



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

LA CASA

(PIEDRA Y MADERA: ENERGÍA)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

P R E S E N T A

RODRIGO AYALA MURÚA BELTRÁN

DIRECTOR DE TESIS: IGNACIO SALAZAR ARROYO



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.

MÉXICO, D.F. 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El arte desaparecerá a medida que la vida resulte más equilibrada.
Piet Mondrian

A Eugenia, la luna y el agua, que me han iluminado y refrescado.

A Camila, el sol y el aire, que me impulsan a renovarme cada día.

A Jorge, por transmitirme su ferviente sed de conocimiento.

A Rita por ayudarme a sentir mis raíces en la tierra

Introducción	6
La tradición.	
La imagen de la tradición.	
<u>I TEORÍA</u>	
1.1-LA CIENCIA Y EL ARTE: LOS APEGOS PRIMIGENIOS	12
Worringer y el apego a la vida y el orden.	
Conclusiones: el péndulo.	
1.2-LA PINTURA HOLANDESA: EL TRATADO DE LA LUZ FÍSICA EN EL ESPACIO	20
El orden cristalino geométrico en la Europa remota.	
1.3- EL TEMA: LA ALIMENTACIÓN, LA SALUD, EL EQUILIBRIO.	22
El contexto: los cambios científicos, la energía y la materia.	
Conclusiones.	
1.4-EL GENERO: LA ESTRUCTURA, LA CASA	27
El genero y la estructura: el paisaje interior.	
La pintura de genero y el presente.	
1.5- LAS MATERIAS PRIMAS HOLANDESAS	31
<i>El arte de pintar</i> , las materias primas y los oficios.	
La luz y la materia en el espacio dividido.	
Conclusión.	
1.6- EL OFICIO: LA ORTODOXIA EN EL ESPACIO HETERODOXO	34
El oficio en Holanda.	
<i>El ductus</i> , la opinión individual.	
Los oficios.	
Los oficios en el pintor: el matemático.	
1.7- EL ESTILO: LA BÚSQUEDA DE LO CONFUSO	40
Estilo y convención.	
El oficio y las herramientas.	
La descripción.	
Lo pictórico, el estilo gótico, Vermeer y Rembrandt.	
Johannes Vermeer: la luz.	
La luz en la casa.	
Lo intangible racional.	
La mirada de las mujeres.	
El artificio.	
Samuel Van Hoogstraten: la caja.	
La casa, la caja.	
Pieter de Hooch: la monocromía.	
Austeridad, repetición y cotidianidad.	
Conclusiones.	
1.8- EL PUENTE FORMAL	57
Habermas y el vínculo secreto.	
Piet Mondrian: la nueva ortodoxia, la síntesis geométrica	
El cuadrado y los cuadrantes: la cardinalidad.	
<u>II PRÁCTICA</u>	
2.1- LA ARQUITECTURA Y EL ORDEN BIO-MÓRFICO	67
El crisol: Naturaleza y arquitectura.	
La casa: el espacio.	

La luz y las palabras: dibujar, delinear y proyectar.
La casa y las palabras: pintar, construir y ejecutar.
La fusión en el oficio: la luz en la casa, el arquitecto en el constructor.
La casa de arcilla.

2.2- LOS SÍMBOLOS EN LA CASA

71

El blanco: la luz, la energía, la vida.
El blanco: descripción y expresión.
La química del blanco.
Luz y blanco: pasado y presente.
La tierra: el caos y la noche.
El individuo: el gris.
Madera y piedra: vida y muerte en el pasado, energía en el presente.
Las cualidades humanas en la piedra y la madera.
El metal.
El metal: libertad, igualdad y fraternidad.

2.3- EL OFICIO: LA LUZ, EL ESPACIO Y LA MATERIA

77

El constructor y el fundidor.
El oficio de la descripción y el oficio de la imaginación: intención e intuición.
El original y la copia.
La historia del cuadro.
Yuxtaposición.
Ficción y realidad, ilusión y verdad, tela y madera.
La necesaria distancia: el distanciamiento.
Poesía y prosa: el aforismo.
Trompe l'oeil
La evidencia del artificio.
Pintura predestinada (solución cerrada), pintura intuitiva (problema abierto) e invención radical (transformación)
Lo virtual y lo material, lo imaginario y lo físico.

2.4- EL OJO, EL DIBUJO: LA TÁCTICA Y LA TÉCNICA

88

Dibujo y proyección: Durero y Vermeer.
Geometría descriptiva y geometría especulativa.
La perspectiva antigua.
La perspectiva lineal como texto.
Dibujo y texto.
Los artificios mecánicos.
La caja oscura y los procesos en la pintura.

2.5- LA MANO, LA PINTURA: EL ÓLEO, EL CLAROSCURO

96

El funcionamiento de la pintura.
El óleo: lo mineral y lo vegetal, la tierra y el líquido vital.
Los tiempos.
La brillantez y la opacidad: el espejo y lo físico.

III-CONCLUSIONES

101

IV- BIBLIOGRAFÍA

104

Introducción

Siempre he pensado que para estructurar un lenguaje a través de la pintura es importante contar con una filosofía de la vida y el arte, una ética, ya que somos artistas y practicamos un oficio así que cuando inicié la redacción de esta tesis y me di a la tarea de seleccionar un cuerpo de conocimientos que expresaran de mejor manera los conceptos que han articulado mi proyecto plástico durante estos años redescubrí mi dualidad, me reubique como un ser profundamente dual, romántico y racional a la vez. Simultáneamente vinieron a mi mente los lucidos, severos y profundos aforismos del poeta romántico Novalis así como las graves sentencias del pensamiento científico y el materialismo dialéctico. Fui educado tanto en mi casa como en la escuela en una profunda fe en la ciencia y el arte a través de un método de pensamiento materialista dialéctico por lo que fue sobre esa base de pensamiento que construí lo que Henry Miller llama el "ojo cosmogónico", ese ojo a través del cual reflexionamos e interpretamos el mundo y le damos una razón de ser y un sentido a nuestra vida y a nuestro oficio; a través del cual entendemos el pasado, el presente y proyectamos el futuro; sobre el cual fundamentamos nuestro arraigo o desarraigo a la tierra, a nuestras raíces y a nuestra tradición, y consolidamos nuestros valores tanto individuales como colectivos. También es a través de ese ojo que describimos y buscamos transformar la realidad cuando pintamos y reflexionamos sobre el fenómeno de la luz y el espacio. Considero que fue desde esta óptica que inicié mi reflexión sobre la historia y la tradición en la pintura, ya que descubrí la importancia que tuvo la transformación de las técnicas en la transformación del conocimiento, el arte y el oficio del pintor. Al pensar nuevamente en esto imagino aquel momento en que el hombre gracias a la técnica aprendió y construyó una herramienta, se irguió sobre su columna e inició el largo camino de transformar la materia y el conocimiento, a convivir con la naturaleza y a expresar sus ideas y sentimientos a través de la artesanía y el arte.

Imagino los efectos trascendentes que tuvieron los descubrimientos científicos de Nicolas Copernico, Galileo Galilei y Johannes Kepler acerca del comportamiento del universo, la energía y la materia tanto para la ciencia como para el arte, en la creación de diversas herramientas tanto científicas como artísticas, al igual que las teorías posteriores de Newton, sobre la óptica, la energía, la física moderna y la pintura. Dentro de esta misma óptica rememoró haber reprobado la intolerancia religiosa y las atrocidades de la Santa Inquisición por obligar a Galileo a retractarse de sus teorías científicas así como sentenciar a Juana de Arco y a Giordano Bruno a morir en la hoguera, la primera un símbolo de heroicidad y el pensamiento romántico, el segundo un símbolo del libre pensamiento y de la libertad de credo. Fue sobre esta convicción que encontré mi vocación ya que empecé a interesarme por el momento histórico en que se gestaron los cambios estilísticos y las profundas diferencias plásticas y pictóricas entre el norte y el sur de Europa. ¿Pero porque hablar de esto si me considero un pintor abstracto y aparentemente no puedo pintar o reflexionar sobre esto en mis cuadros? Se debe a que considero que en las diferencias estéticas se encuentran reflejadas diversas

diferencias éticas, espirituales, culturales, políticas y sociales sobre las que es necesario reflexionar cuando se pinta.

Veo en esa historia el fundamento de mis intereses teóricos tanto en la pintura holandesa del siglo XVII, el Romanticismo alemán, el método dialéctico y el Neoplasticismo del siglo XX.

Cuando trato de comprender la raíz, tanto sentimental como racional, de mis búsquedas formales en la pintura como en los pintores del pasado recurro a los teóricos Wilhelm Worringer, Heinrich Wölfflin así como a Xavier Rubert de Ventos ya que es en ellos en donde he encontrado un método eficaz para analizar los intereses primigenios implícitos en toda búsqueda plástica tanto en mi trabajo como en los pintores del pasado y el presente.

La tradición

“La condición para crear es tener una tradición, la condición para tener una tradición es crear. No hay creación ad-nihilo”.

Carlos Fuentes

Nunca he podido sustraerme a la seducción que implica entender el acto de pintar como un acto de reflexión e introspección a la vez, el cuadro como el producto de una necesidad formal y un espejo interior; el acto creativo y constructivo como un vehículo de reflexión y análisis de algunos de los paradigmas que me apasionan de la historia de la pintura así como un instrumento de introspección de mis intereses y obsesiones íntimas. Debido a lo anterior siempre he pensado que tanto en el arte en general como en la pintura en particular toda selección, antes y en el instante mismo de la creación se activa automáticamente un diálogo con la tradición, con la técnica, con el pasado reciente y remoto de la pintura y de nosotros mismos. Desde la más pequeña selección, la reflexión sobre la luz, la técnica del claroscuro, hasta la elección más trascendente, el estilo, en el discurso plástico, ya sea temática, genérica, táctica o compositiva se activa un diálogo consciente y dinámico con la pintura clásica y moderna, con los creadores y las pinturas del pasado y el presente. Considero así mismo que nada en el proceso creativo surge por generación espontánea a menos que sea deliberado, dirigido o bien inconsciente e intuitivo. Pienso que dentro de este diálogo con el pasado siempre existe el riesgo de repetir y perderse en los paradigmas y los laberintos estilísticos del pasado y encontrar el hilo negro por lo que cuando inicié mi investigación plástica asumí este riesgo y comprendí que la única forma posible de no perderse en la historia es transformar lo seleccionado en el momento de la creación dotando así a la pintura de un carácter totalmente personal, individual. Debido a esto considero que es a partir de investigar el pasado y encontrar un paradigma que pueda ser transformado en el presente como es posible pintar actualmente.

Lo primero que encontré en la pintura holandesa del siglo XVII fue una pasión por la descripción detallada de la luz física dentro de un espacio íntimo, ese es mi paradigma. Una voluntad bicéfala, constructiva y un interés sensible por la luz y la casa, un espacio arquitectónico, en un momento histórico en el que descifrar el fenómeno lumínico a través de la pintura era un interés profundamente trascendente para esos pintores, actualmente este ya no es el interés primordial, es mas la descripción severa de la luz se ha reducido a una búsqueda técnica, pero para el cine, la fotografía y para mí pintura sigue siendo una reflexión necesaria y fundamental.

La imagen de la tradición

A raíz de estas reflexiones me di primero a la tarea de buscar no un concepto sino una imagen escrita, poética, que coincidiera con la mía y desde la cual pudiera sintetizar mi interés en la luz de las pinturas del pasado para así definir mi búsqueda transformadora y constructiva en el presente.

Lo primero que me pregunte fue ¿Qué es esencialmente la tradición?

La respuesta, la imagen poética a esta pregunta, la encontré en la literatura, en el relato *La flor de Coleridge* del escritor Jorge Luis Borges.

Hacia 1938 Paul Valery escribió: "La historia de la Literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a termino sin mencionar un solo escritor "

No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord otro de sus amanuenses había anotado: " Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente".

Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del mundo, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe.¹

En este texto encontré una inspiración así como un concepto profundo de lo que define mas claramente lo que pienso que es la tradición: la transformación en el tiempo y la permanencia en el presente de una obsesión formal y sensible. Borges no describe exclusivamente la evolución de un concepto a través de los textos heterogéneos de varios autores, en tres momentos históricos distintos, ya que al tiempo que dibuja la genealogía de una idea también tonifica el concepto de la repetición en el tiempo de una forma de entender el oficio de la literatura, da forma a la repetición, a la copia exacta de un arquetipo, un paradigma que se repite en la historia y que nos provoca a pensar que solo una mente piensa y construye el arte.

Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que separarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años yo creí que la casi infinita literatura estaba en un

¹ Borges, Jorge Luis, *Prosa completa*, p.138

hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos- Assens, fue De Quincey.²

Considero que Borges al concluir en el presente después de citar a los autores nos expresa su particular opinión de la repetición de un canon en la tradición literaria y encuentra el origen de este en la búsqueda de una verdad a través de la razón y la ortodoxia de un oficio y un concepto sensible que lo respalde. Es este el modelo en el que me he basado para darle rumbo a mi oficio ya que durante mucho tiempo también he tendido a pensar que mi pintura o el concepto que tengo del oficio del pintor a lo largo de la historia así como la necesidad sensible que tengo de evocar la luz dentro de un espacio geométrico, la energía en un espacio específico se confunden con la ortodoxia y la búsqueda sensible de un solo pintor, siempre he creído que la casi infinita pintura se encuentra contenida en las búsquedas plásticas de dos pintores antagónicos en apariencia y cercanos desde un punto de vista teórico ese pintor fue Johannes Vermeer y fue también Piet Mondrian.

Pienso yo que estos dos pintores comparten una ortodoxia y una búsqueda sentimental casi simétrica que se refleja en su pasión por la simetría y la armonía, por el equilibrio de la luz y la energía dentro de un espacio arquitectónico o geométrico.

Un interés por la luz y la energía que aun cuando es antagónico en su expresión formal, la reflexión plástica generalmente gira alrededor de un mismo concepto del oficio, que casi podemos trazar una genealogía en el tiempo, una línea recta, tal vez curva, que los enlace formalmente y los vincule conceptualmente.

Esto es lo que he buscado durante varios años a través de mi pintura, fundir distintos credos plásticos y pictóricos, vincular aquello que se encuentra separado por el tiempo.

Desde que inicie mi investigación teórica y practica he buscado fundir a través de diversos artificios ópticos y formales, el concepto, el orden compositivo y la técnica de dos lenguajes, dos estilos y dos técnicas de interpretar la luz y la realidad: el lenguaje plástico y pictórico, analítico, de la pintura naturalista holandesa del siglo XVII y el lenguaje abstracto, geométrico, plástico lineal, sintético, del Neoplasticismo holandés del siglo XX.

Con esto no busco profesar el ya añejo pensamiento "posmoderno" ahora convertido en convención y moda, nacido de las catastrofistas reflexiones de diversos historiadores sobre "el fin de la historia," tampoco me considero un pintor "neoconservador" o neo-academicista dogmático, ya que no decidí voltear hacia atrás y revivir cualidades del concepto de la luz en la pintura, el concepto del oficio y la técnica del claroscuro de un pasado remoto porque considero que el presente artístico esta agotado o que el arte contemporáneo este enfermo sino debido principalmente a que considero que para pintar es necesario confrontar diversos paradigmas estéticos y si existe algo que puede enlazar a los pintores a través de la historia puede ser su

² Ibidem, p.141

particular concepto de la luz física o la energía, como un concepto de la relatividad de la luz dentro de un espacio imaginario.

La reflexión sobre el fenómeno lumínico condiciona nuestra forma de entender el oficio de pintor y el particular interés sensible que tenemos por la materia plástica.

Siempre he pensado que no podemos dialogar con el pasado reciente o remoto ni negar ni transformar las formas de ver y crear anteriores para hacer de nuestro trabajo un instrumento de reflexión individual y proyección sentimental si carecemos de una conciencia plena del origen de nuestro oficio como pintores, de la ancestral historia de la importancia de la luz, el espacio y la materia en la pintura. Considero que la definición del oficio del pintor contemporáneo es todavía un proyecto inconcluso, ya que su formulación no ha terminado, las posibilidades de la pintura son hoy, aún a principios del siglo XXI, prácticamente inagotables, en todo caso pienso que la reflexión sobre el oficio del pintor debe partir del origen de su necesidad transformadora y concentrarse en dilucidar de que forma se dota a la pintura de una nueva dirección, de una dirección profundamente individual. El objetivo de esta tesis no es el de realizar un análisis exhaustivo y minucioso de la transformación de la interpretación de la luz en la pintura, de la óptica y sus posibles artificios aplicados a la pintura, de la pintura holandesa del siglo XVII o del Neoplasticismo holandés que germinó a principios del siglo XX, tampoco es el de agotar todas las posibilidades de interpretación de cada uno de los pintores que representan a dichas corrientes artísticas, el objetivo es tratar de reflexionar sobre las afinidades y antagonismos formales vinculados a su particular concepto de la luz, la energía, el espacio y la materia.

El interés es:

- ❖ Fundamentar cómo considero que se pueden encadenar formalmente dos necesidades plásticas y explicar como se expresan simbólicamente estas búsquedas en mi obra.
- ❖ Es la exposición de la selección de las palabras que he encontrado a lo largo de varios años para nombrar las cualidades que encuentro en esas pinturas y en esos pintores y que me han ayudado a comprender la importancia de la evocación de la luz, la energía, el espacio y la materia, el objetivo de mi oficio y la lógica de diversos procesos técnicos en la pintura.

De la necesidad de comprender los mecanismos formales que articulan el acto de pintar es de donde parte el origen de mi oficio y de mi obra por lo que ese es el motivo central de este texto. Considero que diversos pintores, así como el individuo adentro de esos pintores perdimos en algún momento un concepto trascendente que se oculta en la evocación de la luz en la pintura por lo que en ese momento también perdimos el contacto con algo que puede enriquecer nuestro oficio, con aquello que puede integrar y darnos un centro conceptual a partir del cual podamos dar un sentido a nuestra obra. Para mí el contar con un lenguaje nutrido de pensamientos y sentimientos y la imperiosa necesidad de encontrar un equilibrio entre ambos para transmitirlos, compartílos, significa el pintar. Considero que una posible forma de pintar es tomar

conciencia, reflexionar sobre las diferentes interpretaciones que se han realizado de las fuentes de luz y energía que pueblan nuestra vida cotidiana para recuperar el centro de nuestro oficio.

I TEORÍA

1.1- LA CIENCIA Y EL ARTE: LOS APEGOS PRIMIGENIOS

Toda síntesis, toda progresión o transición comienzan con la ilusión. Vemos fuera de nosotros lo que existe dentro de nosotros.

Novalis

Considero que mi pintura siempre ha sido una continua y generalmente obsesiva y redundante reflexión sobre el posible comportamiento físico e imaginario de la luz dentro de un espacio material, un espacio construido geoméricamente, que nace de mi interés de reconciliar el orden tectónico de la naturaleza con el orden arquitectónico de la casa en la ciudad, la luz de la naturaleza con la energía artificial que ilumina nuestro espacio cotidiano, físico, para crear así una alegoría de la energía y el espacio. Este interés primario por abstraer la luz y concretarla ha condicionado que la primera intención creativa que tengo al momento de proyectar mis cuadros sea profundamente racional y constructiva, siempre sujeta a una ley y a un orden geométrico, mineral, cristalino, prismático, desde un punto de vista estructural y compositivo.

Pienso que esto es reflejo de dos principios éticos que tengo en la vida:

- Fundar mis conceptos con pasión y sobre un pensamiento constructivo para compartirlos con la colectividad a través de la pintura.
- Transmitir mi necesidad primigenia de describir la luz en un espacio imaginario con materia plástica a través de una necesidad formal, lúdica y constructiva a la vez.

Debido a lo anterior y desde un punto de vista filológico la palabra geometría encierra para mí la posibilidad de sintetizar, concretar y vincular dos lógicas, la de la luz y la de un espacio geométrico, el círculo y el cuadrado vinculados por una metáfora de la energía luminica bajo el orden de la tierra, de la materia mineral. La palabra arquitectura a su vez oculta para mí la posibilidad de transformar las materias naturales en espacios artificiales y así representar, construir un espacio sólido que nos resguarda y protege para jugar y vivir en la ciudad, en la civilización. Dentro de este orden de ideas y desde mi punto de vista los constructores, los artesanos y los arquitectos fueron los primeros individuos que tuvieron la necesidad de transformar la materia y los espacios cotidianos naturales, en instrumentos y herramientas, dotándolos así, primero de un carácter funcional y más tarde de un sentimiento de empatía y pertenencia, desde mi punto de vista partieron de una necesidad primigenia constructiva y de una necesidad sentimental. Considero que ver dentro de nuestra casa la luz que nace de la naturaleza y de nuestra imaginación es recuperar nuestro yo en el espacio urbano.

Worringer y el apego a la vida y el orden.

Nuestro lenguaje es mecánico, atomista o dinámico. Pero el lenguaje verdaderamente poético ha de ser orgánico, vivo.

Novalis

La búsqueda de articular un lenguaje racional y sentimental es historia antigua por lo que para reflexionar sobre esto siempre recurro al teórico Wilhelm Worringer ya que fue él quien a principios del siglo XX después de escribir el libro *Abstracción y naturaleza* (*Abstraktion und einföhlung*) describió de forma elocuente el lindero que vincula y separa a la ciencia del arte.

Worringer descifró el origen y la transformación en el tiempo de las diferencias estilísticas y ornamentales de los constructores y los artesanos de la época medieval así como el origen de la necesidad que se encierra en el pensamiento constructivo y aquello que se esconde en el sentimiento de empatía. Worringer identifica primero dos necesidades humanas y más tarde traza la evolución de dos intenciones artísticas que fundan los procesos del arte, sustento teórico de su formulación acerca de la base conceptual de dos ortodoxias artísticas, dos estilos así como de la posible fusión de ambos.

Dicha visión era antagónica frente a las interpretaciones anteriores que sobre un punto de vista profundamente conservador condicionaban la ortodoxia interpretativa, estética, a una tendencia unívoca, a una sola intención en el desarrollo del arte.

Confrontando dicha opinión Worringer, al igual que diversos pensadores de la época, aplicando un método dialéctico riguroso identificó no uno sino dos grandes intenciones transformadoras en el arte. Dicho análisis no surgía por generación espontánea se basaba en un libro anterior *Fundamentos para una historia de la ornamentación* (*Stilfragen*) de Alois Riegl publicado en 1893 por lo que fundaba junto con esta teoría una nueva necesidad interpretativa, no solo del arte sino de la vida, indispensable para construir una filosofía y para comprender dos ortodoxias de pensamiento que aún hoy iluminan e impulsan a los pintores y a los interpretes del arte.

Worringer analiza la ornamentación y la arquitectura desde la cueva primigenia hasta el arte egipcio, del arte griego arcaico y clásico hasta al arte medieval previo al renacimiento tanto en el sur como en el norte de Europa. Su reflexión se fundamenta en un apasionado interés por crear un vínculo entre el pasado y el presente que más tarde lo llevaría a ser no sólo uno de los principales interpretes teóricos y portavoces del Movimiento Expresionista Alemán sino de una gran parte de los pintores de vanguardia del siglo XX, un faro intelectual, una fuente racional y sensible de las búsquedas de los pintores abstractos y figurativos, así como de los teóricos del diseño y la arquitectura posteriores.

Worringer por una parte identifica el afán de "proyección sentimental" (*einföhlung*), el sentimiento de empatía y por otro el "afán de abstracción", el origen del pensamiento racional y constructivo.

La necesidad de "proyección sentimental" puede considerarse como supuesto de la voluntad artística en el caso de tender esta hacia lo realista-orgánico, es decir, hacia el naturalismo, usando esta palabra en su sentido más elevado. El sentimiento de felicidad que produce en nosotros la reproducción de la vida orgánicamente hermosa...³

La precisión sobre lo elevado del término "naturalismo" se refiere a que antes de la elaboración de esta teoría el concepto antiguo de naturalismo reducía la búsqueda artística a una necesidad imitativa, lo naturalista, por tanto, se pensaba como un sinónimo de imitación algo que Worringer despreciaba profundamente debido a que no trazaba el origen profundo, térmico y corporal que también encierra, el apego, el sentimiento de empatía que busca recrear el comportamiento y la forma exterior de lo real y tangible y advierte constantemente al lector de no confundirlos.

El impulso de imitación ha imperado en todos los tiempos. Su historia es la de la habilidad manual y carece de importancia estética.⁴

La otra intención, el "afán de abstracción" a diferencia del sentimiento de empatía busca la sujeción a una ley lo que podemos calificar desde un punto de vista psicológico como un interés ordenador basado en la lógica natural de la materia cristalina mineral.

Ese polo opuesto a la necesidad de proyección sentimental nos parece ser el afán de abstracción.⁵

Citando a Alois Riegl apunta:

"El estilo rigurosamente geométrico, estructurado según las leyes de simetría y ritmo es desde el punto de vista de sujeción a la ley el más perfecto".

...el estilo más perfecto por su sujeción a la ley, el estilo de la más alta abstracción el más riguroso en suprimir todo lo que es vida es propio de los pueblos en su más primitivo nivel cultural.

Debe haber por consiguiente un nexo causal entre la cultura primitiva y la forma artística sujeta a la ley, la más elevada y más pura de todas. Y podemos establecer, además, esta afirmación: cuanto menos familiarizada está la humanidad, en virtud de una comprensión intelectual con el fenómeno del mundo exterior, cuanto menos íntima es su relación con este, tanto más poderoso es el ímpetu con que aspira a aquella suprema belleza abstracta.⁶

Estas dos necesidades primigenias de acuerdo con Worringer conviven en el momento de la creación y actúan en el instante del contacto de los ojos y las manos del artista o el artesano con la materia:

La primera era alcanzar la individualidad material cerrada excluyendo la representación espacial y excluyendo toda intervención subjetiva. La segunda posibilidad era redimir el objeto de su relatividad y eternizarlo mediante un acercamiento a las formas cristalino abstractas.

³ Worringer, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*. p.28

⁴ *Ibidem*, p.26

⁵ *Ibidem*, p.29

⁶ *Ibidem* p.32

Es natural que ambas soluciones pudieran realizarse en un mismo acto.⁷

Considero que con esta sentencia Worringer nos invita a observar detenidamente el instante de la creación y nos convoca a observar detenidamente el momento en que el individuo después de abstraer el orden del espacio y la luz y buscar describirlos con los sentidos de la vista y el tacto, descifrar su comportamiento morfológico, elige dos caminos, dos tácticas para concretar lo visto y lo tocado ya sea el orden de lo orgánico o el orden de lo mineral. Con una visión contemporánea y a principios del siglo XXI sabemos que del "afán de abstracción" nace una parte de la pintura abstracta, de la necesidad abstracta, así como la lógica de un lenguaje, el de la ciencia y la civilización contemporánea, ya que de ahí nace la necesidad primera del hombre por descifrar el orden de la materia y representarla, transformarla, volverla accesible y manipulable, moldeable, partiendo de la lógica de uno de sus ordenes sobre el que se fundará más tarde la lógica matemática y los estudios en cristalografía. Una reflexión que se puede derivar de esta teoría es que este afán nace del miedo, del miedo al caos, por tanto, se encuentra oculto en el un instinto de supervivencia, en dicho impulso primigenio se encuentra también nuestra necesidad de calor, de comprender y transformar la naturaleza, para reflejarnos, para protegernos. Considero que el hombre primitivo que vive aún en nuestra memoria genética buscó lo más sólido y lo más estable para proyectar un orden, el orden de lo mineral, logrando así asirse y encontrar diversos símbolos de orden, simetría y armonía, en la materia cristalina mineral.

Ordenación que adoptan las partículas constitutivas de la materia cristalina, que determina la aparición en ella de elementos geométricos de simetría, tales como centros, ejes y planos. En un cristal los ejes de simetría determinan la disposición de sus elementos reales (caras, aristas y vértices)

Considero que esta ahí, aunque perfilado, el pensamiento del matemático, que más tarde a partir de un método hipotético- deductivo y unos cuantos teoremas y axiomas más trazara como un artista los símbolos de lo concreto y lo mesurable; primero los arquetipos, las figuras geométricas esenciales y más tarde las formas primeras, los símbolos primeros de orden sobre los que se sostiene toda aquella estructura formal sobre la que edificamos el lenguaje, ya sea isomórfico o cuneiforme, en nuestra vida cotidiana. Worringer señala que se buscaba redimir el objeto a través de acercarlo, reducirlo a un orden cristalino geométrico esto significa volverlo accesible sintetizándolo en pura geometría siguiendo su propio patrón natural cristalino - geométrico, vértices, aristas y rectas.

El evocar un orden biomórfico parte de una necesidad ya que dentro de él yace un apego a la naturaleza, tanto la simetría y la armonía se pueden articular para representar una redención ordenada, un espejo de estabilidad a través de la ornamentación, la arquitectura y más tarde a través de la pintura. Para algunos hombres antiguos más identificados con la "proyección sentimental", con el orden morfológico humano y orgánico, era necesario excluir o desplazar a un segundo plano el esfuerzo de abstraer el orden geométrico

⁷ Ibidem p.50

armónico y simétrico mineral del espacio ya que así eliminaban también la intervención subjetiva de conciliar formalmente lo concreto con aquello que con devoción se sentía, lo humano, la piel, el rostro y el cuerpo: lo orgánico, la corteza, las raíces, el tronco y el follaje del árbol o la raíz, el tallo y la corola de la flor.

Esta exigencia esta indisolublemente vinculada con la de evitar en la representación la tercera dimensión, la dimensión en profundidad que es propiamente la dimensión espacial. Lo que importa es la representación mental, no la percepción visual. No es que ya en aquel entonces se haya sabido que el espacio es una mera forma de percepción del entendimiento humano, sino que el ingenuo afán de captar solo la materialidad palpable, debía provocar instintivamente una tendencia hacia la mayor reducción posible del fenómeno espacial.⁸

La "proyección sentimental" nace también de un instinto de supervivencia pero encuentra en la identidad y en el calor de lo humano y lo orgánico plena satisfacción, el espacio, es el enemigo a vencer ya que la proyección espacial reduce la empatía y subordina la identidad a una forma sintética, el cuerpo orgánico a un cuerpo geométrico.

La intención de abstraer el espacio para la "proyección sentimental" era un saber subjetivo porque desviaba el libre flujo de la empatía, la imperiosa necesidad de identificación cromática y lumínica con un cuerpo conocido, el de la figura humana.

El espacio es pues el mayor enemigo de todo esfuerzo abstrayente, el era lo que en primer lugar había que eliminar de la representación. Evitando la representación espacial y suprimiendo las dimensiones en profundidad se llegaba al mismo resultado, o sea al acercamiento de la representación a la superficie, es decir a una representación limitada a las dimensiones de altura y anchura. Esa superficie no es la óptica, en que el ojo quiere hacernos creer a cierta distancia el objeto, sino la háptica (táctil)⁹

El hombre antiguo buscaba transformar y dominar su objeto, la naturaleza, existía, por tanto, una intención constructiva y otra sentimental, no solo era concreción y dominio formal a través del orden cristalino geométrico sino la búsqueda de identidad orgánica con lo real y lo tangible lo que actuaba simultáneamente.

No es que el hombre primitivo busque mas ansiosamente o sienta con mayor intensidad la sujeción a la ley que rige la naturaleza. Es todo lo contrario. Precisamente por hallarse tan perdido y espiritualmente indefenso ante las cosas del mundo exterior, precisamente por no ver en su trabazón e incesante cambiar sino el caos y la caprichosidad, es tan fuerte en él el anhelo de privarlas de su condición caprichosa y caótica y darles un valor de necesidad y sujeción a la ley. Las formas abstractas, sujetas a ley, son pues las únicas y las supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal.¹⁰

⁸ Ibidem p.50

⁹ Ibidem, p.51

¹⁰ Ibidem, p.32

Cuando reflexionó sobre mi pintura encuentro primero en mí el "afán de abstracción" ya que parto de una voluntad ordenadora y un estrecho interés por un símbolo de la tierra, el cubo, después el cubículo, mas tarde la casa, una estructura, por tanto, la arquitectura y la geometría.

Considero que generalmente parto de una necesidad de concretar un orden ya sea un orden geométrico mineral, geométrico cristalino o un orden tectónico o arquitectónico, antes de la necesidad de expresar mis sentimientos. Antes de buscar los adjetivos y los predicados, la gama de color y los matices de lo que considero trascendente para ser pintado y su vínculo con mis sentimientos necesito proyectar y estructurar un orden espacial geométrico por lo que la sujeción a la ley encierra para una sed por la verdad, la búsqueda de una base de pensamiento, armónica y simétrica sobre la cual plasmar mi proyección sentimental, mi particular interés por el comportamiento de la luz en el espacio.

La "proyección sentimental" la encuentro en mi pintura en mi interés de cargar de calor con color, de energía, a base de construir y describir la luz dentro de un espacio interior. El conservar la técnica antigua del claroscuro en mi pintura significa para mí la posibilidad de dar signos de vida a lo construido a través del grado de luminosidad del blanco, de dotar a un espacio geométrico de vida, textura, tono, ilusión de volumen, ilusión de profundidad, ilusión de confusión y desintegración, ilusión de seducción, atracción y magnetismo.

Conclusiones: el péndulo

El sentimiento de felicidad que produce la evocación de la vida orgánicamente hermosa, viva, se sintetiza para mí en la concreción de la ilusión de luz y energía a través del color, el alimento etéreo de nuestra vida cotidiana. De las reflexiones de Worringer puedo concluir que tanto en la pintura realista o naturalista, figurativa o abstracta tanto métrica como lírica, existe un interés por el orden cristalino geométrico a la vez que un sentimiento de empatía. En el caso de la pintura abstracta lo constructivo y la empatía se estructuran sobre un orden sintético y simbólico pero el interés de transmitir un concepto de verdad, de felicidad y de vida sobre un orden plástico racional y sensible están presentes lo único que se ha abandonado es la forma aparente de lo conocido.

Ya sea a través de una síntesis formal, pictórica o plástica o a través de la descripción detallada o escueta de forma figurativa o realista se transmite un concepto de nuestros intereses primigenios, en la luz y el espacio, en un espacio ideal y sus cualidades térmicas, por lo que considero que ambas pulsiones primigenias siguen interviniendo como un péndulo en el oficio del pintor.

Pienso que la búsqueda primera del pintor reside estrictamente en definir cual es el afán que gobierna su acto creativo, el constructivo o el sentimental, ya sea para encontrar un equilibrio entre ambas necesidades o para seleccionar radicalmente una en el instante del proceso.

Como lo señala claramente Worringer ambos afanes actúan de forma simultánea en la creación artística por lo que pienso que mi objetivo a lo largo de estos años no ha sido el de separarlos, en todo caso ha sido el de

vincularlos a través de la elección de un tema y de diversas técnicas en la práctica de mi oficio, para así descifrar que es lo que manda al momento de estructurar y componer uno de mis cuadros. La sujeción a la ley se funda para mí en la búsqueda de una verdad racional y el afán de proyección sentimental en la búsqueda de sensaciones, la luz en mi pintura tiene un sentido dual, es un símbolo de calor, pero es ordenada y caótica. Considero que mi búsqueda plástica desde un punto de vista pragmático, ha sido la de encontrar mi propia "lateralidad", descifrar cual es la forma particular que tengo de vincular mi dualidad biológica, distinguir los poderes creativos del pensamiento lógico y del sentimiento de empatía, fundir el dominio de lo racional y lógico con lo puramente sensorial, vinculando con esto la métrica con la lírica, lo estático con lo dinámico. Desde un punto de vista metafórico siempre he concluido que el pintor en aras de hacer de su oficio un generador de un lenguaje integral y de su pintura, una "obra total", compuesta por un lenguaje racional y sentimental, cuando se da a la dura tarea de buscar el origen de su oficio en las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira, Lascaux o en el arte prehistórico debe reflexionar sobre el hecho de que en el orden mineral, en los muros de esas cuevas se encontraron los principios constructivos para edificar las primeras casas de madera y piedra (palafitos, megalitos) y que el también construyó, escarbó, horadó y talló mientras se expresaba gráficamente dentro de esas edificaciones. Considero que debemos ser conscientes de que cuando aplicamos "un principio de analogía" para tener suerte en la cacería o pintamos nuestra mano en la cueva para dejar constancia de nuestra existencia, simultáneamente, por miedo o necesidad construimos la primera casa que nos protegería y vincularía con el mundo exterior, debido a esto aprendimos no solo a ordenar con armonía y simetría, de forma racional con el orden natural de lo cristalino geométrico, aprendimos también un principio abstracto y constructivo por necesidad, raíz también del lenguaje escrito. Otra de las enseñanzas que encuentro en el pensamiento de Worringer reside en que debemos estar siempre conscientes de que estamos ligados de origen a la naturaleza, a la luz y a la materia vegetal y mineral, al círculo y al cuadrado así como a los oficios que por tradición buscan transformar las materias primas naturales a lo largo de la historia, lo trascendente reside en encontrar nuestros propios arquetipos, nuestras propias técnicas, nuestro particular concepto de la luz, el espacio y las cualidades de las materias primas naturales para encontrar así el sentido de nuestro lenguaje y de nuestro oficio ya que a partir de eso encontraremos también nuestras intenciones artísticas primigenias, nuestra pulsión creadora, el origen de nuestra voluntad de pintar. Mi pasión por el orden cristalino geométrico, por la geometría, la simetría y la armonía es puramente racional.

Se supone que los cristales poseen la forma más perfecta de toda la naturaleza inorgánica. Al examinar estas formaciones maravillosamente ordenadas, de radiante transparencia; al contemplar su fascinante regularidad; al admirar su austera belleza, se podría llegar a pensar que la materia inorgánica se espiritualiza, por así decir, alcanzando una perfección sin tacha. El observador ingenuo y poco científico puede caer en la tentación de considerarlas como obras de arte de una naturaleza creadora o de una fuerza creadora divina. Algunos discípulos modernos de la escolástica nos dicen, así, que los cristales son

la "encarnación de la matemática", que la estructura atómica no tiene nada que ver con el cristal, que la simetría no se debe a las propiedades de los átomos que constituyen al cristal sino a un retículo cristalino inmaterial y metafísico, que este retículo está "más allá de la sustancia", que representa el "principio de orden formador" y que la forma está presente como "idea" como "deseo de perfección" en cada cristal.¹¹ Esta claro que la forma cristalina está determinada por la energía y por átomos de materia dotados de propiedades específicas.

¹¹ Fischer, Ernst, *La necesidad del arte*. P 139..

1.2- LA PINTURA HOLANDESA: EL TRATADO DE LA LUZ FÍSICA EN EL ESPACIO

El orden cristalino geométrico en la Europa remota

El interés por el orden cristalino geométrico se presenta en casi todas las culturas del mundo pero si tomamos como punto de partida las reflexiones de Worringer y analizamos sus conclusiones finales podemos trazar de forma general un singular interés por la proyección sentimental y el orden cristalino geométrico en el mundo occidental, en la Europa medieval, en la región transalpina junto al mar del norte, ya que es ahí en donde, a partir del siglo XII, que el orden cristalino geométrico se vuelve trascendente y brilla con toda su magnificencia en la arquitectura, en los pisos y los muros, en los mosaicos; con majestuosidad y devoción en los vitrales de las catedrales; en el grabado y la pintura, en las miniaturas, altares y pinturas sobre tabla del arte gótico. Durante la Edad Media como en un crisol la sabiduría oriental, el arte bizantino, egipcio, árabe, celta y hebreo se funden para articular el lenguaje y la sintaxis del arte gótico. La influencia de dicho arte se expande por toda Europa pero la identificamos claramente, por la diversidad con que se expresa, en los países de Francia, Alemania, Bélgica, los Países Bajos y Checoslovaquia. En Italia y en el resto de Europa lo encontramos pero se debe principalmente a que ahí se encuentra también el orden bizantino y convive con la devoción de algunos pintores como Uccello por la aritmética y la geometría pero las diferencias culturales durante esa época entre el arte cisalpino y el arte transalpino son profundas sobre todo en lo que se refiere a la presencia y representación de la luz en la arquitectura y la pintura. Dichas diferencias se pueden ejemplificar claramente en los antagonismos estilísticos de los ordenes plásticos, arquitectónicos y ornamentales de las catedrales de Notre Dame o la Saint Chapel frente al orden formal de la Capilla Sixtina, la luz física se confronta con una luz imaginaria.

La fusión geométrica entre los vitrales y la arquitectura marca las diferencias, por lo que considero que tal vez nunca han sido tan diametralmente distintos formalmente dos ordenes estéticos como durante esa época, en la pintura flamenca es el primer momento en que se presenta con mayor rigor formal el interés por la geometría en la representación de la luz física y el orden compositivo espacial, por el orden cristalino geométrico en la pintura y más tarde todavía permanecen secuelas de este en la descripción y evocación de la luz física dentro del orden compositivo de un espacio arquitectónico cerrado, un espacio artificial, la luz de las casas, de los gabinetes arquitectónicamente estructurados, de la pintura holandesa del siglo XVII.

En la pintura holandesa del XVII encontré una pintura en la que existía un profundo interés por el comportamiento de la luz física en la casa y como reflejo del orden de la vida material y la vida cotidiana, el orden de la cueva urbana y los objetos de la vida diaria. Encontré en esos pintores a pesar de que se alejan profundamente de nosotros, de nuestras nuevas intenciones y búsquedas formales contemporáneas, un pensamiento constructivo que se expresa en su concepto del oficio del pintor y una pasión por la descripción de la luz y el orden cristalino geométrico de la casa, la empatía y la sujeción a la ley fundidas para el

desciframiento del fenómeno lumínico, el espacio y la materia. En la protesta individual y estilística de los pintores holandeses encontré una inspiración por su particular interés de distinguir su particular concepto de la luz y el espacio través de su estilo y su oficio, de los rigores, convenciones y entelequias espirituales de la academia italiana.

El orden lumínico, la templanza técnica, el equilibrio compositivo, el rigor formal, la sobriedad plástica, la medida son principios formales que me parecen indispensables en el oficio de la pintura. En mi pintura prevalece un profundo interés por la casa, la luz y las materias primas naturales por lo que desde el principio de mi investigación plástica he buscado poblar mis pinturas de diversas referencias y citas textuales a los cuadros holandeses.

Considero que en los holandeses debido a sus convicciones éticas y a su cercanía con el ambiente de los descubrimientos científicos de la época, así como por su ubicación geográfica, las condiciones específicas de la tierra y la naturaleza que los rodeaba, existía un singular interés por el orden mineral y el orden vegetal que se expresa en las pinturas del siglo XVII.

1.3- EL TEMA: LA SALUD, LA ALIMENTACIÓN, EL EQUILIBRIO.

Desde una óptica general, tradicional, convencional, los temas que distinguen a las pinturas holandesas son la intimidad y la vida cotidiana en la casa, el formalismo social y las pertenencias materiales de los burgueses holandeses, sin embargo desde mi punto de vista el tema verdaderamente trascendente y que puede ser sintetizado desde el lenguaje de la abstracción es la representación y disección de la luz física y el espacio arquitectónico así como las cualidades humanas que se pueden desprender de las materias primas de los objetos que pueblan esos espacios. Siempre he observado que en las pinturas holandesas de Johannes Vermeer, Pieter de Hooch y Samuel Van Hoogstraten el primer interés formal es el de la descripción rigurosa del comportamiento de la luz, el desciframiento y estructuración de un orden espacial cerrado a través de la luz, el reflexionar sobre lo nítido y lo difuso, lo tectónico y lo atectónico, dentro de una estructura espacial cerrada. Considero que desde un punto de vista metafórico el tema de la pintura holandesa mas allá de la escena domestica y la acción de los personajes era el de describir de forma detallada y racional los alimentos de la vida terrenal y cotidiana. En la descripción rigurosa de la luz de forma plástica y pictórica de la pintura holandesa, encuentro representados los tres principales alimentos del organismo: la alimentación plástica, la alimentación aérea y la alimentación etérea.

- ❖ La alimentación plástica se refiere a todo aquello que puede medirse y pesarse.
- ❖ La alimentación aérea es la que recibimos del aire ya sea por vía nasal o cutánea.
- ❖ La alimentación etérea es aquella que recibimos de la energía solar, la alimentación solar luminosa es fundamental ya que da cuerpo y enrojece la sangre.

Así mismo la alimentación se puede dividir en eléctrica o magnética; la eléctrica es aquella que consideramos como positiva y la magnética como negativa.

Dentro de este contexto todo aquello que es positivo tiende a ser dinámico, lo magnético a ser estático. En el equilibrio de estos dos polos se encuentra la salud y un posible concepto del equilibrio formal de la pintura holandesa. Debido a esto considero que uno de los objetivos de la pintura holandesa era el de encontrar un equilibrio energético, entre lo eléctrico y lo magnético, lo dinámico y lo estático en la vida cotidiana.

A lo largo de estos años mi pintura se ha concentrado esencialmente en la alimentación etérea expresada a través de la representación de la luz y la energía dentro de un espacio arquitectónico y en las cualidades simbólicas de algunas materias naturales por lo que he buscado nutrirme del concepto de la luz, el oficio y la técnica del estilo plástico y pictórico holandés.

Mi interés desde un punto de vista individual y ético nace de la obsesión de los pintores holandeses por describir y cargar de simbolos la casa, el espacio íntimo ya que considero que son los primeros artistas del mundo occidental que se interesaron en reflexionar sobre el orden del espacio cotidiano de forma moderna y laica. Transformaron el espacio intimo en un símbolo de estabilidad y protección, en donde se fundía el círculo, el cono de luz con el cuadrado, el espacio, la tierra, simbólica fusión que afirmaba su individualismo y

su ferviente nacionalismo así como sus diferencias éticas y culturales. La reflexión sobre el carácter simbólico del color, es un tema esencial de la pintura holandesa y de la pintura flamenca que la precede, sin embargo en mi pintura no me he ocupado de ello con el rigor debido ya que ha sido en la luz representada a través de la técnica del claroscuro y en la descripción de una estructura espacial arquitectónica en lo que me he concentrado a lo largo de estos años y lo que he buscado integrar a mi trabajo desde el principio de mi investigación plástica.

En mi pintura existe una tendencia hacia el ahorro cromático, la monocromía, por lo que más adelante explicare ampliamente el simbolismo contenido en mi paleta. Siempre he pensado que para entender el origen de las diversas búsquedas formales de los pintores tanto en el presente como en el pasado es necesario reflexionar primero sobre el manejo de la luz, el espacio y las materias primas a las que se alude en los cuadros.

El contexto: los cambios científicos, la energía y la materia.

Pienso que el contexto histórico en el que se desarrolló la pintura holandesa, entre el siglo XVII y el siglo XVIII fue determinante para el mundo contemporáneo en varios sentidos no solo artísticos sino espirituales, filosóficos y científicos ya que debido a una acelerada transformación en el pensamiento y en la forma de interpretar la naturaleza se fundó una nueva cosmovisión profundamente racionalista que se oponía a la concepción espiritual y trascendental anterior, que encontraba fundamento en un pensamiento religioso cosmogónico que concebía la luz, la energía, la naturaleza, la materia y el universo como producto de un orden y un origen único. Ese pensamiento religioso desde el mundo antiguo, durante la Edad Media, el Renacimiento y aún después del Renacimiento promovía el estudio de la naturaleza, de lo diverso, pero mantenía un concepto estrecho de unidad en el origen por lo que todo aquel pensador que ignorara o cuestionara los dogmas originales de la religión entraba en conflicto con la institución católica y con su instrumento terrenal autoritario: la Inquisición. Es a partir de la teoría heliocéntrica de Copérnico retomada mas tarde por Galileo que los dogmas religiosos entran en crisis y se inicia formalmente una nueva era, la filosofía se separa primero de la teología y después de la ciencia, el arte también. Este será el inicio de la elaboración teórica de una nueva cosmovisión que buscara dar fundamento racional y verificable a través de la experimentación científica y artística del orden de la naturaleza.

La luz, el espacio y la materia dejarán de ser exclusivamente reflejo o producto de un orden intangible, divino, logrando así plena autonomía, física y biológica y el hombre buscará descifrar a partir de diversos recursos formales su mecánica interna y externa, a través de la pintura sus cualidades y propiedades físicas partiendo de la lógica de la óptica y de diversos artificios técnicos.

Galileo en 1623 en su *Saggiatore* señalaba:

"La Naturaleza está escrita en lenguaje matemático".

Dicha fórmula era realmente revolucionaria, pues el concepto antiguo de Naturaleza como organización de sustancia, de formas y de cualidades era sustituido por uno nuevo: la Naturaleza como un conjunto ordenado de fenómenos cuantitativos. No sólo se modificaba el concepto acerca de la Naturaleza, sino también el de investigación científica de la misma. Uno de los cambios de actitud más radicales de la nueva forma de emprender una investigación científica fue el de buscar la comprensión de la Naturaleza no por la observación inmediata, sino por las subyacentes estructuras matemáticas y mecánicas, tratando de descubrir, mediante análisis teóricos sistemáticos y cuantitativos, la auténtica estructura del mundo real.¹²

Con esto la cosmovisión anterior, la estructura de pensamiento antigua tanto en la ciencia como en el arte se transformará radicalmente.

Para Galileo y sus colegas, la física aristotélica, todavía dominante en los círculos universitarios a principios del siglo XVII, no sólo era inexacta sino errónea.

*"la ciencia está escrita en el más grande de los libros, abierto permanentemente ante nuestros ojos, el Universo, pero no puede ser comprendido a menos de aprender a entender el lenguaje y a conocer los caracteres con que está escrito. Está escrito en lenguaje matemático y los caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin las que es humanamente imposible entender una sola palabra; sin ellas uno vaga desesperadamente por un oscuro laberinto..."*¹³

A partir de ese momento el orden de la naturaleza y el universo serán contemplados y expresados como una gran máquina autónoma de forma racional y objetiva en la pintura a través de un rigor geométrico, estructural y compositivo.

Johannes Kepler, sentenciaba así:

"Lo que yo pretendo es demostrar que la máquina celeste no debe compararse a ningún ser viviente de carácter divino, sino a un aparato de relojería... porque casi todos sus movimientos tienen lugar merced a una simple fuerza magnética, del mismo modo que en un reloj todo depende de un simple peso.

*Además, yo demuestro que estos conceptos físicos pueden expresarse a través del cálculo y de la geometría".*¹⁴

Considero que esta nueva y moderna forma de ver y entender el mundo tendrá efectos radicales en las búsquedas de los pintores holandeses. Debido a que los pintores pintorescos exaltaron el movimiento y la sensualidad, el carácter dinámico de la naturaleza y se opondrán a crear de forma artificial a través de herramientas mecánicas, artificiales y no de forma natural, se exaltará el poder expresivo de la mano y el gesto, por lo que desde la óptica de esas convenciones académicas toda aquella pintura, como la holandesa, que fuese concebida, proyectada, diseñada o construida utilizando herramientas mecánicas para destacar el

¹² ArteHistoria, *Genios de la pintura*.

¹³ ArteHistoria, *Genios de la pintura*.

carácter magnético de la energía será producto, desde un punto de vista conservador, de un pensamiento mecánico y artificial.

Este pensamiento tiene aún hoy sus defensores.

El descubrimiento de la perspectiva central señala un cambio peligroso del pensamiento occidental.

Marca una preferencia de orientación científica por la reproducción mecánica y los constructos geométricos en lugar de la imaginería creadora.¹⁵

La perspectiva lineal y la caja oscura serán los primeros artificios y herramientas que recibirán el desprecio de aquellos pintores que consideran que estos recursos formales desvirtúan las capacidades naturales del pintor. El crítico de cine Andre Bazin calificaba a la perspectiva:

“El pecado original de la pintura occidental. Al manipular los objetos para fomentar la ilusión de profundidad, la producción de imágenes renuncia a la inocencia.”¹⁶

Considero que fue principalmente debido a este prejuicio que se generó otro prejuicio contra la representación detallada y estricta de la luz física y el espacio, de los modelos y el espacio de forma mecánica. En el pasado Leonardo Da Vinci por su apasionada búsqueda en la representación del aire defendió la perspectiva aérea medieval y rechazó el carácter artificial de la perspectiva lineal:

El ejemplo más revelador de oposición a la "perspectiva artificialis" es Leonardo da Vinci, pese a ser un buen conocedor de las teorías perspectivas florentinas, se mantiene alejado de este tipo de literatura y guarda siempre buen cuidado en su trabajo pictórico de volver una y otra vez al análisis del hecho natural y a la experiencia directa. Para Leonardo la representación según la pirámide visual no deja de ser una abstracción mental que no considera válida, postulando una visión empírica. La visión ha de tener en cuenta la sensación, la esfericidad misma del órgano visual (la perspectiva naturalis» del mundo antiguo) y el medio que se interpone entre el ojo y el objeto. Es decir, el aire, elemento móvil y vibrante de densidad variable, que condiciona el fenómeno de la visión. En efecto, los objetos vistos se encuentran inmersos en el aire, y todas las relaciones de luz, de color y de distancia dependen de ese elemento.¹⁷

En Leonardo comprendemos que la luz y el aire que intentaba capturar eran la base de una búsqueda poética y pictórica que defendía la disolución del contorno, lo virtual y lo difuminado contra una línea severa. A pesar de esto los estudios científicos de Leonardo sobre el cuerpo humano y la naturaleza lo llevaron a diseñar máquinas y artefactos que buscaban imitar el movimiento de los animales, su interés al igual que en el pasado medieval será animista, el de lograr la ilusión de energía, vida y movimiento, pero lo logrará a través del diseño de diversos artefactos, máquinas. Leonardo al comparar el cuerpo humano con una máquina, con un artefacto, coincidirá con las búsquedas científicas, racionales posteriores a su época.

¹⁴ ArteHistoria, *Genios de la pintura*.

¹⁵ Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, p.316

¹⁶ Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, p.287.

¹⁷ ArteHistoria, *Genios de la pintura*.

“Dejar que este cuerpo sea hecho sin ninguna relación con otro cuerpo solo a través de simples líneas”

Leonardo Da Vinci al descifrar la relación existente entre lo artificial y lo natural, entre aquello que es pura geometría y aquello que es orgánico, entre la maquina y el cuerpo humano le dará una lógica interna mecánica y artificial a la forma humana.

Las búsquedas racionales de los pintores holandeses por su interés dual por la energía, tanto por lo dinámico y lo estático contrastaran radicalmente con la búsqueda estética de un pintor barroco flamenco como Rubens. Considero que en la búsqueda simbólica holandesa de reflexionar sobre el círculo y el cuadrado, el cielo y la tierra, lo dinámico y lo estático ofrecerán una lectura, una respuesta e interpretación profundamente laica a través de su pintura. El interés por la verdad se impondrá a la búsqueda de la belleza dinámica heredada por el Renacimiento.

Conclusiones:

La evocación de la luz a través de la técnica de claroscuro ha sido de fundamental importancia para mi trabajo. Veo en la evocación de la luz dentro de un espacio cerrado, una metáfora de una luz imaginaria, la fusión de la energía con la materia y el espacio, una imagen poética, que en si misma no es suficiente por lo que me resulta fascinante contrastarla con el orden sintético de la pintura plana, tonal, para resaltar sus diferencias y así destacar el carácter ilusionista de la pintura antigua.

La representación de la luz, de la energía encierra para mí:

- Un símbolo de una luz interior, de un impulso creativo.
- Un fenómeno natural físico.
- Alimentación etérea, solar para el cuerpo y la mente.

Estos han sido para mí los motivos para conservar la técnica del claroscuro de la pintura antigua en mi trabajo y confrontarla con los nuevos procesos que evocan una luz relativa, imaginaria.

1.4- EL GENERO: LA ESTRUCTURA, LA CASA

En el género del "cuadro íntimo" o "cuadro de costumbres" de la pintura holandesa encontré un ferviente interés por la luz y el orden espacial de la casa, por la estructura del espacio íntimo.

La casa es un cubo, el cuadro un cuadrado, la casa es la tierra, el cubo y el cuadrado se confunden en las pinturas holandesas. El cuadro es un cubo a través del cual observamos la luz y sentimos su magnético calor, su poder de atracción.

Al respecto Hauser, comenta.

Y así en Holanda la pintura es la más modesta entre las artes figurativas y en especial el cuadro de gabinete; su forma de menores pretensiones es el género predominante.¹⁸

Sin duda los pintores holandeses se expresaban desde un formato discreto, sobrio y austero pero de esos pequeños cuadros se pueden desprender diversas lecturas. Considero que la pintura holandesa no es solo un espectáculo de belleza es esencialmente reflexión e ilusión, orden formal e introspección por lo que dentro de ese contexto la elección del tamaño significa un cambio radical y sustancial ya que el cuadro de gabinete tenía la dimensión de una pequeña y discreta ventana, un puente entre lo observado con la caja oscura y el espacio interior real de la casa.

Esa pequeña ventana estaba diseñada principalmente para diseccionar la realidad y rendir culto a la luz, al espacio, al cubo y a la energía, al magnetismo para así transportarnos a un mundo ideal pero verdadero, a un espacio de luz y calor en un espacio cotidiano, en la tierra, en el cubo.

El género y la estructura: el paisaje interior.

Actualmente no nos importa a que género pertenece nuestra pintura es mas es casi un insulto para muchos pintores reflexionar tan solo por un momento en ello sin embargo en el pasado elegir un género implicaba seleccionar un orden, un orden espacial, un escenario para reflexionar sobre la luz y la materia y así expresar el dominio del oficio; con esa elección se decidía sobre que iba a gobernar el pintor: la historia, el paisaje, el retrato, la naturaleza muerta o el espacio íntimo.

Esta decisión era profundamente importante porque subordinar todo el estilo a la representación de un espacio mundano, laico resultaba profano, no la *matrix* de la catedral sino el cubo, una pequeña *matrix* cotidiana, la casa.

Considero que atrás de cada género se oculta un formalismo social, una ética, una forma de ver el mundo, tanto en la vida como en la pintura por lo que pienso que lo trascendente para los holandeses se encontraba en la luz de la cotidianidad, en lo mundano, en lo prosaico, en la casa.

¹⁸ Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, p

Para mí esa luz de la cotidianidad es también importante, vivo de los instantes de luz, felicidad y esperanza tanto en mi vida como en mi oficio, la luz, el espacio, las personas y los objetos que me rodean me atraen por la luz que irradian, reflejan y transmiten, comparten en la cotidianidad.

Mis cuadros sesión tras sesión se cargan de mis necesidades formales y mis sentimientos, de mi particular concepto del oficio y de la luz. Fue a lo largo del siglo XVII, a finales de la práctica de la pintura trascendental, durante el siglo de oro holandés que se diversificó y consolidó plenamente la diversidad de los géneros en la pintura por lo que al decidir dedicarme a la abstracción descubrí, al igual que diversos pintores abstractos antes que si mi objetivo era el de reflexionar sobre la luz, el espacio y el orden de la materia mi búsqueda debía ser el reflexionar sobre el género del paisaje o sobre un hipotético paisaje interior dentro de una casa, el primero un orden natural, el segundo un orden urbano o imaginario.

Por otra parte si en mi pintura los objetos, la materia, las formas, adquirieran peso formal y compositivo sobre el orden espacial tendría forzosamente que reflexionar sobre el género del retrato.

Dos eran las opciones, dos los caminos posibles uno hacia lo general, el paisaje, la inmensidad, lo natural, lo universal, otro hacia lo particular, el retrato, lo específico, el detalle, el *close-up*.

Frente a esta disyuntiva observe que los pintores holandeses fueron de los pocos artistas que en el siglo XVII practicaron el género del "cuadro íntimo" o "cuadro de costumbres" y que por sus características, lumínicas, cromáticas, espaciales y compositivas dentro de estas dos tendencias de género polarizadas, antagónicas, el retrato y el paisaje, entre lo general y lo particular, dicho género podría ser ubicado como un punto medio, no la totalidad ni lo específico, sino el justo medio, la escena, el espacio interior, la fusión del espacio, la materia y la luz dentro de un espacio cerrado: el paisaje interior. No solo la descripción detallada de la incidencia de la luz en los personajes y la materia sino la descripción detallada de su incidencia en el contenedor, el espacio arquitectónico.

Considero que cuando buscamos interpretar las intenciones, las necesidades formales, el estilo o la técnica de aquellos pintores consagrados al género del cuadro íntimo se pueden aplicar dos lecturas que generalmente nos llevarán a considerarlos ya sea o como unos retratistas profundamente rigurosos en la descripción de la luz, la materia, la forma humana o como unos paisajistas profundamente obsesionados con el comportamiento lumínico y cromático dentro de un espacio arquitectónico, la casa así como por el color de las materias primas, los materiales cotidianos de la casa. Considero que el género del "cuadro íntimo" se encuentra estrechamente vinculado a la ortodoxia del género del retrato pero dentro de esos espacios cerrados también encontramos los rigores, la ortodoxia compositiva y formal del género del paisaje ya que aun cuando el orden espacial es artificial y no responde exclusivamente a la lógica orgánica, mineral y vegetal de un espacio natural por estar condicionado a un espacio cerrado, a un orden constructivo arquitectónico, el de la casa y sus posibilidades tanto formales como poéticas son poderosas ya que podemos descubrir ahí la

evocación de la naturaleza, una naturaleza petrificada, transformada y sintetizada a través de la técnica del claroscuro y el color de forma plástica y pictórica.

En ese espacio arquitectónico encontramos desde un punto de vista metafórico la luz del sol y sus propiedades físicas, ópticas y alimenticias, sabores y temperaturas lumínicas y cromáticas en los personajes, en los objetos y el espacio.

Desde que la pintura occidental comenzó a representar espacios interiores coherentes, se inclinó por las habitaciones cerradas. Aunque hubiera panorámicas que permitieran vislumbrar paisajes lejanos o atisbar el cuarto contiguo a través de una puerta abierta, el espacio pictórico del cuadro era esencialmente idéntico al de la habitación frontal. El centro de ese cuarto era el centro del mundo representado. Se trataba de una perspectiva reflejo de una concepción egocéntrica, para la que el lugar donde se encontraba el espectador era el ombligo de la creación.¹⁹

Considero que en esas pinturas se puede sentir la felicidad y devoción por la vida.

La luz, el espacio íntimo, la casa, el orden arquitectónico son una extensión, una metáfora del pensamiento y el carácter de los individuos que lo habitan. Tanto en Vermeer, de Hooch y Hoogstraten, encuentro el más obsesivo y singular interés por la geometría, la arquitectura y la sujeción a la ley después de los flamencos del siglo XV, ya que dentro de esos espacios cerrados la geometría y la perspectiva lineal, el orden arquitectónico, representados a través de la técnica del claroscuro y el color tienden sus redes formales, su orden sobre el espacio íntimo para transformarlo en un paisaje ideal, cálido, artificial y mecánico que exalta una forma de vivir, una ética, una forma nueva de vivir en la cotidianidad. Considero que los cuadros de Vermeer son esencialmente unas máquinas de luz, un microscopio o una caja oscura a través de las cuales reflexionamos no solo sobre la complejidad y la diversidad del fenómeno lumínico y cromático dentro de un espacio cerrado sino sobre la casa como un símbolo de calor y protección.

Cuando pinto mis cuadros siempre procuro pensar en esas casas ya sea en un fragmento, un detalle o una panorámica pero generalmente procuro evocar el orden de uno de estos interiores para expresar mi forma de pensar, mi pasión por la medida, la sobriedad y la precisión formal para describir la luz dentro de un espacio cerrado imaginario. La luz en la casa significa para mí energía, calor, sabiduría y protección en la casa, al pensar en la estructura de la casa pienso en los límites de lo privado y lo público, entre lo interior y lo exterior, la casa es para mí también un espejo de nuestra estructura y de nuestro interior. Sobre la imagen de la casa construimos nuestro principio de realidad, ya que es de ahí de donde salimos a enfrentar el mundo.

La pintura de género y el presente

Actualmente la pintura ya no se encuentra subordinada a describir un espacio real ya que sus posibilidades expresivas, su fuerza, reside en la invención de espacios imaginarios, casas imaginarias, territorios jamás

¹⁹ - Arnheim, Rudolf, *El poder del centro*, p.185.

transitados, senderos nuevos con intenciones nuevas, con materiales, técnicas y colores diversos cargados de sentimientos profundos. A pesar de esto pienso que si interpretamos la pintura abstracta contemporánea a través de su intención primera descubriremos que existe todavía un vínculo estrecho entre la pintura de género del pasado con la pintura abstracta del presente. De forma general fue a partir del siglo XVIII con el Neoclasicismo (Jacques Louis David) y el Romanticismo (Kaspar David Friedrich) que desde un punto de vista temático, el paisaje y el retrato permean toda la pintura occidental y hasta la primera mitad del siglo XIX que las búsquedas técnicas y formales de la pintura gótica, renacentista y barroca encuentran un verdadero y amplio renacimiento primero con los pintores impresionistas después con los expresionistas, los cubistas, los fauvistas y demás *ismos* por lo que considero que si realizamos una lectura poética de la pintura de la primera mitad del siglo XX y aplicamos este razonamiento aún cuando podemos descubrir de forma obvia el género del retrato y del espacio interior en la pintura figurativa de Matisse, Edward Hooper o Lucien Freud también lo podemos detectar de forma obtusa en la serie de mujeres de Wilhelm De Kooning, en el *action painting* de Jackson Pollock e inclusive lo podemos observar en la pintura de Kasimir Malevich y Hans Albers. Desde esta misma óptica considero que a pesar de que la presencia del género del paisaje tiende a encontrarse mucho más diversificada y ramificada debido a la sofisticación y exacerbación de los procesos formales modernos permanece su orden ya sea en Turner, Cezanne, Monet, Van Gogh y Rothko, si bien sus signos están ocultos y tienden a ser ambiguos o confusos el interés por el espacio y las cualidades cromáticas y lumínicas de los colores y la luz de la naturaleza permanecen. Considero que el interés por la fusión de los géneros del paisaje y el espacio interior, entre un orden natural y un orden artificial, arquitectónico se puede ubicar, entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en Cezanne, Rothko, Malevich, Mondrian, Newman y Hoffman ya que debido a la síntesis plástica o pictórica, se tiende a fundir el orden de lo orgánico-natural con lo arquitectónico-mineral, la figura y el espacio comparten un mismo canon, o bien el orden de la forma nace del espacio o bien el orden del espacio nace de la forma pero ambos conservan una lógica interna en el proceso. Encuentro en la pintura abstracta, plana, bidimensional de Mondrian, a pesar de su renuncia radical al espacio ilusión y a la técnica del claroscuro, un profundo interés por fundir estos dos ordenes debido a que el orden ortogonal, las coordenadas espaciales, el apego a un orden espacial ideal permanece, ya sea el de la naturaleza o la arquitectura y el apego a lo orgánico-natural, al color, al pigmento-materia transita por los cuadros. En Mondrian una vez olvidado el interés por la descripción, la ilusión de profundidad y tridimensión es solo a través de la materia plástica sumada a la mesurada y discreta intención en el proceso que podemos descifrar las características genéricas que lo vinculan al pasado, un paisaje interior en el que se funden energía y materia sobre un plano.

1.5- LAS MATERIAS PRIMAS HOLANDESAS

La materia es suma de energía.

Las materias primas aparentemente son solo materia pero también encierran símbolos y son reflejos, imágenes de cualidades humanas. En la pintura holandesa encontré un singular interés por las materias primas, el interés por la descripción detallada y confusa de los objetos, por su sentido poético y simbólico a través de la detallada descripción de la luz y el color que al incidir en ellos les da vida.

El arte de pintar, las materias primas y los oficios

Para iniciar esta reflexión sobre los objetos, las materias primas en la pintura holandesa en general y en Vermeer en particular, es necesario comentar que son cientos de libros los que se han escrito sobre el, diversas las especulaciones teóricas que se han formulado y miles las posibilidades de interpretación tanto simbólicas como formales de esas pinturas, sin embargo, después de una larga investigación elegí un libro que desde su intención primera es visionario, un libro para un cuadro, *El arte de pintar* de Hermann Ulrich Asemissen.

Este libro lo considero fundamental ya que es el menos literario por su forma de interpretar rigurosamente los significados ocultos en los objetos, las materias primas, del enigmático cuadro también titulado *La alegoría de la pintura* desde la óptica de los oficios del siglo XVII.

La fundamentación teórica de Asemissen señala que el artista, el pintor en su búsqueda por entender, apropiarse y representar la realidad en este caso los objetos, al tiempo que describe la luz y el color de ellos dentro de un espacio específico nos describe también el concepto de su oficio y de los oficios en general, la lógica de los oficios y las materias primas que se transforman a través de los oficios. Sobre esta premisa Asemissen afirma y desarrolla que el tema de este cuadro, *La alegoría de la pintura*, ya sea de forma obvia o oculta, es el oficio de pintor, del nuevo pintor, y los oficios que se impartían en el gremio que dirigió dos veces el pintor holandés. En este cuadro en particular, así lo señala el autor, existe una distancia entre el oficio que practicaba Vermeer y el oficio que practica el pintor al que pintó, entre los personajes, los oficios representados en los objetos los materiales y las materias primas que pintaba, existe una lección de pintura entre lo que se pinta y como se pinta, no solo en este cuadro sino en todos sus cuadros.

Relata el autor que este cuadro no es un autorretrato, el pintor al que pinta Vermeer no es el mismo, es un pintor anterior a él que pinta del natural, Vermeer lo pinta sentado encontrándose el parado frente a la escena. La luz que pinta el pintor dentro del cuadro es la que se filtra por la ventana, pero la que observa Vermeer, es también, la que incide sobre los cortinajes que se encuentran en primer plano esta es una luz física que observaba seguramente a través de la caja oscura.

Partiendo de esta premisa considero que el relato en la pintura holandesa inicia desde la elección del bastidor, del soporte de la pintura, del alma de madera revestida de tela, de algodón y de luz interior, la

imprimatura, y el blanco que se aplicara para construir y describir la luz en el espacio interior a través de la utilización de la caja oscura. La silla de piel, la mesa de madera y la cortina bordada y tejida son un *leit motiv* que se repite en casi todos los cuadros de Vermeer, por lo que considero que existe un mensaje formal en esos objetos, en esos materiales que no es exclusivamente el de copiarlos detalladamente, su peso es lumínico y cromático, simbólico y compositivo. Los objetos tienen una importancia simbólica nos dice Assenisen, se encuentran ahí para hablarnos de los oficios holandeses, pero también son portadores de una luz física y de una presencia o una ausencia humanas que gobiernan al frente de la imagen y que nos indican que a pesar de que la acción tiene lugar con los personajes del fondo lo sustantivo también se encuentra al frente, sintetizado en las materias primas analizadas con detalle, nos recuerdan al compás del orden compositivo, lumínico y cromático que siempre o casi siempre contemplamos un espacio dividido, en el que la luz es una atrás y otra al frente. Considero que si se interpreta la pintura de Vermeer desde la óptica de las materias podemos descubrir que las materias sustantivas al frente son la piedra, la madera y la tela, el piso ajedrezado; la mesa, la silla y la carpeta; la cortina tejida y bordada.

Es en esas materias primas y en los materiales manufacturados (alfombras, tapetes, cortinajes) en donde Vermeer deposita la sabiduría del pintor que construye, arma, borda y teje con pintura la luz y el color. Ahí encontré el oficio que he buscado rescatar con mi pintura el de describir un orden lumínico dentro de un espacio material imaginario de forma nítida y difusa.

En Vermeer las figuras, los personajes, la técnica del claroscuro y la materia plástica gobiernan al fondo pero lo pictórico el color y la masa difusa gobiernan al frente del cuadro en el espacio y los objetos. A través de representar las materias primas, los materiales y los oficios Vermeer nos habla de la lógica de su pequeño microcosmos parece tratar de explicarnos pintando la esencia del oficio del pintor holandés, el estilo pictórico y plástico de la pintura al óleo sobre tela en la Holanda del siglo XVII. En los cuadros de Vermeer se describe detalladamente la búsqueda esencial del pintor, delimitar, construir, bordar y tejer la luz y el color, podemos no ver a *La bordadora* (1669-70) pero vemos su oficio y el del pintor a través de la descripción nítida y confusa de los hilos que brotan de una caja. Ahí observo la fusión estricta entre el pintor y su pintura, el espejo de su mundo interior y de su oficio.

Actualmente el plástico y el metal son las materias primas fundamentales, son los símbolos de modernidad que pueblan e invaden nuestra vida cotidiana no sólo en el espacio arquitectónico sino en el vestido, el nylon, el poliéster etc. todas aquellas fibras sintéticas con las que nos vestimos nos recuerdan a cada momento que es mejor lo natural pero que lo artificial es un símbolo como la nueva luz, la electricidad, de nuestro tiempo. Así como el metal blanco nace de fundir el cobre, el níquel y el zinc, todos los vestidos en el pasado nacían del algodón y la madera, tanto el vestido del cuerpo como el vestido de la casa (cortinas, tapiz, alfombras, tapetes) simbolizaban una segunda piel de madera y algodón. El algodón y el lino se decoraban con piedras, el vestido era algodón y piedra, los atributos de la belleza exterior humana estaban ahí pero eran naturales y

estaban hechos a mano como la pintura. Considero que ese es también uno de los principales temas del oficio de Vermeer, el vestido de la tela del bastidor, el vestido de la mujer, el vestido de la casa y el oficio de vestir con pintura la tela.

Es preciso señalar que aunado a esto el uso de la caja oscura confería al oficio del pintor en la proyección la conciencia del sastre que distribuía los patrones y que a través del diseño, la edición y el montaje construía el espacio ilusión y preparaba artificiosamente la descripción del fenómeno lumínico y cromático; definía claramente los tonos y los timbres de luz y color en las materias primas.

La luz y la materia en el espacio dividido

Considero que pintar para los holandeses era un oficio racional y poético, el oficio de la descripción y la confusión, un medio de descripción rigurosa de la luz y el espacio al tiempo que un vehículo para describir el peso y la medida de la materia con luz y sombra, descifrar lo intangible e ingrátido, etéreo, el aire y la luz, la energía presente en el espacio cotidiano.

En la pintura de Vermeer la acción es mínima, siempre al fondo a la izquierda y se repite constantemente, generalmente encontramos solo a un individuo, una mujer, que se vincula y se funde con la luz y el espacio. La mujer era el calor y la luz del espacio.

Al frente siempre encontramos objetos una silla a la derecha y una mesa a la izquierda, esto contribuye a romper con la simetría y la frontalidad renacentista, sin embargo esos objetos, los materiales de esos artefactos tienen para mí una importancia sustantiva.

Los actos de contemplación, descanso, aprendizaje, interpretación musical, investigación científica ceden su densidad narrativa ya que siempre se desarrollan en el fondo, lo que observamos generalmente es un espacio dividido, la acción al fondo y los objetos, las materias primas al frente, la luz los vincula, sin embargo tenemos la sensación de que son dos las luces que observamos, una puramente óptica y otra física, una al fondo y otra al frente casi fuera del cuadro, la luz del sol que entra por la ventana y que se refleja en el muro es un artificio puramente óptico.

La forma lo dice todo, el color, la luz, el espacio estable son el entorno y la piel de aquello que sucede en la mente de los personajes, su espejo, no hay anécdota ni texto literario posible, prosa. Sólo el pensamiento racional, la paz espiritual, la poesía del *ductus* pictórico holandés.

Conclusión

Sobre esta interpretación simbólica y formal de la importancia de las materias primas presentes en la pintura holandesa, en Vermeer, De Hooch y Hoogstraten, particularmente la piedra y la madera, he encontrado algunos de los motivos de mi pintura. Luz y tierra, una casa de arcilla iluminada que contiene piedra y madera

son los atributos, los motivos y los ingredientes de mi trabajo. Durante varios años mi búsqueda plástica se ha concentrado en encontrar la diversidad utilizando exclusivamente estos elementos formales.

Es preciso mencionar que en esas pinturas holandesas la piedra y la madera eran tan solo parte del decorado por lo que al abordarlas desde la óptica de una pintura semi- abstracta o simbolista deben adquirir un peso absoluto que busque destacar el peso simbólico que encierran esa ha sido una de las búsquedas de mi trabajo, lograr que no sólo sean parte de un decorado, simple materia, sino símbolos de carácter y cualidades humanas, al igual que la luz y la energía.

1.6 EL OFICIO: LA ORTODOXIA EN EL ESPACIO HETERODOXO

"La naturaleza no es sino todo el pasado, libertad antigua; y, por tanto, de un modo absoluto, suelo para la historia".

Novalis

Considero que pintar es ante todo arte y oficio, artificio, la indisoluble fusión entre el concepto y el oficio, concepto y técnica, intención y proceso.

El oficio en Holanda

Es largo el proceso de transformación de los oficios y la enseñanza artística a lo largo de la historia, de las logias medievales de los siglos XII y XIII a los gremios de los siglos XIV y XV hasta la Academia del Diseño del siglo XVI en Italia, pero considero que en el norte de Europa, Bélgica y los Países Bajos este cambio no fue tan radical ni tan definitivo. Pienso que fue la fidelidad a la luz como un fenómeno racional y un concepto del oficio lo que prevaleció aún hasta el siglo XVII en el norte de Europa. A diferencia de la enseñanza artística en las academias del sur de Europa, estrechamente vinculadas a los dictados y las convenciones religiosas cortesanas, en el norte y específicamente en los países bajos, el arte y los oficios buscaban la libertad, la innovación y su autonomía.

No es la iglesia ni un príncipe ni una sociedad cortesana quien decide el destino del arte en Holanda sino una burguesía que por lo demás es mas bien por el gran numero de sus miembros acomodados que por la especial riqueza de cada uno de ellos por lo que tiene importancia. Nunca antes, ni siquiera en la Florencia del renacimiento inicial por no hablar tampoco de Atenas en la época clásica, se ha mantenido el gusto burgués privado tan libre de toda influencia oficial y pública y ha sustituido tan ampliamente los encargos públicos por los privados.²⁰

²⁰ Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, p.149

En el oficio del pintor holandés del siglo XVII encuentro una protesta contra las convenciones estéticas. Debido a que el pintor tardaba mucho tiempo en ser reconocido como artista y no era el "genio" ya que era considerado un artesano o una mezcla de varios oficios, en su pincel y en su particular opinión del mundo llevaban la afirmación del oficio y su protesta individual.

A diferencia de la concepción del oficio de los pintores italianos también practicada por Rubens en su taller de Flandes los pintores holandeses tenían un profundo respeto al oficio y al trabajo individual, por lo que el oficio del pintor holandés se encontraba en el polo opuesto del artista renacentista, la pintura era concebida más como un instrumento de evocación lumínica, de rigurosa descripción, pintar era identificar una fuente de luz y construirla desde la proyección hasta la ejecución.

La organización racional del trabajo artístico que por primera vez fue empleada de modo sistemático en el taller de Rafael y que separa fundamentalmente la concepción de la idea artística y su ejecución tiene como supuesto previo que el valor artístico de un cuadro ya está por completo en el cartón y de que la trasposición del pensamiento pictórico a la forma definitiva tiene una significación secundaria. Esta concepción realmente idealista era todavía predominante en la teoría y en la práctica del barroco cortesano y clasicista pero no lo era ya en el naturalismo de la pintura holandesa.

En esta, la ejecución material, el *ductus* pictórico, la pincelada, y todo el contacto de la mano maestra con el lienzo adquieren una significación tan extraordinaria que el deseo de mantener todo esto en su pureza pone de antemano límites a la división del trabajo. Desde entonces la pintura es para él comunicación personal directa, forma siempre inmediata, reconquistada en todo momento de un impresionismo que transforma la realidad en creación de los ojos, que todo lo animan y se lo apropian.²¹

Considero que la diferencia estricta del oficio del pintor holandés frente a los pintores anteriores y su vínculo con los del presente se encuentra en su concepción del *ductus pictórico* ya que no era sólo la pincelada expresiva, sino el equilibrio entre la razón y la pasión, entre la energía y lo magnético, entre lo dinámico y lo estático, el control de la mano y la templanza del tiento se encontraba en la raíz del concepto del oficio de pintor.

La pasión estaba en la luz y el color plasmadas en el lienzo no en la mano.

Considero que no era sólo la luz en movimiento ni el orden natural lo que preocupaba al pintor holandés sino el dominio de la técnica, del efecto lumínico y cromático, el orden artificial lo que fundaba la pintura de estos individuos, eso era por tanto lo que los distinguía y los dotaba de una identidad y carácter distintos. En este rigor técnico encuentro la base formal de la búsqueda pictórica y de la sofisticación del proceso de los holandeses presente también en Rembrandt.

Considero que las diferencias de los holandeses se encuentran primero en la elección del tema, el género y el estilo pero la filosofía del oficio nace de la enseñanza y era en los gremios en donde se transmitía el oficio de

²¹ Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, p. 149

pintor, ahí en donde se transmitía el sentido trascendente de la luz gótica, los hallazgos científicos y las herramientas. En los gremios se aprendían los rigores y las técnicas no las convenciones. Considero que los pintores holandeses hacen a un lado las narraciones bíblicas y construyen un simbolismo oculto y cifrado para transmitir su paz espiritual y racional dentro de un espacio laico lleno de luz. En la luz esta uno de los secretos y la primera protesta laica, la luz ya no es una emanación divina, es energía que proviene del sol y que en la casa esta simbolizado por una mujer.

El ductus, la opinión individual

La ortodoxia del pintor holandés estaba al servicio de un espacio heterodoxo, a un tema, un genero y un escenario laicos.

El *ductus* es la *doxa*, por lo que la opinión individual es la raíz del oficio y el individuo mismo.

Considero que siempre y cuando se conservara la excelencia en el oficio el pintor podía decidir el tema y el género, el objetivo esencial de su pintura y forjar así un estilo individual, sin duda prevalecían las convenciones y el género histórico se situaba por encima de los demás géneros pero la excelencia estaba en el oficio, en la descripción rigurosa de la luz física.

Debido a esto siempre he visto un estrecho vínculo entre estos pintores y los pintores modernos ya que actualmente y desde el Romanticismo lo que defendemos con pasión es nuestra opinión del mundo, nuestro estilo de vida y nuestro oficio.

Hasta aquí parece que el oficio lo es todo y aunque el oficio de Vermeer no evitó que se muriera lleno de deudas debemos canonizarlo porque era un buen pintor pero este no es el objetivo.

En la pintura el *ductus* es lo que gobierna, el pintor es el que ordena la luz, por lo que el pintor gobierna sobre la luz y lo que obedece es el estilo, el pintor no es un instrumento, no es el artifice de un orden superior, busca lo pictórico, pinta la luz y el color a la luz de su razón y su entendimiento, con pasión, pero sus sentimientos están en la luz y el color:

Busca expresar sus sentimientos pero con plena conciencia y control de la luz y el color, no sólo con la idealizada libertad de la mano sino creando un equilibrio entre lo plástico y lo pictórico, construyendo con rigor tectónico y atectónico, creando una balanza entre la plasticidad y las masas de luz y color valiéndose de una maquina, la caja oscura.

El interés por la heterodoxia nos habla primero de la defensa de la opinión del individuo por lo que esta íntimamente ligada a la defensa del *ductus* pictórico, en el que este era un reflejo de un estilo de vida diferente. La protesta de los holandeses a través de su pintura tenía una base cultural y científica, política, económica y religiosa ya que defendían una cosmovisión, una forma de ver y de vivir, otra ética expresada en su estilo de vida y su forma de pintar.

Los oficios

En el gremio de la Abadía de San Lucas de Delft convivían en un primer nivel los pintores, los vidrieros y los alfareros, en un siguiente nivel los tejedores de alfombras, los bordadores, los grabadores de cobre, los escultores, los talabarteros, los impresores artísticos, los libreros y los coleccionistas. La Abadía de San Lucas, la cual presidió Johannes Vermeer durante dos períodos luchó durante varios años por convertir el oficio del pintor como una de las Bellas Artes ya que desde el gótico era considerada como una actividad artesanal.

En el gótico el artista recibe una consideración social similar a la del artesano y como ellos estaban integrados en gremios afines a la tarea que realiza cada uno. El más considerado es el constructor que recibe un trato distintivo y que suele encargarse de los demás artistas que trabajan en la obra; en efecto, el escultor, el pintor, el vidriero, están, generalmente, supeditados al arquitecto pues pocas son las excepciones de esos artistas que destacan por sí mismos y son conocidos socialmente.²²

En la concepción de los holandeses del trabajo y el oficio de pintor se expresa ya claramente el paso de una moral colectiva al de una ética individual.

...las reglas gremiales coartaban fuertemente la libertad de movimiento del maestro y el pensamiento tradicional dejaba poco espacio libre a innovaciones estéticas, ya que el concepto de "personalidad artística" todavía no tenía validez, pero a pesar de ello en el maestro independiente y responsable en activo en la Baja Edad Media ya se presagiaba la figura del moderno artista independiente.²³

Actualmente como en el pasado en nuestro *ductus* pictórico se encuentra nuestra particular opinión de la realidad, pintar no es convenir con una opinión colectiva, por tanto, producto de una convención su origen y destino, es heterodoxo, y se funda en un interés imaginario y racional, fantasioso y transformador. En la pintura holandesa existe un lenguaje cifrado, un formalismo individual y social en el que el *ductus* pictórico de forma indirecta, oculta o secreta expresa una particular opinión, una singular forma de entender la vida al interpretar la luz, el espacio y la materia.

En la pintura holandesa observamos una protesta que se vincula estrechamente con las búsquedas del arte moderno, el interés de distinguir el oficio individual del oficio colectivo, de defender la libertad de elegir las palabras y las herramientas para nombrar lo trascendente en la vida.

Desde un punto de vista cultural, social, económico y político en la pintura de los holandeses protestantes encuentro una de las causas, por tanto un antecedente histórico del pensamiento del siglo de las luces, del movimiento de la ilustración; del pensamiento antimonárquico de los racionalistas franceses, ya que es a partir de la pintura holandesa que la luz espiritual se transforma en energía por tanto en una luz imaginaria y racional, pictórica que se retoma en el arte moderno.

²² Wick, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*

²³ Wick, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, p.54

Los oficios en el pintor: el matemático,

Atrás del oficio están los materiales y atrás de los materiales las materias primas.

Considero que el oficio del pintor no es uno ya que en él coexisten diversos oficios tanto en el estilo como en la técnica. El fundamento de mi oficio, de mi ortodoxia lo encuentro en tres principios fundamentales que son también un credo:

- En el oficio del pintor se funden diversos oficios el matemático, el arquitecto, el sastre, el bordador, el tejedor, el albañil y el carpintero.

- El oficio del pintor en la proyección es el del científico, el arquitecto y el sastre, en la ejecución el del bordador, el tejedor, el carpintero y el albañil.

- El pintor debe reflexionar sobre la arquitectura ya que su objetivo final es fundirse o vincularse a ella.

Desde el mundo antiguo hasta el presente la ideología, la cultura y el oficio es lo que distingue a los individuos ya que ahí está su vínculo con la materia y su necesidad de transformarla, de ahí nace su visión del mundo y su integridad humana. Al igual que en el mundo antiguo en el oficio se encuentra el linaje de las personas por lo que durante mucho tiempo el oficio también fue el apellido del individuo, el carpintero, el obrero, el sastre, el vidriero, el albañil, el pintor, etc.

El verdadero patrimonio es la cultura y el oficio no la riqueza material ya que es ahí en donde está la posibilidad de que los principios éticos y las búsquedas sentimentales se materialicen, los individuos dedicados al oficio de pintar se distinguen por su particular concepto del oficio.

En el pintor que utilizaba la perspectiva lineal coexistía primero un matemático que partía de un principio hipotético deductivo y que concebía el plano pictórico como un cajón visual.

El credo del artista matemático lo encuentro en el pensamiento de León Battista Alberti:

Las matemáticas son el cuerpo común del arte y de la ciencia, ya que tanto la doctrina de las proporciones como la teoría de la perspectiva son disciplinas matemáticas.

El artista es, pues, la unión de un técnico que experimenta y un hombre que al tiempo que observa la naturaleza la domina. En ese sentido, en su tratado "*De re aedificatoria*", Alberti formula uno de los postulados fundamentales de la teoría clásica del arte, la determinación de la belleza como armonía de proporciones entre cuerpos arquitectónicos, así como la perfecta conjunción de los elementos decorativos dentro de éstos. La economía artística, alejada de toda desmesura barroquizante, es otro de sus principios, pues, según sus palabras:

"al igual que los príncipes ensalzan su majestad con la escasez de sus palabras, así se aumenta el valor de una obra con la reducción de sus figuras".²⁴

²⁴ ArteHistoria, *Genios de la pintura*

En esta reflexión encuentro no sólo un pensamiento racional dirigido a enaltecer el pensamiento constructivo si no también la nostalgia de la sobriedad, la austeridad y la medida de un orden tectónico primigenio, del orden dórico, el estilo arcaico griego, la economía artística puramente constructiva alejada de la desmesura barroquizante y decorativa del orden corintio, del estilo griego clásico. La síntesis geométrica es para mí un credo: el círculo y el cuadrado, la luz y el espacio.

1.7- EL ESTILO: LA BÚSQUEDA DE LO CONFUSO

El estilo influye sobre la expresión artística, casi de la misma manera que las convenciones. Pero las reglas estilísticas son más sutiles que las convenciones y ejercen sobre el acto creativo mas influencia que control.

Donis A. Dondis

Estilo y convención

Actualmente el oficio del pintor se descifra, sintetiza e interpreta como intención y proceso sin embargo esto no fue siempre así ya que el oficio del pintor se encontraba en el tema, el genero, el estilo y el dominio de la técnica, en la lógica de los artificios técnicos y formales.

Los pintores holandeses practicaban el estilo de la confusión heredado por Caravaggio y Rembrandt por lo que todo pintor interesado en los orígenes del lenguaje abstracto del siglo XX, el Constructivismo o el Neoplasticismo, cuando dirige su mirada reflexiva hacia el pasado encuentra en la ortodoxia estilística de Michelangelo Merisi da Caravaggio, en la ortodoxia de su oficio al fundador estricto de la pintura, de la forma plástica y la luz. Yo decidí debido a un interés profundo en el espacio arquitectónico dirigir mi mirada hacia aquella ortodoxia que buscaba expresarse a través de un estilo plástico y pictórico y encontré en la pintura holandesa un punto medio, no solo las formas cerradas, tectónicas sino su convivencia con las formas abiertas, vibrantes, confusas y en continua expansión, atectónicas, pictóricas dentro de un espacio rigurosamente descrito.

Fue en Vermeer en donde encontré el equilibrio entre los hallazgos pictóricos de Rembrandt van Rijn y la herencia plástica de Caravaggio, no exclusivamente un carácter dinámico ni uno exclusivamente estático, la fusión estricta de dos ortodoxias, de dos dominios formales.

El oficio y las herramientas

En las herramientas encuentro el fundamento del pensamiento constructivo holandés.

En el "tiento", la escuadra, el compás, la caja oscura, el claroscuro y el color los atributos que proyectan al pintor holandés a nuestro presente, a la modernidad.

Lo verdaderamente nuevo es la luz ya que es obra exclusiva del pintor no nace de la base ni nace del movimiento del pincel, el pintor la construye, la aplica como el albañil la mezcla, no es producto exclusivo de un movimiento ondulatorio natural, energía, lo magnético, lo estático para el pensamiento racional moderno es vibración lumínica y cromática algo esencialmente pictórico.

El pintor holandés se rebela en el estilo contra las convenciones animistas que se encuentra atrás del estilo pintoresco, el movimiento trascendente natural, solo energía.

Considero que ese particular concepto constructivo del oficio del arte Transalpino desde las logias medievales, promovido tanto en Holanda como en Bélgica por las Abadías de San Lucas y San Juan se vincula a las búsquedas formales de principios del siglo XX de diversos teóricos, artistas y arquitectos entre

ellos Walter Gropius que al fundar la Casa de la construcción, la Academia de la Bauhaus en Weimar en 1915 buscaban integrar nuevamente a los artistas con los constructores bajo un mismo techo para diseñar, construir y transformar la vida y el arte.

Con frecuencia el objeto elaborado solo sobresale artísticamente por sus accesorios...y había que imprimir fuerza al material para cumplir mas o menos el propósito del artista... No es de extrañar, el artista es hábil e ingenioso en el dibujo y el proyecto, pero ni trabaja minerales, ni es alfarero, ni tapicero, ni orfebre de tal manera que con frecuencia se interpretan mal los accesorios ornamentales y se confunden con el sujeto principal o no guardan relación alguna con el.²⁵

Estos teóricos buscaban esencialmente integrar nuevamente lo que fue separado por la Revolución industrial la necesidad expresiva y el pensamiento del artista con la mano del técnico, nuevamente la fusión del arte y el oficio, de la mente y la mano, buscaban esencialmente la "obra total" no solo la utilidad sino la visión transformadora del artista.

Descripción

Considero que dentro del ámbito de la pintura el concepto de describir ha suscitado diversas confusiones que han conducido a menospreciar sus posibilidades expresivas.

Actualmente lo confundimos con falta de expresión, olvidando que podemos localizar, nombrar, describir y concretar la luz en la pintura a través de realizar una síntesis buscando crear un equilibrio entre la energía la forma externa y las cualidades internas de la materia y el espacio.

El arte pictórico no hace sino indicar las modalidades mentales o morales a través de factores externos, tales como el gesto o la complexión mientras que los tonos musicales contienen en *si mismos* las imitaciones de las modalidades morales.²⁶

Considero que la pintura abstracta buscó desde su inicio busco trasladar la lógica de un orden matemático, musical o poético al ordenamiento de un lenguaje plástico.

Aristóteles pensaba que pintar era describir los factores externos y veía en la música la única posibilidad de nombrar lo esencial pero el pintor abstracto al despojarse de la descripción de un espacio real de lo tangible logró la autonomía de su lenguaje al igual que la música y la poesía.

Lo que diferencia al cubismo de la pintura antigua es que este no es un arte de imitación sino un arte de concepción que tiende a elevarse hasta a la creación... Representando la realidad concebida o la realidad creada, el pintor puede dar la apariencia de tres dimensiones..., cosa que no podría realizar representando simplemente la realidad vista o en perspectiva, que deformaría la cualidad de la forma concebida o creada..."²⁷

²⁵ Rainer Wick, *Pedagogía de la Bauhaus*, p.20

²⁶ - Copleston, Frederick, *Historia de la filosofía*, p.361.

²⁷ Chalumeau, Jean-Luc, *Cubismo*, p.5

Yo no abandoné el claroscuro porque siempre he pensado que lo que debía hacer era darle una aplicación distinta, buscando no exclusivamente describir sino transformar lo visto y lo tocado dentro de un espacio arquitectónico imaginario.

Lo pictórico, el estilo gótico, Vermeer y Rembrandt

Considero que las diferencias estilísticas entre los pintores del norte, flamencos y holandeses y los pintores del sur italianos nacen esencialmente del concepto de la luz, el estilo pictórico de Flandes y Holanda así como a la utilización de la caja oscura en el proceso de la pintura.

Así mismo en Holanda durante el siglo XVII nace un nuevo concepto de belleza que podría sintetizarse como el "arte de la confusión" que se encuentra en el estilo holandés y en la lógica del estilo pictórico. El teórico Heinrich Wölfflin se concentró durante largo tiempo en descifrar las características de este nuevo concepto de verdad y belleza y formuló una rigurosa teoría sobre la pintura del norte de Europa situándolo como la raíz de la ruptura radical entre el estilo holandés frente a los estilos de la pintura Renacentista Italiana tanto de la escuela veneciana como de la escuela florentina. Sobre esta tesis Wölfflin buscó construir un puente entre las búsquedas estilísticas del siglo XVII, el estilo de los pintores holandeses y las búsquedas formales estilísticas de los pintores impresionistas del siglo XIX. Un profundo nacionalismo era lo que movía a este teórico y así a través de 5 categorías duales, *Lo lineal y lo pictórico*, *Superficie y profundidad*, *Forma cerrada y forma abierta*, *Pluralidad y unidad*, *Lo claro y lo indistinto*, estructuró una apasionada interpretación del estilo holandés contrapunteando las búsquedas estilísticas presentes en estos dos periodos de la tradición plástica, ubicando a la pintura cisalpina renacentista y a la pintura transalpina holandesa como los eternos antagonicos.

Considero que lo primero que distingue a los pintores holandeses es su tradición cultural primigenia, su singular interés por la luz a través del orden cristalino geométrico, las búsquedas estéticas y espirituales heredadas. Así mismo un particular concepto del estilo, enraizado en un sentimiento nacionalista expresado en el norte de Europa fortalecido con un pensamiento de autonomía política y religiosa, por tanto, ética y espiritual.

En el arte de la representación queda la situación mas a las claras.

Hay una fantasía germánica que pasa ciertamente, por la común evolución de lo plástico a lo pictórico pero que sin embargo, reacciona desde el principio con mas fuerza que el sur ante el encanto de lo pictórico. No a la línea sino a la trama de las líneas, no a la forma particular y consolidada sino el movimiento formal. Se tiene fe en las cosas aunque no se puedan asir palpablemente.²⁸

Sobre la teoría del carácter nacionalista presente en las búsquedas estilísticas de los pintores barrocos puedo señalar que para Wölfflin solo existen dos posibles caminos en la creación plástica, lo pictórico-óptico o la plasticidad del pasado. Esto debido principalmente a que durante la formulación de sus teorías desconocía

²⁸ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, p.256

que los pintores holandeses e inclusive Caravaggio utilizarón la caja oscura para crear sus pinturas. Todavía por lo tanto consideraba que los pintores del norte veían mas allá de lo evidente que los pintores del resto de Europa lo cual es un error.

El estilo en que da la tónica el dibujo ve en líneas, el estilo pictórico ve en masas.²⁹

La pintura renacentista por su intención de fundar, de proyectar sentimentalmente todo en la figura humana y ver en el espacio circundante accesorios a través de un orden lineal-tectónico, representa para Wölfflin la pintura que no puede ver mas allá de las apariencias táctiles:

El hecho de ceñir una figura con línea uniforme y precisa conserva algo en sí todavía de captación física.

La operación que ejecuta la vista asemejase a la operación de la mano que se desliza, palpando por la superficie del cuerpo y el modelado, que con la gradación de luz evoca lo real, alude también al sentido del tacto.³⁰

Por su intención realista fundada en un concepto inamovible de belleza, la pintura renacentista triunfó y aprendió a interpretar el orden formal, la relación existente entre la figura y el espacio a través de representarlo desde la proyección de forma lineal, con un contorno regular y constante, la silueta; y a representar el espacio con un carácter estrictamente lineal y no plástico- pictórico.

Persiguió siempre el dibujo clásico una representación que pudiera considerarse como explicación agotadora de la forma. Se extraen de la forma sus rasgos típicos los motivos singulares se desarrollan en contrastes elocuentes. Se pueden medir con exactitud todas las distancias.³¹

Siempre he pensado que la diferencia se encuentra en la concepción de la luz anterior y posterior, los pintores holandeses a diferencia de los renacentistas por su particular interés en la luz como un fenómeno racional y su consecuente interés en el arte de la descripción asumieron sin reservas la confusión que provocaba el describir detalladamente con pintura el simbolismo implícito de la luz y el color mas allá de la figura humana y los objetos y el espacio inaugurando lo que conocemos actualmente como la forma en vibración, la masa, lo difuso y que nombra Wölfflin como lo atectónico, lo pictórico.

Es muy particular advertir que la época clásica instituye un ideal de claridad perfecta que el siglo XV solo vagamente vislumbró y que el XVII abandona voluntariamente. Y esto no por haberse tornado confuso el arte, sino porque la claridad del motivo ya no es el fin último de la representación; no es ya necesario que la forma se ofrezca en su integridad: basta con que se ofrezcan los asideros esenciales.

Ya no están la composición, la luz y el color al servicio de la forma de un modo absoluto, sino que tienen su vida propia.³²

²⁹ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, p.37

³⁰ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, p.40

³¹ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, p.217

³² Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, p.34.

La relación entre las figuras en el espacio y su ubicación durante el Renacimiento así como la ilusión de peso y profundidad se lograban esencialmente a través de un dibujo tectónico y no con pintura, devaluando el carácter y el peso cromático y lumínico dentro de la composición lo puramente pictórico, atectónico. En esta reflexión encuentro lo que define para mí mas claramente lo que significa el que ceda su poder la anécdota y la narrativa frente al orden formal y compositivo en la pintura. En la confusión visual holandesa la figura, los objetos y el espacio nacen de una nueva percepción visual y un rigor formales de unos nuevos individuos que manejan de forma mecánica pero expresiva la luz y el color.

Este máximo de claridad lo evita el barroco. No quiere decirlo todo donde una parte puede adivinarse.

Mas aún: ya no se ajusta la belleza de ningún modo a la claridad totalmente aprensible, sino que recae sobre aquellas otras formas que tienen en si algo inaprensible y que parecen escapar al espectador cada vez que las mira.³³

En Vermeer el color, los contrastes de luz y sombra así como el movimiento en transición en el espacio debido al predominio de la perspectiva es lo que crea esta nueva sensación de confusión.

El interés por la forma recalcada retrocede ante el interés por la apariencia movida e ilimitada. Por esto desaparecen también los aspectos elementales, el perfil y el frente puros y se busca la expresión en la apariencia fortuita.³⁴

Vermeer, De Hooch y Hoogstraten a diferencia de Caravaggio, el Greco o Rembrandt no renuncian a la perspectiva no renuncian al espacio arquitectónico, por que es dentro del orden de un espacio convergente, lumínico y cromático en donde encuentran la posibilidad de desarrollar la riqueza pictórica, de fundir la energía con la materia, de encontrar la cuadratura del círculo.

No es solo en virtud de una nueva verdad natural por lo que un arte ya avanzado disuelve la línea reemplazándola por la masa móvil sino también en virtud de un nuevo sentimiento de la belleza.³⁵

Considero que la principal aportación de la pintura holandesa reside fundamentalmente en que la intención es más compleja ya que no busca exclusivamente la plasticidad sino la diversidad lumínica y cromática, plástica y pictórica. Los pintores holandeses por su interés en fundar sus búsquedas con los rigores de la geometría y la ilusión óptica representan para mí los pintores que lograron captar la realidad de forma racional y poética, puramente visual, ilusoria e intangible, lo nuevo en el siglo XVII.

La representación pictórica de meras manchas excluye, por el contrario, estas analogías.

Nace del ojo y se dirige al ojo exclusivamente; y así como el niño pierde el hábito de tomar las cosas con las manos para "comprenderlas", así se ha deshabitado la Humanidad a examinar la obra pictórica con sentido táctil. Un arte mas desarrollado aprendió a abandonarse a la mera apariencia.

³³ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, p.217.

³⁴ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, p.217.

³⁵ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, p.35.

Queda con esto desplazada la idea toda de la obra artística: la imagen táctil se ha convertido en imagen visual, cambio de orientación, él mas capital que conoce la historia del arte.³⁶

Sobre esta tesis Wöllflin afirma que la pintura holandesa se proyecta hasta el presente debido a su carácter pictórico.

No se necesita recurrir a las últimas formulas de la moderna pintura impresionista para ver con claridad la transformación del tipo lineal en el tipo pictórico. El cuadro de una calle animada, tal como las pinto Monet, donde nada, ni siquiera el dibujo, coincide con la forma que creemos conocer de la naturaleza, un cuadro con tan sorprendente apartamiento entre el dibujo y la cosa no se encuentra, desde luego, en la época de Rembrandt, empero el impresionismo ya esta ahí fundamentalmente.³⁷

Acerca de esta severa afirmación referente a la transición del concepto lineal de formas cerradas del Renacimiento a las formas abiertas del Barroco, del paso del estilo lineal al estilo pictórico, de la pintura que ve con líneas a la pintura que ve con masas se revela claramente que para Wöllflin, Rembrandt es el gran artifice de los cambios estilísticos del siglo XVII vinculados formalmente con el estilo impresionista francés del siglo XIX y no cabe duda.

La evolución de lo lineal a lo pictórico significa el avance desde la comprensión táctil de las cosas que hay en el espacio, a una intuición que aprendió a confiar en la mera impresión de los ojos o dicho con otras palabras: la renuncia a lo palpable en aras de la simple apariencia óptica.³⁸

Considero, no obstante, que Wollflin por estar profundamente interesado en fundamentar el estrecho vinculo de la pintura holandesa con su presente, el impresionismo, vio en la pintura de Rembrandt la expresión más extrema de la exaltación de la luz, lo pictórico ya que confundía radical y ortodoxamente el contorno con el dintorno, la figura con el espacio y buscaba prescindir radicalmente de la línea regular y constante para describir las relaciones de las figuras en el espacio, la relación entre las partes y el todo.

Considero que desde esta óptica la pintura de Vermeer no encaja plenamente en dichas categorías ya que no rompe radicalmente con la plasticidad anterior pero considero que es el interés por la descripción rigurosa del espacio material, las materias primas y los oficios, la vida cotidiana, lo concreto lo que obligó a Vermeer a conservar un carácter lineal en su pintura así como un apego formal al espacio arquitectónico, al orden cardinal y a la perspectiva lineal y no buscar la convergencia exclusivamente a través del claroscuro.

Considero que Wöllflin encontró en Rembrandt el mejor ejemplo de lo puramente pictórico y de la luz que cobra total autonomía debido a que en los espacios atmosféricos de Rembrandt la arquitectura se oculta y se pierde en las sombras y la luz, la oscuridad y la luz borran todo rastro de espacio estable y concreto. La subjetividad y el imaginario de Rembrandt sin duda son su gran herencia ya que a pesar de haber utilizado la caja oscura la aplica con fines expresivos y no exclusivamente descriptivos. Sobre esto aparentemente se

³⁶ Wöllflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, p.36.

³⁷ Wöllflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, p.40

abre un abismo formal entre Rembrandt y Vermeer, ya que la búsqueda pictórica de Vermeer es también plástica, tectónica, la masa convive con el orden lineal y el orden tectónico del espacio cotidiano. Frente a la luz vibrante y tintineante de Rembrandt se encuentran la tersura y la plasticidad de la luz al fondo de un cuadro de Vermeer cobijada dentro de un espacio artificial regulado. Pienso que esta interpretación para la que lo fundamental, lo moderno de Holanda reside solo en Rembrandt minimiza el pensamiento constructivo de los holandeses, parece ser que el interés de los pintores holandeses por la vibración cromática y luminica y la plasticidad al mismo tiempo así como el aparente estatismo de la escena no empatan con el fervor animista contenido en el espectáculo lumínico de Rembrandt.

Considero que la diferencia se encuentra en la medida y en el pensamiento constructivo de Vermeer ya que en su pintura se percibe un no a la luz dramática así como un no al movimiento natural y con esto se logra la exaltación del equilibrio y la armonía de una vida tranquila y de contemplación.

Wölfflin a pesar de ver con reserva la permanencia de lo tectónico en la pintura de Vermeer coincide con Worringer en que esto responde al pensamiento constructivo heredado por el arte gótico.

Existe un arte clásico y un arte barroco no solo en la época moderna y no solo en la arquitectura antigua sino también en un arte tan extraño como el gótico. Tiene un carácter puramente lineal.

Su belleza es la belleza de los planos y es tectónica en tanto que presenta la sujeción a las leyes.

El conjunto se reduce a un sistema de elementos autónomos. Por poco que coincidan el ideal gótico y el ideal renacentista se trata al cabo de simples elementos que poseen una apariencia cerrada en sí, y dentro de este mundo de formas se procura siempre la claridad en sí.

La sujeción a las leyes a la que hace referencia Wölfflin es la sujeción a la ley que defiende Worringer, la luz en las catedrales góticas ya no estaba en los muros se encontraba en el orden de los vitrales, los ojos de la *matrix* gótica.

El gótico tardío, por el contrario, busca los efectos pictóricos de la forma en vibración. No en el sentido moderno, sino comparándolo con la rigurosa ley lineal del gótico puro, vemos que la forma se aparta del tipo plástico- inerte y es impulsada hacia la apariencia movida.³⁸

Considero que la identidad nacional del estilo holandés de Delft yace en el concepto de la luz y en el pensamiento constructivo que busca ordenar rigurosamente el espacio físico, la arquitectura y el orden compositivo de los objetos por lo que esa es esencialmente la búsqueda estética de la pintura holandesa ya que existe una búsqueda por la verdad en la descripción rigurosa de la luz, el orden de la materia así como un nuevo concepto de belleza en la vibración confusa cromática y luminica.

³⁸ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, p.35

³⁹ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, p.252.

Hay una belleza de lo tectónico y hay una verdad de lo tectónico, una belleza de lo pictórico y un determinado contenido del universo que no puede ser representado sino por lo pictórico y solo por lo pictórico.⁴⁰

Siempre al frente en los cortinajes, las carpetas, las sillas, las mesas de Vermeer descubrimos lo puramente pictórico, la vibración de la luz y el color, la apariencia movida, dinámica que se enfatiza a través del contraste con la estructura plástica lineal, magnética y la tersura de la pared del fondo.

La verdad y la belleza de la pintura, del espacio holandés no esta en sí en los objetos, en la ornamentación y el decorado esta en los atributos cromáticos y lumínicos de la casa que animan, dan vida a la materia. El orden plástico lineal en la pintura holandesa no esta solo al servicio de una realidad puramente objetiva ya que busca abarcar en su totalidad la complejidad del color y la luz, su carácter poético y simbólico.

Considero que tanto en la pintura de Vermeer como en la de Rembrandt la luz, los personajes, los objetos y la estructura espacial; el sujeto, los atributos y el espacio valen mas por sus cualidades formales, por su complejidad lumínica y cromática que por su perfil aparente.

El estilo holandés estaba al servicio de la luz que describía detalladamente el espacio que señalaba la ingravidez, la energía aérea y etérea, dinámica, que al mover los cortinajes separaba la luz de la materia surgiendo así la metáfora de un instante detenido. Para el pintor el fin de la sujeción de la luz y el color al perfil conocido estaba ya por terminar, la pintura estaba ya al servicio de la expresión, del simbolismo oculto cromático y lumínico, a la capacidad de percepción y al sentido poético del pintor, del individuo, pero la rivalidad con las búsquedas narrativas del Romanticismo, y más tarde del Neoclasicismo postergaran durante mas de un siglo el surgimiento de las vanguardias que encontraran las raíces de sus búsquedas formales en las búsquedas de los pintores del pasado.

El retorno a la línea, hacia 1800, significó también, naturalmente, el retorno a la apariencia plástica puramente objetiva. Desde este punto sufrió el arte barroco una censura que había de ser demoledora, pues todo efecto que no se desprendiese directamente del sentido de la representación se consideró como manierismo.⁴¹

La búsqueda de la luz, el pensamiento constructivo, la verdad y la belleza contenidas en la pintura holandesa será menospreciada. Pero considero que el estilo plástico y pictórico holandés, marca claramente el momento en que el pintor buscó por primera vez descifrar formal y técnicamente el orden espacial a través de descifrar el carácter imaginario y racional de la luz dentro de un espacio arquitectónico, la casa.

Johannes Vermeer: la luz

(Delft (1632-1675))

⁴⁰ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, p.248.

Siempre que observó un cuadro de Vermeer presiento que estoy dentro de una caja oscura, al fondo a la izquierda, a contraluz, se encuentra siempre la luz del sur, del sol, de la naturaleza, generalmente en una clave media de contraste. Encuentro una pintura que se funda en un placer distanciado, racional y poética a la vez, el justo equilibrio entre verdad plástica y belleza pictórica.

A través de un ojo científico, profundamente diseccionador y constructivo, contemplamos la diversidad de la luz y el poder simbólico del color por lo que cuando pienso en el pincel de Vermeer pienso mas en el bisturí de un científico antes que en un pincel del cero de un virtuoso.

Hasta la fecha sabemos que Vermeer solo pintó dos exteriores y en los dos tanto en *La vista de Delft* como *La pequeña calle* es en donde mejor podemos verificar una vez mas su interés por la luz y el orden arquitectónico, por la proyección lineal y sentimental, su "afán de abstracción" y empatía, ahí observamos también la herencia del pasado, una rítmica luminica y geométrica influenciada por el canon geométrico del arte gótico.

Si editáramos a través de un montaje cinematográfico los cuadros de Vermeer y partiéramos en un plano virtual de lo particular a lo general, del plano medio de los interiores, pasando por un plano general, *La pequeña calle* hasta llegar a la panorámica, *La vista de Delft*, nos trasladaríamos de la luz interior, la arquitectura interior a la luz exterior, la arquitectura exterior, y en ambos descubriríamos en ese pintor el oficio y la pasión de un arquitecto de la luz.

La naturaleza, la luz del sol, las materias primas de la naturaleza, están ahí en esos espacios íntimos holandeses pero integran una naturaleza transformada expresada en la luz de la ventana, la piedra de los pisos, la madera de las sillas y las mesas, los tejidos y los bordados de los vestidos, las alfombras. Una materia prima, cortada, ensamblada y transformada en artefactos de madera y una segunda piel, confundida con el orden cristalino geométrico del espacio cotidiano.

La luz en la casa

En Vermeer encontré primero un singular interés por la luz, la materia y los objetos, no como símbolos de ostentación y *status* sino primordialmente como vehículos cualidades, intensidad y densidad luminica, cada uno de esos objetos parece ser una distinta posibilidad de asir y aprender la luz con la mirada a través de la materia plástica de la pintura. Esa ventana, el dintel de la ventana guarda generalmente un vínculo formal con el marco de los cuadros, los mapas y los virginales.

La luz y los objetos están siempre sujetos a un riguroso estudio y análisis, la medida, la proporción, el peso, el brillo y su reflejo en el entorno. Las cartas que leen o reciben las mujeres parecen ser ante todo espejos y vehículos de luz, mensajes de luz, luz concentrada, nítida, geometrizada rigurosamente descrita y perfilada. Al desdoblarse las cartas y difundir la luz que se filtra por la ventana primero en el rostro de las mujeres y

⁴¹ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, p.107.

después en el espacio cotidiano sabemos del oficio holandés, del nuevo sujeto de la pintura, luz, mas luz. La luz es el sol y la mujer que ilumina y difunde, cobija y protege con su luz el espacio cotidiano.

Riegl divide la historia del arte en dos grandes períodos: en el primero, el primitivo, todo es objeto; en el segundo, el presente, todo es sujeto. La evolución entre la antigüedad y el Barroco no es según esta tesis otra cosa que el tránsito gradual del primero al segundo período, con la pintura holandesa del siglo XVII como recodo mas importante en el camino hacia la situación presente, en la cual todos los objetos aparecen como puras impresiones y vivencias de la conciencia subjetiva.⁴²

No hay duda de que en los cuadros holandeses los objetos nos hablan del cultivo del espíritu a través de la música, la pertenencia y los atributos, por tanto de un rango social, una educación y una cultura que se suman a los gestos, las actitudes e indumentarias de los individuos que habitan esos ambientes cerrados, por lo que son indicativos primero del formalismo social holandés y del ser más íntimo de quien los exhibe: origen social, familiar, profesional etc.

Pero es preciso señalar que es generalmente un individuo, la mujer y no la colectividad el nuevo tema de esas pinturas. El mundo íntimo y cerrado de estos seres republicanos antimonárquicos, la burguesía que se consolida gracias al gran auge del comercio es el tema fundamental de estos pintores pero esencialmente ahí identificamos un nuevo "ethos", la nueva ética se funda en el cultivo del espíritu, los alimentos del espíritu, el arte de vivir en armonía en el mundo material con un estilo y una óptica laica.

En la vida social la palabra "formalismo" sirve para caracterizar un comportamiento que se adecua a unas normas o "formas" colectivamente consideradas como índice de la pertenencia a una, clase, de una educación, etc. El formalismo social presupone así, por lo menos en principio, la apreciación de ciertos gestos, actitudes o indumentarias, como indicativos del ser más íntimo de quien los exhibe -origen social, familiar, profesional, etc- y que precisamente ellos se encargan de revelar. La actitud del formalismo social se mueve, dentro de los cánones del figurativismo y del sentido común: la forma externa revela el ser mismo de la persona o cosa; lo aparente es índice de lo íntimo. El gesto "significa" elegancia, el traje revela el rango social. Las "formas" son indicativas de una forma interna y fundamental de ser que aquéllas ponen en evidencia ante los demás y, en último extremo, ante uno mismo.⁴³

Pero dentro de este contexto en la pintura holandesa encuentro otra búsqueda formal el de pintar lo esencial de la materia sus cualidades luminicas y cromáticas, la energía, lo aéreo, lo etéreo, lo intangible, lo ingravido, la confusión entre energía y materia dentro de un espacio estable y armónico.

⁴² Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, p. 150

⁴³ Rubert de Ventos, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*

El formalismo que va de lo interno, de la esencia solo susceptible de ser concebida o imaginada -nunca vista- a la apariencia que se ofrece a los sentidos. El formalismo para el cual no es la apariencia lo que revela y explica lo interno sino la estructura íntima la que explica la apariencia.⁴⁴

Considero que este nuevo interés en la luz, este nuevo formalismo ya no responde a la época por lo que eso es lo que distingue y proyecta a los holandeses al presente y los vincula con el pensamiento abstracto, su interés por pintar con un pensamiento constructivo y poético a la vez antes que sugerir exclusivamente con el gesto y el movimiento la realidad.

Lo intangible racional

La belleza para Vermeer no reside exclusivamente en la identidad, en el rasgo, en el límite de la forma humana está en los atributos, en la luz, el color, en el traje de la pintura, en el orden estructural de la composición, en la densidad y capacidad de refracción de la luz y la energía en el orden arquitectónico y el orden de la materia. Es la verdad lo que le interesa al pintor.

En esa pintura no encuentro exclusivamente el oficio de la descripción como audazmente se afirma, ya que el oficio del pintor no terminaba cuando lograba describir y detallar con precisión ya que era precisamente en ese momento en donde daba inicio el oficio esencial del pintor, el oficio de lo poético, de la imaginación, el juego del artificio, la búsqueda poética y confusa del pintor que conocía el canon cromático y espiritual de los colores, que dominaba perfectamente un lenguaje simbólico heredado por el gótico, la magia de la vibración lumínica y cromática dentro de un orden cristalino geométrico.

La poesía en rigor no es lenguaje. Empieza la poesía en donde la eficacia del habla termina. Surge como una nueva potencia de la palabra, irreductible a lo que esta propiamente es.⁴⁵

En sus pinturas Vermeer no decora, ni adorna, ni adereza los símbolos de una vida material estable y plena suma precisión plástica y lumínica, describe la energía presente en los objetos detalla su apariencia material

⁴⁴ Rubert de Ventos, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*

⁴⁵ Rubert de Ventos, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*

pero da vida a la casa y a los objetos con luz y color a todo aquello que aparentemente carece de esencia, a los objetos inanimados cotidianos.

En ese instante nos invita a proyectarnos sentimentalmente y disfrutarlos.

Considero que el pintor no debe buscar ordenar lo aparente, decorar o imitar, sino descifrar el orden primero, la esencia mineral y orgánica oculta en la materia ya que lograra así a que renunciemos a observar exclusivamente los límites de la forma, su silueta.

Lo sustantivo no se encuentra en la epidermis, en eso que conocemos y que creemos haber visto, por lo que considero que ahí reside el verdadero poder de aquellos pintores del siglo XVII que sabían que no había regreso a las búsquedas formales del pasado, este pintor delega el desciframiento del comportamiento de la luz y la materia, la obra negra de la pintura a un artefacto, una máquina ya que sabía que eso distinguía al pintor nuevo, su oficio por tanto era desde ese momento plasmar con su estilo lo intangible y materializarlo, la luz, la energía, el aura que cubre la materia y el espacio con luz y color.

Esa nueva búsqueda era ya la de animar plástica y pictóricamente aquello que a simple vista no se ve. En esta suma, en este nuevo oficio de la percepción, lo realmente nuevo lo podemos sentir al reflexionar sobre el poder de atracción que ejerce el sol sobre la tierra, sobre la energía dinámica, sobre la energía magnética y estática. Esa luz no es divina, es energía, alimento etéreo; el aire no es viento, aire en movimiento, es alimento, luz y aire expresados en vibraciones cromáticas y lumínicas.

Considero que esos pintores ya no pintaban aquella luz renacentista que se fundía con una fe religiosa porque su realidad ya no correspondía con un solo concepto de realidad y a convenciones impuestas dócilmente aceptadas.

Considero que los holandeses ya no pintaban como los renacentistas italianos a través de su religiosidad con pasión y devoción religiosa ya que no tenían miedo a describir rigurosamente y de forma pictórica para no confundir al observador, al creyente. Pienso que los pintores holandeses son los pintores de la ciencia, ya que pintaban con los ojos y la conciencia de un científico, una luz física pero una luz como energía, alimento y sabiduría, pintaban lo que observaban pero también sobre lo que significaba la luz desde un punto de vista poético, metafórico, alegórico, lo que veían con la mente, buscaban nombrar y evocar a través de la pintura lo sustancial, un mundo fenomenológico, complejo pero ordenado y mecánico algo que no era todavía totalmente comprensible porque tenía un sustento científico, físico, reciente, nuevo, ese nuevo tema encontraba sustento teórico en los conceptos de la física sobre la energía y la óptica formulados por Johannes Kepler e Issac Newton.

Newton realizó importantes experimentos en el campo de la óptica, formulando la teoría según la cual la luz la componen pequeños cuerpos de tamaño diferente, cuya combinación causa los colores visibles al ojo humano. Detecta la propagación en línea recta de la luz.⁴⁶

⁴⁶ ArteHistoria, *Genios de la pintura*

Newton consideraba la luz como una realidad sustancial y le atribuía una estructura corpuscular. Basaba sus afirmaciones en razones tomadas de su teoría de los colores: puesto que los colores son cualidades de la luz es necesario que ésta sea una sustancia y no una cualidad, pues no se puede concebir la cualidad de una cualidad.⁴⁷

Estos cuadros contienen instantes en los que se captura lo intangible, la energía y lo magnético, lo dinámico y lo estático, lo positivo y lo negativo por lo que adquieren con esto un sentido trascendente ya que son producto de un instante de profunda reflexión sobre el entorno físico y una aguda introspección, la búsqueda de un orden verdadero subjetivo y confuso pero cierto, una verdad científica a la vez que sensible.

La mirada de las mujeres

En Vermeer las mujeres son luz, energía y magnetismo.

Cuando concentran la mirada en el brillo del vidrio, en un vaso de metal, en la balanza de cobre, en la luz que se filtra por la ventana, estas mujeres de Vermeer olvidan el mundo y se concentran en lo mineral, en lo cristalino, en la refracción de la luz, en el mundo físico. Podríamos elaborar otra tesis sobre la contemplación y la introspección de las mujeres partiendo de las mujeres de Vermeer a las mujeres de Edward Hooper. La mirada de esas mujeres es la mirada del científico, del mundo nuevo.

Las mujeres en el espacio vermeriano son una nueva luz, una nueva conciencia del mundo, del mundo físico.

El artificio

Considero que lo primero que debemos hacer cuando observamos un cuadro de Vermeer es detectar la fuente de luz, de energía y magnetismo, de forma objetiva y racional, no solo poética y espiritual, ya que el poder de la luz y la energía lumínica emanan de la mujer y la casa, se encuentran en la arquitectura, en el muro del fondo, en la ventana, en el piso ajedrezado, en las cartas, en el jarrón de porcelana, en el libro, en la leche, en el mantel, en los cuellos de las camisas, en los puños y en las cofias, es ahí en los personajes y en los objetos en donde encontramos lo sustantivo y lo que distingue a la pintura de Vermeer. Ahí observamos la estrategia plástica de Vermeer, el artificio de Vermeer, parece que casi podemos escucharlo preguntarse ¿Cómo justificar la luz, la energía y el magnetismo, el blanco en el escenario?

Cuando observamos un cuadro de Vermeer siempre nos encontramos a contraluz al igual que las mujeres frente a la ventana, la luz al frente, al fondo, nunca sabremos con certeza si Vermeer era realmente ese excelente publicista con un *sef* fotográfico que se afirma ahora que era lo que si sabemos es que en su obra encontramos un profundo interés por la energía, por la diversidad lumínica y cromática dentro de un mismo espacio.

⁴⁷ ArteHistoria, *Genios de la pintura*

Vermeer conocía perfectamente el espacio en el que trabajaba, su taller, la luz que se filtraba en su espacio y que incidía en su modelo y los objetos, la pintura estaba al servicio de un juego formal y compositivo, los espacios, los personajes, las mujeres se repiten, son modelos antes que personajes, ya no son las vírgenes de Campin, son individuos, personas de carne y hueso pero en el juego compositivo de la pintura solo son piezas de ajedrez dentro de una estrategia formal plástica y pictórica. Cuando observamos uno de estos cuadros parece que observamos un anuncio de cómo vivir, de cómo cultivar el espíritu, disfrutar la vida, el ambiente, el calor de la luz, la belleza de los tapetes y las alfombras persas pero considero que el interés primero es el de invitarnos a reflexionar sobre el carácter racional y poético de la energía solar, la luz solar.

Samuel Van Hoogstraten: la caja

Dordrecht (1627-1678)

¿Porque será que cuando el pintor tiene un pleno dominio de su oficio trata de reflexionar mas sobre el acto de ver, sobre las posibilidades de los artificios y los artefactos?

En Hoogstraten los artificios que fueron utilizados por los pintores holandeses para la descripción y transformación de la realidad se vuelven el objeto mismo de la pintura, su soporte.

Desde mi punto de vista *La caja* de Samuel van Hoogstraten nos habla de la tendencia, el afán de los pintores holandeses por la distancia frente a la creación.

Hoogstraten no recomendaba que las pinturas copiaran la naturaleza pero si que dieran la apariencia de haber sido copiadas de la naturaleza. Sentía que la pintura era una ciencia que se encontraba en un nivel teórico superior a la pura imitación.⁴⁸

Desde que descubrí la caja de Hoogstraten considere de gran importancia rendirle un homenaje y magnificarla ya que es un testimonio de la fabricación de cajas de proyección en el siglo XVII y desde la óptica del presente un objeto enigmático ya que es una pintura vacía, un objeto vacío que servía al igual que una pantalla de cine como el contenedor del nuevo truco visual y el sustituto antiguo de la proyección sentimental, del artificio de la ilusión: la proyección de imágenes.

La casa, la caja

La ficha que acompaña la caja de Hoogstraten en la Galería Nacional de Londres nos enseña que este objeto es principalmente exaltación y culto a la luz en el espacio interior de la casa:

Una ojeada con vistas del interior de una casa holandesa.

(A Peepshow with Views of the Interior of a Dutch House.)

Óleo y temple de huevo/ madera

58 x 88 x 63.5 cms.

⁴⁸ - Wheelock, Arthur, *Jan Vermeer*

Es una caja rectangular; en el interior están pintados tres de sus lados, al igual que la cara superior e inferior. El sexto lado está abierto; originalmente la luz debe haber entrado a la caja por este lado, probablemente a través de un papel especialmente tratado y tendido sobre ella.

La caja debía colocarse, seguramente, cerca de una ventana o de iluminación provista por una vela. Existen orificios en los lados laterales que proporcionan la ilusión de vistas tridimensionales del interior de la casa. La caja de Hoogstraten es un ejemplo inusual elaborado y decorado en el exterior con imágenes alegóricas que corresponden a capítulos de un libro teórico que el pintor escribiría más tarde.

El lado más largo ilustra el amor al bienestar como una motivación del artista, que aparece tomando con las manos una cornucopia. El amor al arte y la fama son los temas de las pinturas en los lados exteriores laterales, mientras que la parte superior está decorada con una alegoría del amor físico, representando a Cupido y Venus en una cama, pintado a través de una proyección anamórfica.

La caja fue pintada probablemente en Dordrecht a finales de 1650.

Diversos *peepshows* fueron hechos en Holanda pero solo unos cuantos sobrevivieron.

La palabra *peepshow* se deriva de la palabra en latín *tutilli mundi*, todo el mundo en español y ese es el título original que tenía la caja. Sobre este título puedo inferir que para Hoogstraten todo el mundo estaba expresado o proyectado en el orden geométrico de la caja, en la armonía y la simetría del espacio arquitectónico.

La caja de perspectiva de Hoogstraten era un vehículo de la cátedra ética del pintor.

Actualmente sólo se conservan seis de estas cajas, dos de las cuales fueron fabricadas por Hoogstraten una se encuentra en Detroit y otra en la Galería Nacional de Londres.

La caja es una panorámica de un interior holandés, las habitaciones, los interiores de una casa típica holandesa están expuestos y debían ser observados a través de dos mirillas, dos orificios que se encontraban ubicados en dos de los paneles laterales.

Todo el interés y la devoción por la luz, el artificio de la ilusión, la técnica del claroscuro, la perspectiva lineal y la proyección conviven en esta caja, están al servicio de esta caja, por lo que veo en ella una síntesis y una conclusión del pensamiento ilusionista y constructivo holandés.

Considero que esta caja está vinculada no solo a la pintura o al oficio del pintor ya que formalmente por su concepción, por su material, su factura, estructura y confección se liga al oficio del carpintero, al del constructor (el arquitecto) y al del escenógrafo y por su uso al oficio del fotógrafo o del cineasta. Desde un punto de vista racional y científico es una consecuencia un efecto de los estudios sobre la caja oscura y un antecedente del cine. Esa caja era una máquina, una caja de proyección, ya que cobraba sentido y vida con luz, con energía lumínica ya que se proyectaban imágenes en su interior pero al interior de un cubo de una casa, no en una pantalla.

La caja fue diseñada y concebida para observar el espectáculo de la proyección de imágenes dibujadas sobre un papel que eran proyectadas con luz al interior de la caja, era un objeto diseñado para ser colocado frente a una ventana o una vela y observar la proyección de imágenes en el interior de una casa holandesa proyectada en perspectiva. Es más un producto del trabajo de un topógrafo, ya que al interior de la caja no encontramos narraciones alegóricas, en la caja se encuentra proyectado y pintado exclusivamente un espacio arquitectónico iluminado con la técnica del claroscuro y la perspectiva lineal, es una rigurosa descripción de la arquitectura y el ornamento, paredes, pisos y techos de una casa holandesa así como algunos muebles y objetos.

Mi interés en la caja nace de que en esta caja a diferencia de las pinturas de Vermeer y De Hooch no está proyectado un cubo perspectivo, es un cubo perspectivo pintado en perspectiva, es por tanto un símbolo del descubrimiento de la proyección de imágenes, como la linterna mágica, y de un nuevo género plástico y pictórico: el escenario.

¿Que pueden tener en común el cine, la fotografía, la caja oscura, la caja de perspectiva y la pintura holandesa? A simple vista todos nacen en una caja y deben su funcionamiento a la luz.

El cine nace en una caja, en una cámara de cine, la fotografía nace en una cámara fotográfica, la caja de perspectiva y la pintura holandesa nacen en una recámara, en una casa.

Considero que estos artefactos se vinculan por su carácter mecánico y por la lógica de su funcionamiento, la lógica del ojo y de la luz, la diferencia entre ellos estriba en que la caja de perspectiva y las pinturas holandesas son unos artefactos creados por las manos de unos individuos, tienen en común el concepto ilusionista, artificioso y mecánico de los pintores de la pintura. La realidad y la luz que se observa en estos artefactos se proyecta sobre una superficie plana, se revela en una superficie plana, ya sea en la pared, en una pantalla, en un acetato, en un papel, en la madera de la caja holandesa o en la tela de los bastidores de la pintura holandesa pero todos son producto de un ilusión óptica y de la magia de la luz.

Pieter de Hooch: la monocromía

Rotterdam (1629 -1684)

Austeridad, repetición y cotidianidad.

En el pintor Pieter de Hooch encontré un profundo interés por el silencio visual, la monocromía

En la pintura de Hooch generalmente nos encontramos con una clave lumínica, de contraste menor por lo que la luz, la monocromía y el orden lineal tectónico adquieren en sus pinturas un carácter singular, es en la medida de los recursos visuales en donde encontramos un reflejo de la vida cotidiana, la paz interior, el silencio, la disciplina y los hábitos, principalmente, de las mujeres holandesas. Considero que frente a Vermeer, De Hooch se presenta como un pintor mesurado y menos festivo su trabajo evoca para mí el

instante de la introspección durante la práctica de los oficios cotidianos en la casa, ya sea en la cocina o en la recámara los personajes se encuentran detenidos o sorprendidos por el ojo del pintor y más tarde del espectador.

Me atrevo a afirmar que la luz en De Hooch adquiere un papel protagónico mayor que las materias primas en las pinturas de Vermeer. En De Hooch los espacios cotidianos son un sinónimo de austeridad.

Conclusiones

Con su oficio los pintores holandeses me enseñaron que no es exclusivamente con la narrativa, con la piedad y la devoción con lo que se pinta ya que es imprescindible un concepto racional de la luz, un orden compositivo riguroso para expresar el orden de la casa y los motivos contenidos en ella.

A fuerza de manipular la luz a voluntad y confiando ciegamente en sus herramientas y recursos mecánicos los holandeses le rindieron un homenaje a la óptica, a la capacidad de percepción, al efecto visual, al artificio plástico. Describir un orden natural no era ya el fin era describir un orden real nuevo recurriendo a todas las herramientas posibles del momento para copiar, transferir y transformar y apropiarse del fenómeno luminoso.

Es así, que tratando de ser más fieles a la realidad y buscando hacer espejos de ella los holandeses se alejaron de la luz enajenada del pasado, se distanciaron de ella, esa es la sublime paradoja de la pintura holandesa, buscando describir encontraron el formalismo más puro, un lenguaje autónomo, lo pictórico, el lenguaje de la difusión, de la confusión, en suma el lenguaje racional de la luz como energía. Considero que Vermeer fue un espejo del ambiente científico de su época y un antecedente directo de las vanguardias del siglo XX, de la evolución del artificio en los procesos, tanto en la proyección como en la ejecución de la pintura. La pintura cambió radicalmente en el siglo XVII, dejó de ser un oficio al servicio de un formalismo colectivo para transformarse en instrumento de un formalismo individual, de un concepto individual de la luz.

1.8 EL PUENTE FORMAL

Habermas y el vínculo secreto

Debido a mi interés de vincular aquello que se encuentra separado por el tiempo y la ortodoxia particular de cada época me di a la tarea de buscar una teoría que expresara claramente mi interés por los mecanismos de la tradición y la posible fusión de lo clásico con lo moderno.

El teórico Jurgen Habermas ha reflexionado profundamente sobre el vínculo secreto entre lo clásico y lo moderno, entre la Edad Media, el Romanticismo y las vanguardias del siglo XX.

El modernista romántico quería oponerse a los ideales de la antigüedad clásica; buscaba una nueva época histórica y la encontró en la idealizada Edad Media.

El pensamiento romántico ya sea a través de la poesía, la filosofía o la literatura se opuso radicalmente al pensamiento racional y científico de la época pero buscaba al igual que este ofrecer una explicación trascendente de la naturaleza de la luz, el orden de la materia y la vida terrenal.

El romanticismo regresa a las reflexiones sobre la naturaleza del mundo medieval porque encuentra ahí diversas interpretaciones espirituales, oníricas, mágicas y poéticas sobre la luz, el orden de la materia y la cosmogonía que le son afines ya sea por el arraigado panteísmo o la defensa del individuo que nutre al arte medieval.

El Romanticismo alemán, Holderlin, Goethe o Novalis y Proust en Francia serán la inspiración directa del Impresionismo, el Movimiento Expresionista Alemán, Cezanne, así como de diversas vanguardias del siglo XX, pero más tarde llegara una vanguardia radical que sin concesiones romperá con el pasado o encontrara una forma distinta de regresar al origen. La luz racional del claroscuro se transforma en una luz imaginaria, ilusoria y desde un punto de vista racional, relativa, ambigua y paradójica.

Sin embargo esta nueva era ideal, establecida a principios del siglo XIX, no permaneció como un ideal fijo.

En el curso del XIX emergió de este espíritu romántico la conciencia radicalizada de modernidad que se liberó de todos los vínculos históricos específicos. Este modernismo más reciente establece una oposición abstracta entre la tradición y el presente, y en cierto sentido, todavía somos contemporáneos de esa clase de modernidad estética que apareció por primera vez a mediados del siglo pasado.

Desde entonces la señal distintiva de las obras que cuentan como modernas es "lo nuevo", que será superado y quedará obsoleto cuando aparezca la novedad del estilo siguiente. Pero mientras que lo que esta simplemente "de moda" quedara pronto rezagado, lo moderno conserva un vínculo secreto con lo clásico, pero lo enfáticamente moderno ya no toma prestada la fuerza de ser un clásico de la autoridad de una época pasada, sino que una obra moderna llega a ser clásica porque una vez fue auténticamente moderna. Nuestro sentido de la modernidad crea sus propios cánones de clasicismo, y en este sentido hablamos, por ejemplo de modernidad clásica con respecto a la historia del arte moderno.

La relación entre "moderno" y "clásico" ha perdido claramente una referencia histórica fija.⁴⁹

Durante el siglo XX los cambios son diversos, los cuestionamientos científicos acerca del origen y el comportamiento de la energía y la materia, la teoría de la relatividad, la cristalografía, y las reflexiones acerca de la relación del individuo con la colectividad, el psicoanálisis y el materialismo dialéctico entre muchas otras transformaciones individuales, culturales, económicas, políticas y sociales contribuirán a que el pintor busque distinguir radicalmente su forma de pensar, interpretar y pintar la realidad, su conciencia de la realidad. La luz muere cuando el debate de la pintura se dirige hacia la reflexión sobre la plasticidad, tensiones compositivas y formales en el plano real pictórico, muere la descripción de la luz física pero nace la luz imaginaria, la luz de la conciencia.

Un gran ejemplo de la relatividad de la luz, de una luz imaginaria, en la pintura moderna la encuentro en la trágica e irónica luz del quince, el foco y la ventana que no iluminan sino fragmentan el nuevo espacio cubista del *Guernica* de Picasso.

Aún a pesar de ese carácter de relatividad de la luz dentro del plano plástico contemporáneo considero que permanece un vínculo secreto que vincula claramente a los pintores del pasado y el presente, lo clásico con lo moderno y este es su compromiso con la modernidad, con su modernidad, el interés por inventar un nuevo concepto del orden material e ideal nuevo, imaginario, abstracto o figurativo. En el caso de los pintores holandeses del XVII y Piet Mondrian, considero, que existe un vínculo siempre ligado a la reflexión sobre la luz ya sea como un fenómeno físico, lumínico o cromático heredado por el arte gótico. He visto tendido este puente entre Vermeer y Mondrian ya que en ambos pintores encuentro la búsqueda por reflexionar sobre la luz o la energía, el espacio y la materia, ya sea sobre la luz física o la energía dentro de un orden espacial de forma descriptiva y poética o de forma sintética, geométrica y simbólica.

La objetividad en Vermeer esta en describir de forma acuciosa la realidad, en Mondrian la nueva objetividad es sintetizar radicalmente la realidad en pura geometría.

Piet Mondrian: la nueva ortodoxia

(1872-1944), Amersfoort.

En las pinturas de Mondrian al igual que en las de Theo Van Doesburg siempre he observado ante todo unos vitrales góticos colmados de luz por lo que siempre he visto en el Neoplasticismo una consecuencia de dos búsquedas, la búsqueda luminica del siglo XVII y su perfecto antagónico, el orden del espacio plano cubista. Siempre he visto en la pintura de Mondrian una consecuencia lógica y una síntesis de la búsqueda racional de la pintura holandesa que le precede así como una síntesis formal de las búsquedas formales del cubismo y el constructivismo anteriores a él.

⁴⁹ J. Habermas, *La posmodernidad* pp.20-21

La luz (claroscuro) se transforma en blanco absoluto, la pureza del color en los objetos en pigmento-materia y el espacio tectónico o arquitectónico en orden ortogonal. La luz en el siglo XX, en Mondrian, en esa nueva plasticidad, en ese nuevo canon ya no es la luz que se describe a través de la técnica del claroscuro, es una luz absoluta, tonal, plana o gradual, que busca simbolizar la energía, evocar el silencio y la paz espiritual del hombre moderno en la severa medida del blanco, de una luz relativa.

Considero que desde el punto de vista de su sintaxis la pintura de Mondrian no es algo más que energía, espacio y materia, blanco, el color como pigmento-materia y orden geométrico lo que considero una nueva ortodoxia en el estilo y en el oficio del pintor moderno, la pureza plástica y geométrica, el rigor de un nuevo orden plástico lineal.

No obstante desde una óptica poética el orden espacial, la ortodoxia de Mondrian, encierra para mí un vínculo secreto con el estilo plástico-pictórico holandés por su constante interés en la luz, los colores de la naturaleza y el orden geométrico sintético de la naturaleza, la arquitectura y los rosetones góticos, que al tiempo que alude al orden constructivo de la arquitectura y la naturaleza es también negación de lo curvilíneo y lo decorativo como posibilidad de "proyección sentimental" el blanco y los tres colores primarios lo sustituyen de forma elocuente.

La regularidad geométrica del Neoplasticismo parece sugerir en efecto, una organización de la forma no tan subjetiva y libre como ideal y objetiva. Por algo se decía en el Fedón que las formas geométricas son bellas "en sí mismas". La regularidad de las formas geométricas -como sabían ya los griegos y recordaron los renacentistas- sugiere una legalidad propia y objetiva que sólo indirectamente remite a la idea de quien las trazó. El Neoplasticismo, haciendo de estas estructuras geométricas no sólo instrumento sino objeto mismo de la representación y limitando su obra a describir estas proporciones mismas, conseguía reducir al mínimo esta remisión de la obra al sujeto creador.

A pesar de no encontrar en Mondrian, la voluntad nacionalista de la pintura del XVII la diferencia sustancial de Mondrian con la pintura holandesa estriba en que su lenguaje no es descriptivo e ilusorio porque es de forma elocuente sintético. Dentro de este contexto es preciso mencionar que el orden geométrico tiene otra función pero la perspectiva lineal es también una ecuación, era y es también una ecuación, geometría. Frente a sus contemporáneos los motivos de Mondrian son aparentemente los mismos que inspiraron a Cezanne y a los cubistas, geometrizar la naturaleza, reducir y codificar el orden de la naturaleza pero desde el punto de vista del proceso pictórico las diferencias son radicales, en Mondrian los personajes y los objetos son exclusivamente la suma de energía y materia. Desde un punto de vista estrictamente formal exclusivamente el Suprematismo y el Constructivismo Ruso lograron que la pintura abstracta alguna vez aspirara de forma definitiva y radical a ser "menos" por lo que ahí definitivamente no encontramos el canon cromático primigenio, el interés tan profundo por los tres colores naturales y simbólicos de la materia, en Mondrian sí. Mondrian, el pintor abstracto, persiguiendo la síntesis de la naturaleza encuentra lo concreto, la naturaleza ya no es por tanto apariencia exterior es absolutamente realidad interior, lo que permanece es exclusivamente un orden constructivo sintético, energía, ortogonal y pigmento-materia.

La esencial distinción entre la pintura tradicional y la contemporánea no estriba, como muchos parecen creer en la negación de las formas sensibles por parte de la última. La negación de la naturaleza no es un fin sino un medio, y el nuevo arte acusaba y recusaba al pasado no en cuanto representativo sino por ser alienado. Sin entender esto no puede llegarse a comprender qué fue propiamente el arte abstracto, cuya negación de la apariencia no era mas que una consecuencia de su voluntad de autonomía.

La nueva pintura era pues antes pintura en sí que pintura no figurativa.⁵⁰

En el Neoplasticismo la expresión desde un punto de vista convencional es mínima pero están ahí los ingredientes formales, el blanco nos recuerda que es energía pero que alguna vez estuvo al servicio del desciframiento y la descripción detallada del comportamiento del fenómeno lumínico en la realidad; la forma externa de los objetos no está ahí pero los colores sí, nos recuerdan que alguna vez estuvieron al servicio de una realidad tangible, el espacio arquitectónico no esta descrito ahí pero nos recuerda que toda descripción espacial nace de una planta, de un orden ortogonal. Considero que Mondrian parte de una fe rigurosa y consecuente en el orden lineal-tectónico por lo que lo ortogonal es todo, lo dinámico esta afuera en sus formatos romboides y en la consecuente vinculación del formato de las pinturas con el espacio físico.

Considero que en la pintura abstracta Neoplasticista permanece un vínculo secreto con las búsquedas estéticas, estilísticas y espirituales primigenias del estilo plástico pictórico de Bélgica y Holanda, el interés por la luz y la descripción detallada del espacio y la materia.

Este y no otro es el esencialismo formalista que llevará al arte a querer captar la esencia de las cosas y de sí mismo sin pasar por ese dominio aleatorio que es el mundo de las apariencias. Y este es también el

⁵⁰ Rubert de Ventos, Xavier, *El arte ensimismado*.

formalismo que a diferencia del primero no se opone sino que, al contrario, supone el ultrarrealismo: el acordarse y revelar inmediatamente la realidad esencial como aspiración última.⁵¹

Lo concreto puede ser la forma mimética figurativa pero también la forma sintética, energía y color como síntesis de la proyección sentimental. El ultrarrealismo al que se refiere De Ventos es la nueva objetividad de Mondrian, la energía y la materia son geometría y color; el espacio exclusivamente, orden ortogonal.

"Para los artistas actuales, en su ideal de que la pintura no remita más que a sí misma, tan peligrosa es la evocación subjetiva como la naturalista; tanto pueden distraernos del "dato" pictórico los detalles de un bodegón o de un paisaje como una resonancia subjetiva o una sugerencia mística. Y, deliberadamente o no, tanto el geometrismo más riguroso como el gestualismo más libre tratan de eliminar esta engorrosa subjetividad que aparece aun en la obra más depurada de elementos externos.

Expulsada la naturaleza, hay que eliminar también la remisión del cuadro al sujeto, dando al elemento estructural y deliberado del cuadro un carácter bien de "idealidad" (neoplasticismo) o bien de "realidad" (gestualismo).⁵²

Es precisamente por esto que decidí ubicar mi reflexión plástica en aquellos momentos en los que el prestigio de las realidades objetivas entra en crisis, el siglo XVII y el siglo XX.

Muchas de las funciones que fueron siempre cometido del artista habían pasado a manos de técnicos y especialistas (fotógrafos, decoradores etc.) y el arte había visto así ocupado gran parte del campo en que reinaba. La introversión y el enclaustramiento del nuevo arte "depurado" y "esencial" era un reflejo de su instinto de supervivencia. El arte abandonaba el mundo de la representación en el que veía amenazada su supremacía y se encastillaba en el reducto de su pura esencia: no fuera que por defender el reino perdiese la morada. Esta evasión se vistió como es lógico de "espiritualismo" en los primeros grandes maestros de la pintura abstracta. Describiendo la situación del hombre actual (1917) dice:

Mondrian que: *"cuando las cosas naturales (exteriores) se vuelven mas y más automáticas vemos la atención vital fijarse cada vez mas en las cosas interiores"*

Malevitch: *" las apariencias exteriores de la naturaleza no presentan ningún interés".*

Y más tarde cuando el soporte de la evasión abstracta no fue ya el Espíritu sino la materia persistieron aún reflejos de aquella actitud en Manessiere por ejemplo, para quien:

"es solo a partir de la reconquista de su esencia que el Arte podrá a continuación reencontrar su peso y revitalizar incluso la realidad exterior del mundo".⁵³

Ilusionismo óptico, geometría y gestualismo, fue lo que yo conserve del pasado para estructurar formalmente mi trabajo así como para realizar una referencia simbólica y conceptual a la luz y la energía en el espacio, en la casa y en las materias primas naturales, el individuo, la piedra y la madera, que se encuentran dentro de

⁵¹ Rubert de Ventos, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*

⁵² Rubert de Ventos, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*

ella. Considero que mi pintura no responde exclusivamente a un orden artificial, arquitectónico ni a un orden natural, la tierra, busca si dialogar con la lógica de ambos ordenes antes que aspirar a describir únicamente un escenario tangible o un espacio puramente geométrico imaginario, puramente abstracto busca, por tanto, mas la fusión ecléctica de dos estilos y dos ortodoxias que la defensa de una sobre la otra.

El cuadrado y los cuadrantes: la cardinalidad.

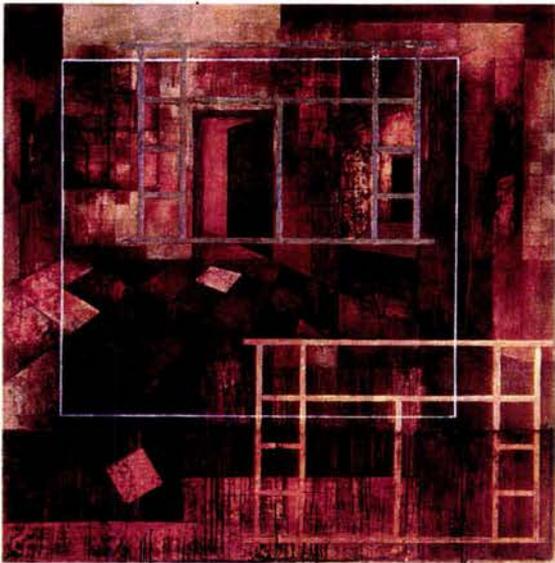
Considero que toda pintura plana o bidimensional responde de forma consciente o inconsciente a un orden cardinal. Cuando pienso en el orden cardinal tiendo a pensar en un reloj, sin embargo, tiene un origen más antiguo pero su función también es pragmática, utilitaria y funcional, su función es la de ubicar y ordenar. El orden cardinal es un concepto de espacio-tiempo, signo de ubicación en la vida cotidiana, arriba, abajo, izquierda, derecha, herramienta fundamental para la ciencia y para la civilización contemporánea. Tanto la planeación cartográfica como arquitectónica nacen de él: los cuatro puntos cardinales son el ser humano frente al mundo.

Su aplicación oficial dentro de la cartografía (norte-sur, este-oeste) en el mundo occidental se inicia en el siglo XVIII pero tanto los pintores flamencos como los holandeses lo aplicaban ya para estructurar sus composiciones. Primero para las hindúes fue un cuadrado simétrico, dividido en cuadrantes para los pintores del norte de Europa un rectángulo segmentado por una red ortogonal o una red isométrica y más tarde se funde con el orden de la perspectiva lineal.

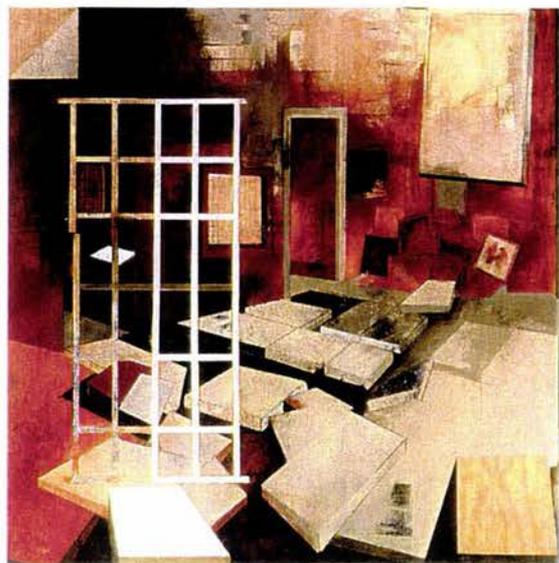
En Mondrian el orden cardinal es de importancia fundamental para el trazado ortogonal no así para la ubicación de los colores o la materia que tendía de forma deliberada a ser azarosa, aleatoria.

Cuando trabajo mis cuadros tiendo a pensar en un concepto de espacio-tiempo desde el punto de vista cardinal pero también desde el punto del espacio tiempo del espacio ilusión, atrás-adelante, en profundidad, en perspectiva de la pintura clásica.

⁵³ Rubert de Ventos, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*



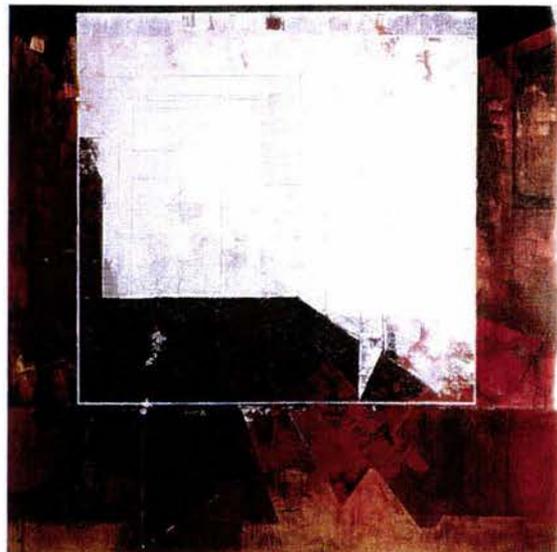
Holanda XVII, 1992
 ÓLEO / TELA / MADERA
 200 x 200 CM
 Serie *Holanda XVII*



Metamorfosis II, (estudio negro) 2001
 ÓLEO / MADERA
 200 x 200 CM
 Serie *Negro-noche*



Metamorfosis I (arco), 2001
 ÓLEO / TELA / MADERA
 200 x 200 CM
 Serie *Negro-noche*



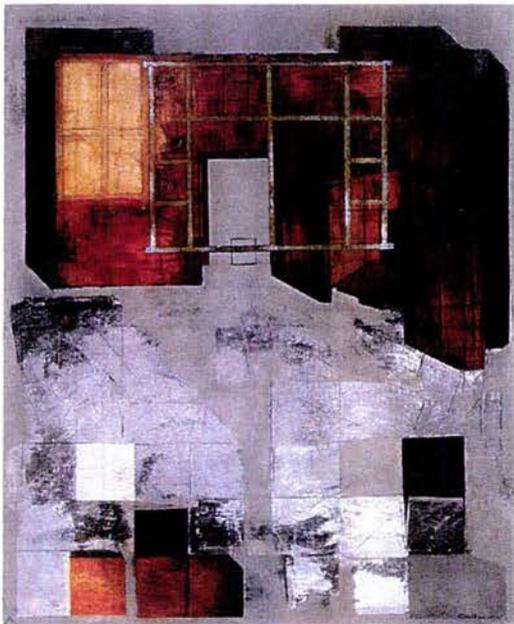
Cuadrado, 1995*
 ÓLEO / TELA / MADERA
 200 x 200 CM
 Serie *Los artificios de la ilusión*



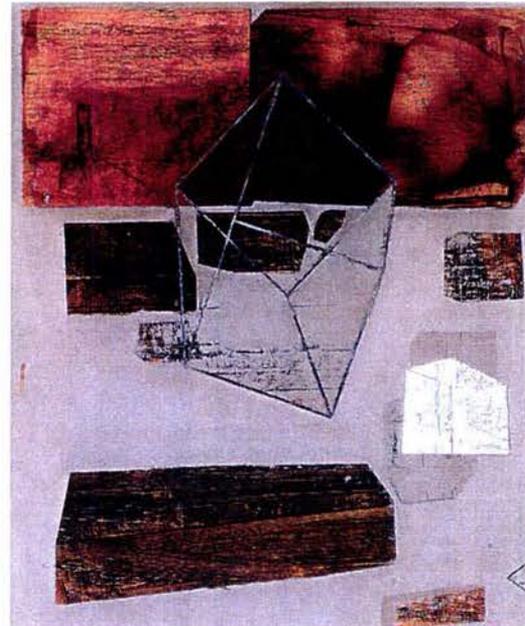
Espacios múltiples V, 1998
ÓLEO / MADERA
170 x 120 CM
Serie *Espacios múltiples*



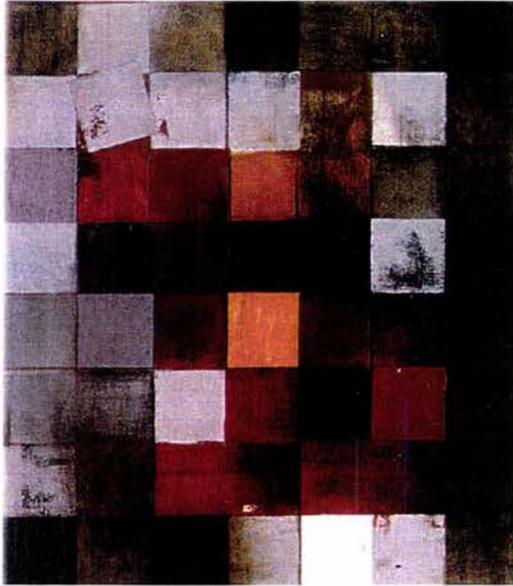
Cristales, 2002
ÓLEO / TELA
140 x 90 CM
Serie *Negro-noche*



Ilusión y fragmentos VII, 2002
ÓLEO / TELA
120 x 100 CM
Serie *Ilusión y fragmentos*



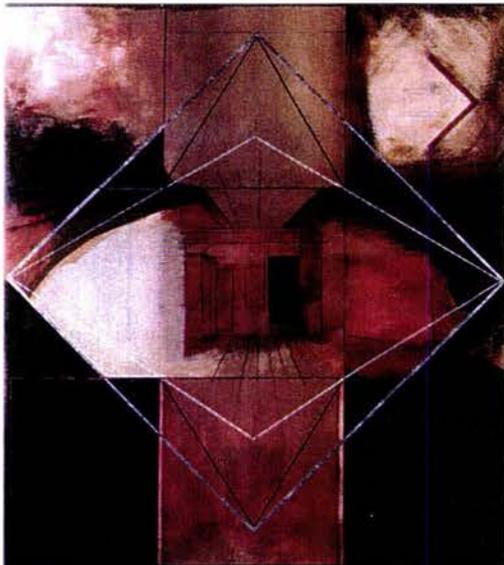
Ilusión y fragmentos IV, 2002
ÓLEO / MADERA
60 x 50 CM
Serie *Ilusión y fragmentos*



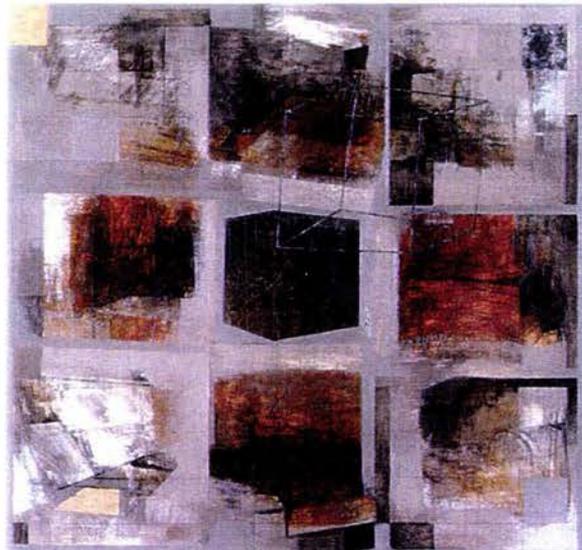
Cristales V, 2002
ÓLEO / TELA
80 x 60 CM
Serie *Negro-noche*
Col. del Autor



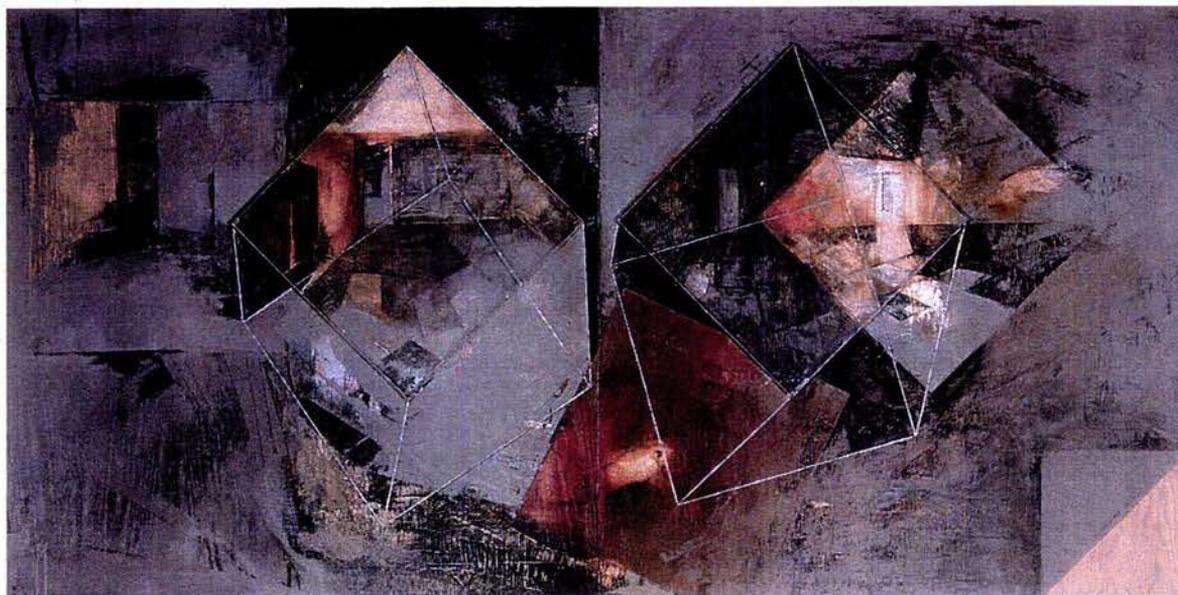
Ilusión y fragmentos XII, 2002
ÓLEO / MADERA
50 x 50 CM
Serie *Ilusión y fragmentos*



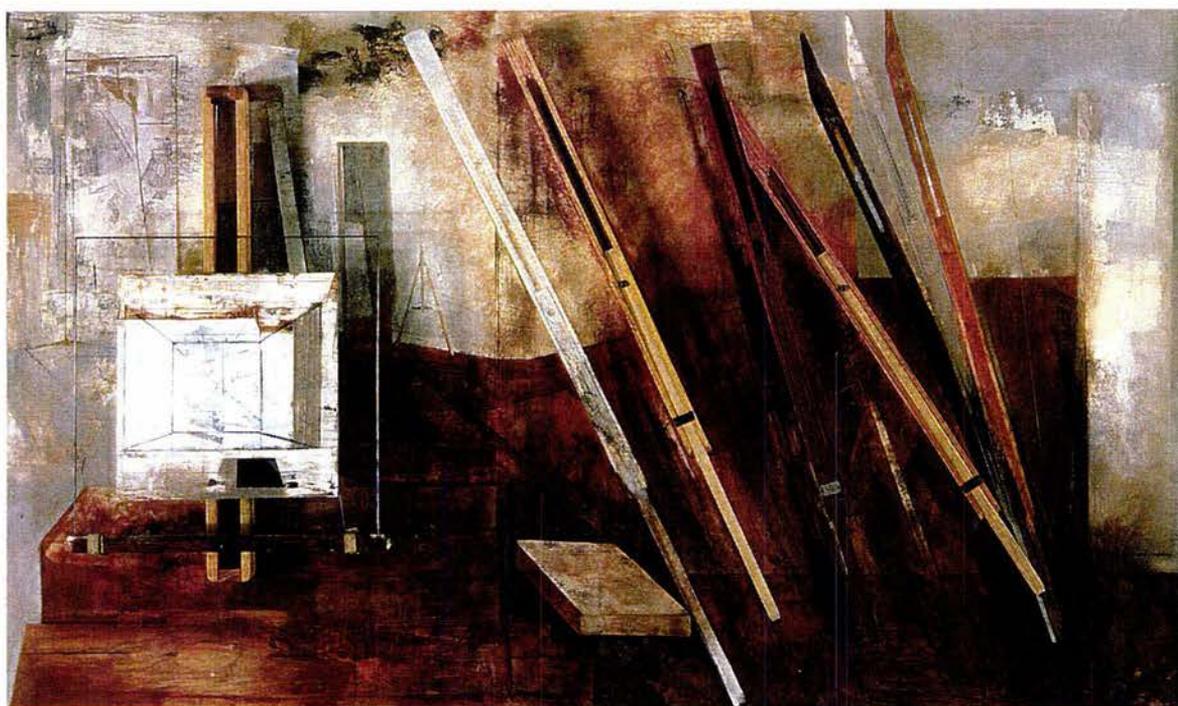
Boceto, 1995*
ÓLEO / TELA
180 x 160 CM
Serie *Los artificios de la ilusión*



Piedra y madera: metal XIII, 2003
ÓLEO / MADERA
130 x 120 CM
Serie *Piedra y madera: metal*



Óptica dual V, 1996
ÓLEO / VIDRIO / MADERA
120 x 240 CM
Serie *Optica dual*



Homenaje a Siqueiros, 2001
ÓLEO, VIDRIO Y CABALLETE / MADERA
120 x 200 CM
Serie *Negro-noche*

CAPITULO II (PRACTICA)

2.1- LA ARQUITECTURA Y EL ORDEN BIOMORFICO

El crisol: Naturaleza y arquitectura

Cuando pienso en un cuadro, en un lienzo o una tabla la imagen primera en la que pienso es que la arquitectura, que la casa regrese a la cueva, a la naturaleza, que la casa se funda con la luz y la naturaleza. Para resolver esta búsqueda recorro generalmente a los artificios de la descripción y a las tácticas de la síntesis o la de-construcción. Considero que mi trabajo busca ser constructivo y analítico en la proyección y de-constructivo y sintético en la ejecución. Para de-construir es necesario construir y analizar primero, esto desde la óptica del presente en la pintura significa describir un espacio y unas formas o volúmenes geométricos específicos por lo que me es imposible claudicar al uso de la perspectiva lineal y a la técnica del claroscuro para edificar y delimitar, definir el orden espacial tectónico o arquitectónico y la materia que más tarde de-construiré y sintetizare a partir de un gesto fortuito ya sea con el óleo magro o empastado.

La casa: el espacio

"La naturaleza real no es toda la naturaleza, lo que una vez fue sigue existiendo, aunque no sea en la naturaleza real"

Novalis

En mis cuadros el espacio o es cúbico o es plano. Mi casa es un cubo lleno de luz.

En mi casa la figura humana aparentemente no está presente pero sigue existiendo aunque no sea en sus límites, su color y su forma exterior pero busca estar ahí en la luz, en la energía descifrada descrita e intuida, esta en el gris que puebla mis cuadros, concepto que más tarde desarrollare.

En la casa encuentro la piel de mi memoria, un símbolo de estabilidad y protección, aparentemente está presente en mi trabajo debido a mi interés en la pintura holandesa pero en el fondo es sólo un reflejo de mí y de mi interés en el orden arquitectónico y tectónico, la casa en la ciudad y en la cueva, la casa en la naturaleza. En mi pintura los espacios, las recamaras, las ventanas y las puertas son esencialmente la imagen de mi mente que transita por la casa. A diferencia de Johannes Vermeer que tan solo vivió en dos casas yo he habitado diversos espacios, departamentos y casas, conservo una memoria topográfica, nítida y cristalina de la luz que recibí en cada uno de esos espacios, de las personas, los individuos, las ventanas, las puertas, los techos y los pisos. A esta memoria la considero profundamente trascendente en mi vida y en mi oficio de pintor por lo que sobre el orden de esos recuerdos vitales he buscado construir una bitácora de mi vida interior, de los pensamientos y los sentimientos que nacieron de la luz en mis casas, en mis talleres de trabajo por lo que de ahí nace el tema de mis pinturas. El orden lumínico, tectónico y arquitectónico de mis pinturas son un reflejo de mis pensamientos y de mis sentimientos, yo mismo.

"Gaston Bachelard dedica en su *Poética del espacio* un pasaje de marcado lirismo a la primera casa y las marcas indelebles que nos deja. Para Bachelard esas marcas definen nuestras relaciones espaciales y los posibles lugares de nuestro cuerpo dentro de ellas, sembrando en cada uno de nosotros la fantasía de lo que una casa debe ser en relación con todas las subsecuentes. El lugar de la primera casa en nuestras fantasías excede, pues, cualquier función que le atribuyamos, y una investigación fenomenológica sobre la relación que tenemos con ella revelaría muchos niveles inconscientes..."

Una vez despojadas las casas que pinto de los seres humanos, yo mismo, que las habitaron mi trabajo ha sido, desde un punto de vista simbólico, el de describir detalladamente la luz, la energía, la voluntad de vivir, aprender y crecer espiritual e intelectualmente de mis padres, mis amigos, de mi compañera, de mi hija. Mi trabajo es el de cargar el espacio de vida y de juego, jugar a describir, jugar destacando, la luz, al individuo, la piedra y la madera que contienen y que son un reflejo de su estructura y su solidez y de la permanencia de una naturaleza humana en ellas.

Al pintar una casa encuentro la posibilidad de reflexionar sobre los múltiples significados que encierra la luz, la energía y las materias primas de las que está hecho el espacio de la casa.

La casa es un cuerpo lleno de energía, conciencia y carácter, piedra y madera.

"El acto arquitectónico está atrapado entre necesidades concretas, como proteger o resguardar, y necesidades más pudorosas, como representar o simbolizar".

La naturaleza, la luz física o imaginaria; el individuo, piedra y madera están presentes en mis casas, en la estructura de mis casas, son la razón de ser y los cimientos de un espacio íntimo, ahí encuentro mi interés de que la naturaleza permanezca en la casa que la energía, el orden mineral y el orden vegetal permanezcan en la casa.

"La historia de Dorothy, en la célebre película *El Mago de Oz* ilustra cómo la idea de "hogar" se establece no sólo en una relación psicológica con un objeto concreto -su casa en Kansas- sino incluso con uno inventado -Oz. Dorothy descubre así que está en su "hogar", no sólo con sus padres en Kansas sino también con el León, el Espantapájaros y el Hombre de hojalata; descubre así que su "hogar" no es un lugar o un objeto concreto sino una fantasía que llevamos dentro; un anhelo que sólo puede ser reiterado y nunca colmado."

Mis casas son espacios reales e imaginarios a la vez, que se repiten, confunden traslapan y yuxtaponen. La luz de mis casas es un símbolo del calor, la cultura, la sabiduría y el amor que recibí en mis casas.

La luz y las palabras: dibujar, delinear y proyectar.

Dibujar, delinear y proyectar la luz forma parte fundamental de mi oficio de pintor.

Actualmente considero que el concepto de la búsqueda de la luz o de la energía en nuestra cultura es sinónimo de la búsqueda de una paz espiritual, de un impulso de vida, de sabiduría, de aprendizaje, de

desarrollo de la conciencia y la capacidad de percepción, de la razón, del calor, del amor, de la verdad. En el pasado la descripción de una luz física es lo que gobernaba y el que gobernaba era el que la proyectaba al igual que durante la Edad Media el que gobernaba sobre todos los oficios era el arquitecto. Actualmente lo único que nos gobierna es nuestra conciencia del mundo y nuestra sed de transmitir nuestro particular concepto de la realidad, de nuestra realidad imaginaria.

La casa y las palabras: pintar, construir y ejecutar.

Pintar, construir y ejecutar, dar forma a un espacio y a una luz imaginaria forma parte fundamental de mi oficio de pintor. La casa es ante todo, un espacio, una estructura, una construcción, un escenario posible. Es durante el gótico que por primera vez entra con gran majestuosidad la luz al espacio arquitectónico y se funde formalmente con este, al espacio por excelencia la *matrix* de la catedral gótica y más tarde al espacio íntimo y laico de la casa, de los interiores holandeses.

La palabra casa que a nuestro lenguaje llega del latín no conserva ya el secreto que encierra en el lenguaje griego la palabra *tékton*, la palabra *tékton* designaba la casa de piedra, nacida de la palabra cueva (*tectus*) y derivada de la palabra tectita o piedra vidriada (*tektos*)

No solo en la palabra sino por su orden, su estructura interna la piedra, la cueva y la casa mantienen un orden tectónico que nos habla de la necesidad de la armonía y la simetría, la estabilidad en la vida cotidiana. En nuestro lenguaje la palabra "techo" conserva por su raíz primigenia, un vínculo secreto con la palabra *tékton* ya que dentro de nuestro lenguaje coloquial "techo" es sinónimo de protección y resguardo. El origen de la palabra *tékton* me lleva nuevamente a las reflexiones del teórico Wilhelm Worringer sobre el "afán de abstracción" y el pensamiento constructivo, el interés del ser humano por interpretar la naturaleza a través de un orden mineral, del orden geométrico cristalino. Desde el punto de vista del oficio es preciso mencionar que durante la edad media la palabra *tektion* designaba al obrero, al albañil, al carpintero pero esencialmente a un constructor, al individuo que llevaba acabo la obra sobre un diseño previo. El obrero, el constructor, el artista obedecía al arquitecto y a su diseño. Debido a esto la reflexión sobre la casa, el pintar una casa lleva consigo también la reflexión sobre la complejidad del acto de pintar y la necesidad de un oficio para crear, concretar, construir lo dibujado y lo proyectado de antemano.

Actualmente cuando se pinta lo único que obedece o puede desobedecer son nuestras manos.

La fusión en el oficio del pintor: la luz en la casa, el arquitecto en el constructor.

La luz en la casa es la fusión de la energía y la materia.

Actualmente el pintor es el arquitecto y el constructor de su propia obra, de su propia casa, el cuadro. El pintor, dibuja y pinta, diseña y construye lo que piensa e imagina, lo que deduce y lo que intuye. No hay

entelequias actualmente en el oficio del pintor, solo buscar y encontrar, el deseo de ver y tocar, de fundir el ojo con la mano y pintar lo imaginado o intuido.

La casa de arcilla.

Siena tostada, azul ultramar sobre blanco.

En el color siena veo la tierra, en el siena tostado veo la posibilidad de señalar la permanencia de la naturaleza, la tierra y el agua, la cueva en la casa. La arcilla se hace con tierra y agua es la fusión de lo mineral y un liquido vital. Todas mis casas generalmente están pintadas con una gama amplia de tonos de siena, arcilla; son de arcilla.

2.2- LOS SÍMBOLOS EN LA CASA

Mis pinturas y mis casas están cargadas de cuatro símbolos: la energía, la piedra y la madera.

El blanco: la luz, la energía, la vida.

El blanco es para mí la materia esencial, el color fundamental, ya que en el encuentro una herramienta básica para describir y confundir, estructurar y desestructurar, construir y deconstruir, integrar y desintegrar, cohesionar y fragmentar tanto la luz, la energía con la materia y el espacio de la casa en mi pintura. Los rigores del claroscuro, la descripción detallada de la forma la aplico en algunas zonas de mis cuadros pero los rompo en el momento de la deconstrucción, cuando da inicio la necesidad de la expresión, la confusión y la ambigüedad cuando es imperativo fundir la luz y el espacio con la materia. Una es la luz que se encuentra adentro de la estructura geométrica y arquitectónica que tiene definidos sus planos, sus caras, sus aristas y sus pliegues y otro es el blanco que se encuentra sobre esta estructura y se desplaza de forma caótica, sensual, gestual o intuitiva sobre el plano.

El blanco: descripción y expresión

Fue a raíz de mi interés de descifrar el origen de mi necesidad de fundir el pasado remoto con el pasado reciente, la objetividad de la pintura holandesa del XVII con la nueva objetividad del Neoplasticismo que después de mi segunda exposición individual hice una pausa y reflexione sobre mi trabajo severamente y fue a partir de ese momento que descubrí que el tema de mi trabajo versa sobre la hipotética fusión de la energía con el espacio y dos materias primas, la piedra y la madera que cimentan la casa, el espacio íntimo. La investigación que había estado realizando cobró autonomía y se transformó en una reflexión totalmente individual e imaginaria, la materia sobre la que había estado investigando era el blanco como luz física y alegoría de la energía.

De la reflexión sobre la utilización del blanco en la pintura encontré un parámetro para dividir y fundir el pasado y el presente, lo antiguo con lo moderno, el blanco como luz y como energía. La historia de la evocación del fenómeno lumínico y de nuestra capacidad de percepción para entenderla, expresarla y materializarla en la pintura al óleo marca una radical distancia entre el oficio del pintor que busca regresar atrás y el que busca fundir pasado y presente, la pintura no como ruptura sino como continuidad.

Esta tendencia se radicaliza mas claramente a partir del siglo XIX con el Impresionismo francés y se torna profundamente antagónica a partir del Suprematismo, el Constructivismo Ruso y el Neoplasticismo pero es una historia que se remonta hasta el siglo XVI y con pleno rigor al XVII.

Esta es la ortodoxia de la que habla Borges en su texto y a través de la cual yo pinto e interpreto la pintura. El blanco sirve para describir y confundir, la técnica del claroscuro es descripción luminica pero el blanco

también es expresión, en el claroscuro encuentro la ortodoxia del pasado y en la siguiente la heterodoxia de lo nuevo, pero en ambos una reflexión sobre la luz, la energía, el orden de la naturaleza y el de la arquitectura.

La química del blanco

El blanco es una sustancia química, ya sea plomo, plata, zinc o titanio el blanco es esencialmente un mineral o la mezcla de varios minerales que al combinarse con un medio vegetal, el aceite de linaza o con un medio artificial, el acrílico, amplifican la capacidad de refracción del óleo y del soporte de la pintura ya sea la tela o la madera. Esta sustancia blanquecina no sólo ofrece su poder ilusorio artificioso y lumínico a la pintura sino también a la fotografía y al cine.

Este símbolo de la modernidad y base de los medios modernos, se distingue químicamente ya que si bien en la pintura es producto de una mezcla, por tanto es un compuesto y en la fotografía o el cine es totalmente una fusión, una aleación de Nitrógeno, Argentum (plata) y Oxígeno, nitrato de plata, que debido a su carácter inestable al oxidarse al contacto con la luz y crear, al desprenderse del acetato, la magia del nuevo concepto de imagen que nace en el siglo XIX, ambos son vehículos de ilusión. Siempre he pensado que dicha reacción no se encuentra lejos de la reacción química que provocaba el blanco en la técnica veneciana, el pútrido, que al descomponerse el medio, la yema de huevo, se intensificaba el poder lumínico e ilusorio de este. En esa sustancia en esa luz siempre he visto el poder del artificio un vehículo para iluminar, construir y deconstruir la luz, la energía al interior de la estructura de la casa.

Luz y blanco: pasado y presente

Siguiendo el modelo de Borges y haciendo un esfuerzo de abstracción siempre he pensado que la historia de la pintura desde la aplicación del blanco en la cueva de Altamira hasta la sofisticación técnica del claroscuro alcanzada por la pintura holandesa del siglo XVII y más tarde hasta el siglo XX ha sido una larga e interminable reflexión sobre el sentido primero del blanco ya sea como un instrumento de descripción riguroso (luz) o como un transmisor de sentimientos o conceptos poéticos o espirituales acerca de la energía. Pienso que al romper de esta manera, de forma simbólica, la pared, el muro de las intenciones y la ortodoxia contenido en el proceso de cada pintor podemos transitar libremente de Caravaggio a Rembrandt, de Rembrandt a Vermeer, de Vermeer a Degas, de Degas a Feininger de Feininger a Mondrian, de Mondrian a Picasso de Picasso a Motherwell y de Motherwell a Kiefer y aprender una sola lección la lección de la diversidad y relatividad de la luz y la energía desde múltiples estrategias e interpretaciones poéticas.

La luz como vehículo del gesto, la intuición y la expresión, la luz como signo y símbolo.

Esta visión resulta profundamente simplista y generalizadora pero pienso que he seguido este camino para comprender que si desde la óptica del presente la técnica del claroscuro fue tachada como una mentira ya que se debía enteramente al arte de la descripción de la luz física y desde esta misma óptica el blanco que construía el pintor era la verdad, el instrumento con el que Caravaggio abandonó no solo el dibujo sino la concepción de la proyección y la ejecución así como el concepto de luz anterior por tanto lo nuevo, esto no puede llevarnos mas que a concluir que entre ese pasado y nuestro presente no existe algo mas que una convención.

Si entendemos el blanco no solo como un instrumento de graduación lumínica sino como totalidad lumínica, energía, un concepto de lo absoluto o como un vehículo de conceptos nuevos, de expresión únicamente, enriqueceremos las posibilidades expresivas de la técnica del claroscuro.

El resultado de esa interpretación será una lectura en la que se afirme que el blanco sirve para describir un espacio ilusorio pero también es el vehículo de la síntesis, de una concreción simbólica, una transformación o una deconstrucción del orden anterior que seguirá siendo aquel blanco nuevo que utilizaron Caravaggio y los holandeses y que revolucionó la concepción del oficio de la pintura.

Siempre he pensado que mis cuadros son tan solo una reflexión del blanco ya sea como luz o energía, una metáfora sobre la posible fusión del estilo del pasado, la técnica del claroscuro con las intenciones del presente, el blanco absoluto, si decidí elegir la pintura holandesa es porque considero que los pintores holandeses, particularmente Vermeer enriquecieron el dominio del blanco con la técnica del claroscuro y por tanto las posibilidades formales de la aplicación del blanco en la pintura.

Oscuridad: la noche, lo difuso, lo indefinido

Siena tostada y azul ultramar.

Para las técnicas antiguas era en la suma del siena tostado y el azul ultramar en donde se encontraba la posibilidad técnica de crear la difusión, la confusión, la oscuridad de forma pausada y gradual, un negro cromático, cálido. El negro jamás lo he utilizado para sugerir los límites y los asideros de la materia y la profundidad del espacio. El negro la ausencia de luz es para mí el misterio y la posibilidad del mago o el alquimista de hacer la luz, de descubrir, develar y descifrar la forma dentro de esa oscuridad.

La piedra: el gris

Azul ultramar, Siena tostada y blanco.

Tierra, agua y energía, luz, ese es el color de la piedra que habita mis cuadros.

Al fundir estos tres colores trato de nombrar el orden del que emana la lógica de la arquitectura moderna que no es de tierra es de asfalto, concreto. En esta fusión encuentro también una lógica mono-cromática y la

posibilidad moderna del contraste simultáneo. El gris desde un punto de vista simbólico es para mí la expresión de una materia transformada, artificial. En el gris veo la fusión simbólica del agua, la tierra y la energía; el azul ultramar, el agua; el siená tostado, la tierra; y el blanco, energía y conciencia, impulso vital.

Madera y piedra

Considero que en la naturaleza, en la tierra, la madera y la piedra son un espejo de la dualidad de todo individuo, tanto del hombre como de la mujer, por lo que ambas materias primas naturales habitan mis casas. En la madera veo un símbolo de la vida en la naturaleza, de lo animado, la materia vegetal, la piel y el orden vegetal, la epidermis de lo que se encuentra afuera, expuesto, lo sensible, los sentidos, el origen primero de los estímulos sensoriales. En los árboles veo un reflejo de nuestra naturaleza, en las raíces, el tronco y el follaje.

Otra parte de la dualidad del individuo está simbolizada en la piedra, lo inanimado, fijo, inamovible, sólido y concreto. La piedra es un símbolo del orden, del orden de la arquitectura; un símbolo de lo sólido, lo determinado, lo artificial, la naturaleza transformada, modelada por la mano del hombre.

La piedra desde el punto de vista del presente es suma de energía, sin embargo sigue siendo en la palabra y en la imagen la materia prima inanimada por excelencia.

En mi pintura reflexioné sobre estos dos tipos de materia, la madera y la piedra, una de origen vegetal y otra de origen mineral, ya sea sobre su orden en la naturaleza o su orden artificial en la arquitectura. Si no las describo de forma realista y figurativa, literal, buscando solo su apariencia sino él concretarlas a través de destacar su estructura biomórfica, color y textura, se debe a que me interesan por su carácter simbólico. Estas dos materias primas en mi pintura no son antagónicas como en el pasado. El orden de la piedra es para mí el símbolo del orden lineal, analítico, tectónico y rectilíneo, considero que ahí yace un saber, ya que después de abstraer su orden podemos formular un concepto mayúsculo sobre nosotros y sobre el orden de la tierra y uno minúsculo sobre el orden de las sales minerales. En la solidez de la piedra, en el orden mineral es en donde encuentro un símbolo del orden ya que es en donde la naturaleza tiende a ser ordenada.

Pienso que tanto la piedra como la madera unen a los individuos en la tierra a través de las placas tectónicas y los árboles. La madera, los árboles que brotan por las calles en todas las ciudades del mundo nos dan vida, y nos recuerdan de donde venimos, las piedras en la arquitectura nos recuerdan nuestro origen más remoto. En la arquitectura en el orden artificial de las ciudades la piedra y la madera viven por siempre.

Dentro de nuestra casa la madera respira, cruje, se hincha en la duela, en la viga, en el polín, en los muebles, en las pinturas, en el caballete, en la cama, en la silla, siempre está viva.

A lo largo de la historia la piedra es el símbolo de lo inanimado pero también de lo que permanece, las ruinas egipcias, hebreas, prehispánicas, griegas, el arte megalítico, los *totems* entre otros pétreos espacios estarán ahí por siempre.

Considero que la madera y la piedra nos unifican tanto en el tiempo como en el espacio a todas las civilizaciones que pueblan el planeta, son símbolos universales de unidad, memoria y hermandad para la humanidad entera. Son también el símbolo de dos espacios, el que habitamos ahora en la ciudad, la arquitectura y al que regresaremos algún día, la naturaleza.

Las cualidades humanas en la madera y la piedra.

En la madera y en la piedra encuentro un espejo de nuestras cualidades humanas, de aquello que nos distingue y nos ennoblece:

“Sólido como una piedra”, “fuerte como un roble”, “¿De que madera estas hecho?”, “de tal palo tal astilla”, son frases coloquiales y refranes que guardamos en la memoria desde que nacemos y en los que se oculta la sabiduría de una tradición oral, de nuestros antepasados.

Existen también otros que nos recuerdan que la piedra es materia inanimada:

“Tiene cabeza de piedra, no le entra nada”, “es como querer hacer hablar a las piedras”, “tiene corazón de piedra”

Frente a la piedra que es inamovible, la madera es sinónimo de dinamismo, de vida, esta viva es flexible y absorbente. Si observamos la pintura desde la óptica de las materias primas, de los materiales podemos observar que las intenciones se funden con ella, en la abstracción lírica observamos el gesto pero primero lo magro, el agua; en Cezanne observamos el orden de la piedra y la madera, de la arquitectura y la naturaleza; en Mondrian observamos los tres colores esenciales de la naturaleza pero observamos también lo nuevo, el blanco, la luz absoluta o simplemente el blanco, energía.

La paradoja del metal

El metal es una paradoja moderna.

Como ya lo había mencionado el metal es para mi un símbolo de lo moderno y lo artificial ya que veo en esa materia, en ese material un símbolo de la nueva luz y de las nuevas energías, la electricidad y el magnetismo pero es también un símbolo del fin de la naturaleza lo opuesto a la luz natural, solar, lo artificial por excelencia. Actualmente la mente humana en aras del desarrollo de la ciencia y la tecnología y con base en una desmedida y ciega ambición de poder, antepone, la razón al corazón, el metal, por tanto, tiende a corroer y contaminar la naturaleza. Pese a esto veo un lado positivo en la mente humana y en el metal como un símbolo de la conciencia humana que busca guardar el equilibrio entre el habitat natural, la naturaleza y el habitat artificial, la ciudad.

Tomando como base este optimismo y desde el punto de vista de las cualidades humanas el metal me remite, a la conciencia, a una mente humana consciente, al carácter tolerante, y al temple humano que a base de templarse con fuego y agua, con calor y frío logra una profunda racional e intuitiva reflexión sobre el necesario

equilibrio entre lo natural y lo artificial dentro de nuestro estilo de vida actual. El metal en mi pintura es un símbolo de la fusión artificial entre energía y la materia y la materia como suma y transmisión de energía. El metal ya sea como la hoja de plata, solera, canaleta de alpaca o hoja de lata se integran a mi trabajo a partir de mi segunda exposición ya que considero que el metal es un símbolo por excelencia de modernidad para el individuo contemporáneo, cuando decidí integrar el recurso del *trompe l'oeil* a mi trabajo decidí que el metal podría ser una metáfora de nuestros ojos, de una ventana conciente, de que el individuo reflexiona sobre su naturaleza, sobre su biología.

El metal en mi pintura es un símbolo del diálogo entre el pasado y el presente enlazados por una ventana moderna, mental, yuxtapuesta a un orden antiguo y moderno, mas tarde lo sustituí por un vidrio con canaleta de hojalata que yuxtapongo a los cuadros pero siempre es metal, el individuo que observa con plena conciencia la casa que habita, su naturaleza, su origen, la energía y la materia que habitan la casa.

El metal: libertad, igualdad y fraternidad

En el metal veo un símbolo de la fusión entre energía y materia.

El metal es materia y es un transmisor de energía, es por tanto, un símbolo de la dualidad de ambas y del individuo conciente de su naturaleza. Actualmente las palabras democracia, diversidad y tolerancia son las tres máximas de nuestro tiempo pero no son nuevas ya que guardan una perfecta simetría con las palabras libertad, igualdad y fraternidad acuñadas por los franceses del siglo XVIII poco tiempo después del siglo de oro de la pintura holandesa. Considero que los franceses republicanos compartían con los pintores holandeses una búsqueda, la defensa de la heterodoxia y el laicismo, unos en la vida y la política, otros en la pintura, primero el individuo y su vida íntima después la colectividad, las instituciones, primero la invención y después la convención.

La defensa de nuestra individualidad es la defensa del yo, la defensa de nuestra individualidad frente a la colectividad y frente a nuestro super yo, esa conciencia que hemos interiorizado y que como un pintor académico encarna la autoridad en el estilo, una moral colectiva enfrentada a una ética autónoma. Lo que distinguía al pintor holandés era su pensamiento constructivo, su sabiduría residía en que el pintor gobernaba describiendo la luz física, ordenando de forma artificial el espacio partiendo de un principio hipotético deductivo por lo que este pintor ya no era esclavo de sus sentimientos sino dueño de su capacidad de percepción era, por tanto, un individuo con conciencia que buscaba un equilibrio entre lo racional y lo sentimental, entre lo artificial y lo natural.

2.3- EL OFICIO: LA LUZ, EL ESPACIO Y LA MATERIA

El constructor

Siempre he pensado que son dos las necesidades primigenias que actúan en mi oficio de pintor semi-abstracto, dos las pulsiones primigenias que me impulsan al pintar, una la del constructor, el impulso de "la sujeción a la ley", actitud métrica, mecánica y artificial, descriptiva, concentrada y dirigida ya que busca describir a través de construir sólidos cimientos con un pensamiento racional, con la técnica del claroscuro, la perspectiva lineal, una sintaxis y un canon formal heredados del pasado; la otra necesidad parte de un sentimiento de empatía esencialmente romántico, apasionado, vitalista, impulsivo, gestual y transformador. Encuentro en la descripción y evocación de la luz, la piedra y la madera en la casa una posibilidad de mostrar la naturaleza en la casa, la luz del sol y la luna entrelazadas, la piedra y la madera en armónica convivencia.

El oficio de la descripción y el oficio de la imaginación: intención e intuición

Considero que son dos los oficios, uno el oficio de la descripción y otro el oficio de la imaginación, ambos se complementan y se contraponen, ya que en el primero interviene la observación y el pensamiento constructivo y sintético; en el otro, en el más difícil de los actos creativos interviene la intuición, la proyección sentimental que se encuentra en la evocación de la luz, la energía dentro de un orden abstracto y sintético. Desde mi punto de vista el proceso de la pintura se nutre de una necesidad de introspección reflexiva y autoconocimiento así como de un impulso transformador.

Actualmente la pintura es esencialmente producto de una necesidad o la sofisticación de un proceso, pero no ha dejado de ser estilo y técnica porque que es producto de un no- estilo o de una no-técnica, los contrarios se atraen y se afirman.

El original y la copia

La intención de mi pintura desde que me encontraba estudiando ha sido la de fundir dos ordenes visuales, dos son los intereses formales que me motivan al pintar, el primero fundado en una pasión por la abstracción y la geometría, el estilo plástico lineal; el segundo aparentemente antagónico al primero un interés por el orden convergente, la perspectiva lineal y los artificios visuales luminicos, la técnica del claroscuro de la pintura holandesa del siglo XVII y la mecánica de la caja oscura.

En su forma más primitiva, no cabe duda de que el método de trazado de imágenes fieles sobre una superficie transparente pudo estar al alcance de cualquier civilización razonablemente avanzada. Si a pesar de ello no tenemos otras muestras en este sentido que, por ejemplo, el trazado de los contornos de

manos humanas en las pinturas de los aborígenes australianos y otros artistas primitivos, será seguramente porque no había demanda para esa exactitud mecánica.⁵⁴

Mi trabajo, mi investigación, se inició hace ya 16 años y fue copiando los cuadros de Johannes Vermeer y tratando de transformar lo copiado como aprendí a pintar, tratando de descifrarlos copiándolos y transfiriéndolos íntegros a escala fue que comprendí la sofisticación alcanzada por los pintores holandeses en el arte de la proyección de la luz, del espacio y la materia.

Más tarde enriquecí ese aprendizaje al investigar parte de los principios de la técnica flamenca y veneciana, la importancia de los tiempos en el proceso de aplicar la pintura, fue aplicando esas técnicas y tratando de transformarlas y hacerlas flexibles como comprendí el sentido del oficio de los pintores holandeses y su vinculación con los oficios de mi época en la que me tocó vivir y con nuestro presente. Siempre he sido consciente de que no soy el primero ni el último que encontrará una verdad trascendente en la luz y el espacio de la pintura holandesa, para los versados en el oficio de la pintura solo he descubierto el hilo negro, tal vez solo soy un copista posmoderno ya que todavía actualmente recorro a transferir el orden de esos antiguos cuadros pintados por de Hooch, Vermeer y Hoogstraten para iniciar el proceso de mis cuadros. Lo único que puedo alegar en mi defensa es que en el fondo de mi decisión de repetir algunos de estos cuadros holandeses se encierra primero un concepto profundo sobre la luz y la energía, un compromiso con la modernidad y después la necesidad de fortalecer mi oficio, enriquecer mis propios procesos de trabajo para estructurar un lenguaje articulado y autónomo a través del cual pueda expresar ese concepto individual.

He de confesar que nunca he tenido un concepto "heroico" del arte esa búsqueda mesiánica de lograr lo innovador y vanguardista de forma radical, veo si en la pintura un vehículo de mi pensamiento, una herramienta de reflexión para expresar algunos de mis conceptos sobre la luz, la energía y la historia de la pintura ya que considero que la pintura es ante todo un vehículo de verificación práctica de nuestras ideas e invención desde el punto de vista del proceso.

Si decidí integrar la lógica de una pintura del pasado a mi trabajo es porque considero todavía hoy que esto me ha forzado a ver en los procesos la única posibilidad de cargarlos de mi propio orden, de mi propia lógica interna, de mi propia forma individual y cambiante de ver y trabajar.

Cuando decidí integrar la investigación de los pintores holandeses sobre la luz, la técnica del claroscuro, la perspectiva y la arquitectura tenía frente a mí el riesgo de hacer referencia a toda la pintura trascendental que concluye oficialmente en el siglo XVII, hacer referencia a toda la luz, a toda la arquitectura y a toda la perspectiva presente en la pintura naturalista y realista de la época por lo que el único camino posible era recurrir a la cita textual, literal, a la referencia concreta, a lo que llamamos de forma vulgar la copia, el reciclaje y de forma elegante la paráfrasis algo que también practicaban los holandeses. Hago esta distinción porque considero que actualmente al utilizar la palabra "paráfrasis" para referirnos a toda aquella pintura que se vale

⁵⁴ Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, p.315

de pinturas del pasado para expresarse en el presente implica pensar ingenuamente que por ser solo una frase o fragmento lo que elegimos no es el enunciado completo lo que en realidad pronunciamos, con esto no tomamos conciencia plena del significado profundo que encierra. Considero que al practicar este tipo de búsqueda formal la imaginación y la invención no ocupan un lugar de importancia ya que no intervienen en la proyección de la pintura. Cuando copiamos o calcamos o transferimos a escala una pintura dialogamos con un objeto y un lenguaje previos, el resultado de nuestra pintura es un metalenguaje, la suma de dos lenguajes o la síntesis de dos lenguajes.

Al reciclar y copiar, se interviene y se busca transformar pero esto se logra exclusivamente en la construcción, en el proceso.

“Tomar un cierto número de elementos de obras, objetos, mensajes preexistentes e integrarlos en una nueva creación a fin de producir una totalidad original que manifiesta rupturas de diversas clases”⁵⁵

Al copiar una pintura nos fundimos con ella, ya que al referirnos a una pintura elevamos esa creación al rango de un arquetipo lo que equivale a confundir ese objeto con un modelo natural; lo pintamos como si fuera prácticamente una foto, un mueble, un vestido o una forma humana frente a nosotros.

Esa copia o paráfrasis debe buscar esencialmente fundar un nuevo lenguaje en el que un orden se encuentra yuxtapuesto a otro formalmente, esto no es algo más que construir un *“pentimento”* o componer un collage. La posible lectura o interpretación de este tipo de pintura se carga de todo aquello que en el mundo de los *mass media*, de la publicidad y el diseño es también imitación y copia, un *clíche*, siempre cargado de un aire de *kitsch* y de *retro*, actuales indicadores de lo moderno. Cuando la invención y la imaginación no se ejercen en la proyección de la pintura esta adquiere un aire impersonal por lo que solo en la interpretación y en la ejecución existe la posibilidad de apropiarnos del objeto y cargarlo de nuestro yo, inevitablemente lo primero que será es un juicio o un razonamiento, una reflexión, ahí reside también la sabiduría de los holandeses que utilizaban la caja oscura. Actualmente esto también es pintar ya que interviene en la intención y en el proceso, en la construcción, la edición y el montaje lo que considero esencialmente como el lenguaje del presente del oficio del pintor.

El “collage” es la transferencia de materiales de un contexto a otro, y el “montaje” es la “diseminación” de estos prestamos en el nuevo emplazamiento”⁵⁶

Para compensar este carácter de impersonalidad del que se cargaba mi pintura al recurrir a las citas textuales busque desde mi primera exposición conceder a la luz, a la energía, a la materia plástica, a la técnica y al proceso lugares privilegiados. En mi pintura sólo en el proceso encuentro la posibilidad de apropiarme y transmitir lo que mi pintura esconde, esto no dista del artificio que aplicaban los pintores holandeses al utilizar la caja oscura, copiaban, calcaban, editaban esencialmente trabajaban como un pintor contemporáneo.

⁵⁵ J.Habermas, J.Baudrillard y otros, *La posmodernidad*, p.127

⁵⁶ J.Habermas, J.Baudrillard y otros, *La posmodernidad*, p.127

En la copia veo la posibilidad al igual que los pintores holandeses de transformar lo copiado a través de la intención y la técnica en el momento de la ejecución, en el instante de la aplicación de la materia plástica sobre el lienzo, traducir el dibujo preciso a pura pintura, ilusión y materia.

Mi trabajo es una copia de una copia, el orden primero no es el importante lo importante reside en la alternancia de dos ordenes.

La historia del cuadro

Mi pintura es esencialmente construcción plástica pero siempre busco dejar una constancia de la proyección, de la obra negra, conservar el dibujo, lo que considero la teoría y la lógica de la pintura lo que llamo la historia del cuadro.

Conservo la historia del cuadro desde la primera línea que trazo con lápiz sobre la madera o la tela; desde la primera aplicación de óleo magro o empaste de óleo sobre la tela cruda, con esto pretendo romper radicalmente con el carácter predestinado que fundamentaba la excelencia de la técnica y el oficio de la pintura del pasado, principalmente la pintura académica. Lo que busco no es conservar el dibujo en sí, ni la proyección en sí, esencialmente busco conservar una huella de cada una de mis sesiones y mis tiempos de trabajo. En mi trabajo, un esquema o un mapa arquitectónico del espacio son también las coordenadas de mis gestos y de mis accidentes controlados.

Caravaggio fue un pintor singular y extraordinario que transformó radicalmente el proceso de la pintura al abandonar el dibujo previo a la aplicación de la materia plástica.

Considero que en la representación plástica todavía basada en el pensamiento academicista todo aquello que es geometría, arquitectura, ornamento, irónicamente es solo decoración y no estructura, sujeto, es solo un medio y no un fin en sí mismo.

Esto contrasta con el arte Gótico en el que los pintores del norte, al iniciar una profunda revolución en su capacidad de percepción y buscar nuevas formas de interpretación de la luz y la realidad aplicando diversas herramientas para crear la ilusión de profundidad y tridimensionalidad conservaron un interés por la geometría y el espacio arquitectónico. El Renacimiento inició esta transformación del oficio pero la pintura holandesa gracias a la herencia del arte gótico lo perfeccionó.

En el empeño de una larga lucha contra el trascendentalismo y el verbalismo medieval, no se tiene al principio, a lo largo del siglo XIV, excesiva conciencia de la sustantividad de aquello por lo que se lucha.

El Renacimiento, casi exclusivamente en manos de los artistas, es más un gesto de denuncia que un programa o un ideario.

La fusión del círculo con el cuadrado es más elocuente si permanece un interés por el espacio tridimensional.

Yuxtaposición

Cuando me di a la búsqueda de una táctica conceptual para elaborar mis cuadros la encontré en el cine ya que ahí encontré la raíz de un lenguaje visual contemporáneo: la teoría del montaje de Sergei Mijailovich Eisenstein, la teoría de la yuxtaposición de imágenes es:

Tesis + antítesis = síntesis.

Idea + idea = concepto.

Pobreza + riqueza = concepto de equilibrio, equidad, democracia.

En esta teoría veo la estricta aplicación del materialismo dialéctico al lenguaje visual, en la pintura es, mas una estrategia visual basada en el contraste, en la bipolaridad, en una dualidad formal contrastante.

Luz + sombra = equilibrio compositivo.

Esta dualidad la encuentro en la pintura ilusionista de Vermeer y Rembrandt:

Espacio-ilusión + espacio físico = espacio dual.

Si observamos esto desde un punto de literario:

Prosa + poesía = prosa- poética: aforismo.

Si observamos esto desde un punto de vista formal estilístico:

Plástico + pictórico = plástico – pictórico.

Si observamos esto desde un punto de vista moderno:

Descripción + relatividad, imaginación = dualidad plástica y pictórica.

Objetividad + nueva objetividad = ultra objetividad.

Construcción + deconstrucción = diversidad constructiva.

Métrica + lírica = equilibrio estilístico.

Espacio virtual + espacio físico = espacio transformado.

Espacio imaginario + espacio real = Realidad total.

Realidad + ficción = Nueva realidad.

Energía + Materia = Energía-materia

La necesidad de mi pintura se funda en la yuxtaposición de dos ordenes visuales uno virtual y otro físico, la descripción y la imaginación fundidas, la luz se funde con una construcción arquitectónica fragmentada y transformada en la ejecución, en energía.

Ficción y realidad, ilusión y verdad, tela y madera.

Desde mi primera exposición, *Las razones del caos* (1991) está presente una reflexión sobre el soporte, sobre la madera y la tela por lo que fue sobre la reflexión del orden y el carácter referencial de esos materiales que encontré la base para crear un doble discurso, lo que considero una doble necesidad en mi pintura, por un

lado presentar al espectador un espacio-ilusión en la tela y por otro un espacio-verdad, geométrico abstracto, confuso y caótico en la madera.

Son dos los ordenes, el espacio ilusión y artificioso de la casa, de la pintura holandesa, que desde la óptica del presente, de la pintura bidimensional es una mentira, un truco, una ilusión, mero artificio y por otro el orden de lo bidimensional, lo físico, la pintura abstracta que parte de una verdad interior fundada en la síntesis y la confusión formal del orden de la naturaleza, lo vegetal y lo mineral con materia plástica. En cada uno de mis cuadros he buscado de diversas maneras en el proceso, que el espectador guarde una distancia frente al espacio-mentira, el espacio del pasado, de la tradición, de lo realista y lo mimético, el espacio material y arquitectónico en perspectiva resuelto a través de la técnica del claroscuro y que descubra junto o sobre ese espacio ilusión otro orden, el orden verdadero de la confusión abstracta, el de lo físico y material.

He trabajado sobre diversos soportes, madera, tela o vidrio. Ya sea sobre la tela o sobre el vidrio siempre se encuentra el espacio-ilusión, en claroscuro y perspectiva lineal; en la madera siempre se encuentra el espacio-verdad, abstracto y gestual.

El espacio ilusión siempre se encuentra plegado, doblado, en las esquinas, en los vértices, en los límites del formato para que se vea la cruda madera, la severa materia, la verdad.

El espacio verdad siempre esta construido sobre una base de pintura en la que se descubre la madera cruda solamente velada por óleo magro, transparente.

Dentro de este contexto la técnica del claroscuro y el espacio ilusión descifrado a través de la perspectiva lineal, la ilusión óptica, no es un fin es solo un medio para fundir dos ordenes antagónicos.

La necesaria distancia: el distanciamiento.

El interés del teatro, el cine y la pintura al principio se dirigió a seducir, a invitar al espectador a través de reproducir fielmente la realidad o a presentar una realidad ilusoria, el objetivo primordial de la pintura abstracta, el del cine desde el cine expresionista alemán y el del teatro desde Berthold Brecht fue hacer reflexionar al espectador sobre los procesos, los recursos formales que intervienen en el lenguaje artístico y la creación. El cine, el teatro y la pintura en la primera mitad del siglo XX tenían ya un fin común, romper con el relato convencional. El teatro de Brecht logró romper con el realismo del teatro alemán que lo precedía, el cine expresionista y el de vanguardias cinematográficas europeas con las convenciones del cine hollywoodense, al igual que la pintura abstracta con el mundo de las apariencias.

En esos lenguajes encontré lo que necesitaba mi pintura, los recursos formales, los artificios formales equivalentes en la pintura que logran un extrañamiento y un distanciamiento de esa realidad que utilizaba la técnica del claroscuro y la técnica de la perspectiva lineal.

Decidí que el desarrollo de mi trabajo debía basarse en un lenguaje artificioso, artificial y mecánico pero gestual y deconstructivo, desde la elección de los motivos, los recursos, las técnicas, los soportes y los formatos de las piezas.

Poesía y prosa: el aforismo.

"El error es la hinchazón de la lógica"

Novalis

Mi pintura desde mi primera exposición individual siempre ha sido acompañada en la palabra por los aforismos de Novalis, poeta y filósofo pietista consagrado enteramente al género aforístico, a la prosa-poética, género estrechamente vinculado a la forma de la retórica por lo que cuando pienso en mi pintura, en la lógica de mi discurso plástico desde el punto de vista del lenguaje literario pienso que es retórico pero siempre he aspirado a que sea aforístico.

Siempre he pensado que el aforismo es el más racional de todos los géneros literarios ya que debe contar en la estructura, con el poder de una sentencia filosófica grave y severa fundida con una imagen simple. Considero que la poesía es hermana gemela de la música y la pintura abstracta ya que es la única voz escrita que no se puede leer como se escribe, no responde a un texto lineal determinado y se debe más a la esencia de las cosas y no a la apariencia accidentada, efímera y azarosa de la materia.

Considero que al igual que la poesía, la pintura abstracta busca la verdad por lo que no se dirige hacia la epidermis de la forma, el espacio y los objetos materiales sino a su orden, a su estructura interna, a su composición interna o a su geometría interna, a su temporalidad, a la sombra y la luz, a la textura, al color cálido o frío, al aroma o a la falta de aroma, al equilibrio o a la falta de equilibrio, siempre desde la confusión formal nunca desde la descripción.

La prosa es otra voz y otra búsqueda formalmente antagónica a la poesía ya que es la búsqueda de la descripción precisa y acuciosa, detallada y minuciosa de la epidermis de los objetos, un espejo de lo exterior. Dentro de este contexto mi pintura al igual que el aforismo aspira a ser una síntesis o suma de las dos, una prosa-poética que al tiempo que nombra lo conocido, el espacio y la luz mundana, cotidiana en la casa, también esconde y nos obliga a abstraer la esencia de lo primero su naturaleza mineral o vegetal.

Considero que en mi pintura la sentencia grave, la prosa, se encuentra en la descripción de la luz dentro del espacio arquitectónico que es lo primero que nombro, dibujo y construyo a través de la técnica del claroscuro, espacio conocido por el espectador ya que se asemeja a una habitación cualquiera de nuestro mundo artificial urbano; lo poético es lo que habita ese espacio, su verdadero orden, lo que se encuentra antes y atrás del orden arquitectónico, el orden mineral y vegetal que busca erigirse en el verdadero sujeto de la pintura. Con mi pintura aspiro al aforismo.

Considero que la búsqueda primordial de mi pintura reside en la confusión de dos ordenes visuales antagónicos, reside en el instante en el que se hincha y rompe la descripción del orden estricto de la casa ya que la pintura en su totalidad es la historia de una de-construcción, de como se desarticula y fragmenta una estructura sólida y estable y vuelve a la naturaleza, se transforma en energía, piedra y madera.

Trompe l'oeil

Considero que el recurso del *trompe l'oeil* fue mal interpretado durante mucho tiempo por los pintores, primero por los renacentistas después por los neoclásicos pero veo en él y desde el presente la raíz del collage y la yuxtaposición. A pesar de que la intención con la que fue utilizado por Massacio al pintar *La Trinidad* difiere radicalmente de la intención que tuvo cuando fue utilizado por los pintores del siglo XVII considero que el *trompe l'oeil* se encuentra dentro del discurso pictórico holandés para sugerir una transición entre el espacio virtual y el espacio físico.

En la pintura holandesa lo encontramos como la representación de un objeto, una cortina, que se ubica en un lugar intermedio entre el espacio virtual y el espacio físico, dicho objeto se ubica en una especie de limbo formal, en tránsito.

... no todos los artistas aceptaron las abstracciones antinaturales de la perspectiva lineal; en esta línea de reacción frente a ella pueden situarse todos los ensayos sobre ilusionismo perspectivo, realizados a comienzos del siglo XVI, que se prolongan en el exorbitado desarrollo de la escenografía teatral. Todos estos experimentos, que se fundamentan en engaños ópticos a la vez que provocan confusiones visuales con las consiguientes equivalencias entre espacio real y espacio representado o fingido mediante perspectivas arquitectónicas, encierran serias dudas acerca de la identificación de las leyes perspectivas con las leyes de la percepción visual.⁵⁷

Cada pintor lo utilizó de manera distinta Gerard Houckgest lo utilizaba en su sentido más obvio para enfatizar exclusivamente la fuerza de la perspectiva en sus estudios topológicos de iglesias.

Con él *trompe l'oeil* se buscaba, a través de la representación de una cortina pintada sobre una imagen virtual, generalmente un interior en perspectiva, imitar las cortinas que frecuentemente se colocaban sobre los cuadros. Dichas cortinas tenían un sentido práctico y otro sublime.

- Con las cortinas se buscaba proteger los cuadros del medio ambiente y la luz.

- Las cortinas se abrían para revelar y espiar el espacio íntimo holandés.

Gracias a esto los cuadros eran una pequeña ventana a través de la cual se podía tener acceso al espacio íntimo que se tapaba como un pequeño teatro guiñol, un escenario teatral.

⁵⁷ ArteHistoria, *Genios de la pintura*

En Vermeer encontramos el *trompe l'oeil* claramente representado en los cuadros *Mujer leyendo frente una ventana abierta* y en *El arte de pintar*, son dos las luces que observamos en estos cuadros, una es la que encontramos al fondo, en la ventana y el muro, el espacio virtual y otra la que ilumina las cortinas del frente, que responde a un hipotético espacio físico.

A través del *trompe l'oeil* sabemos del laicismo de Vermeer de su pensamiento racional ya que son dos las realidades, dos los ordenes que conviven en los cuadros holandeses, adentro la luz es totalmente virtual, otra es física y racional la del pintor, en los cortinajes es racional, con esto se marca un distanciamiento moderno entre la verdad y la ficción.

La reflexión sobre el *trompe l'oeil* esta presente en mi trabajo desde mi primera exposición y generalmente la utilizo para distinguir el espacio ilusión del espacio físico, material.

Generalmente dibujo con pintura blanca un cuadrado al centro de la pintura o trazo una estructura, una ventana de hoja de plata, que se yuxtapone al espacio virtual que al encontrarse suspendida busca evidenciar un espacio intermedio entre el espectador y la pintura.

Ese objeto generalmente simboliza una estructura o un concepto del individuo, de la fusión entre energía y materia ya sea el metal, el color blanco o el gris.

La evidencia del artificio

Uno de los recursos que siempre he disfrutado del cine es el de evidenciar el artificio a la mitad o al final de la ficción; en la última secuencia de la película *Y la nave va* de Federico Fellini encuentro un buen ejemplo de este recurso formal y expresivo.

A través de un largo plano-secuencia la cámara subjetiva, y nosotros con ella, se distancia del relato- ficción para revelarnos que el mar que observamos durante toda la película es solo un pedazo de papel celofán azul impulsado por un ventilador que se encuentra a un lado de Fellini, el director que observa el set. A partir de ese momento se desmonta y diluye la escena, se desmonta el artificio, y es también en ese momento que surge en nosotros la reflexión y un distanciamiento racional sabemos que nuestra percepción fue seducida y manipulada, la idea del director se libera de su primer interés, el ilusionarnos el de transportarnos a un mundo imaginario.

Este recurso no es nuevo ya que nace de aquellas pinturas en las que el creador queda descubierto o atrapado en su propia obra y observamos la confrontación o convivencia de dos niveles de realidad, una virtual y otra real, considero que esto nace de la necesidad del pintor de ser visto, observado como el compositor de música o el director de cine.

Considero que desde *La Trinidad* de Massacio, *Los esposos Arnolfini* de Van Eyck, *La familia de Felipe IV* (*Las meninas*) de Diego Velázquez, realizada tan solo 11 años antes de que Jan Vermeer concluyera *El arte de pintar* está presente el interés de evidenciar el artificio y el de rendir un homenaje al oficio del pintor. En la

pintura holandesa encontré un gran interés por evidenciar el artificio por el uso constante del *trompe l'oeil*, por lo que pienso que la diferencia estricta entre el artista y el artesano se encuentra en su interés por el artificio ya que dicho interés no es funcional ni utilitario, es sin duda caprichoso y poético.

Mi forma de evidenciar el artificio es doblar las esquinas del cuadro, de forma que la veta de la madera quede descubierta. Mi interés es que el espectador sepa al observar, la materia, la madera que el espacio ilusión es falso, que es mentira, puro artificio. Así mismo trabajo simultáneamente con tela y madera para que la base de la pintura sea ambigua, mitad tela, mitad madera, una doble piel y dos ordenes, el de la urdimbre y el de la veta. Son dos las naturalezas que se descubren en mis cuadros y que busco revelar al espectador a cada momento para que reflexione sobre el artificio, sobre mi oficio artificioso. Las develo para que se revele debajo de la imagen plástica, la realidad que se oculta atrás de esa piel arquitectónica, debajo de esa piel de asfalto en la que vivimos en las ciudades esta la naturaleza, en la pintura el algodón y la madera, en la realidad, la tierra, nuestro origen.

Pintura predestinada (solución cerrada), pintura intuitiva (problema abierto) e invención radical (transformación)

Para mí la pintura predestinada no es otra que la que nunca cambia, desde que se dibuja hasta el final del proceso es la misma, cuando se empieza a construir, a pintar, se respetan los lindes de las figuras cerradas, es por tanto una pintura muerta. Debido a esto en mi pintura existe una intención dual una racional, dirigida y parcialmente predestinada en la proyección del espacio virtual y otra que es solo invención, confusión y gesto en la concreción y construcción del espacio físico.

Parte de la lógica de la yuxtaposición, es superponer dos ordenes visuales, espaciales contrapuestos y fundirlos, traslaparlos. Considero que cuando se separa lo que gobierna, la razón, el ojo, de lo que obedece, la mano, esta última adquiere un impulso salvaje, fortuito y caótico.

Mi trabajo esencialmente es provocar con el orden que mi mano se rebele.

El puro gestualismo del llamado *action painting* parece simbolizar, en principio, todo lo contrario: la absoluta presencia y dominio de la obra por parte del sujeto creador, de la libertad del artista que, como único y exclusivo tema, exhibe su gratuidad en el lienzo.⁵⁸

Considero que la invención radical reside en el gesto pero esto debe nacer y contrastar con el orden del espejo de lo virtual. Considero que estos son los dos tiempos de mi trabajo, uno racional profundamente óptico-virtual y otro profundamente táctil-gestual. En la fusión de ambos, en su confrontación se encuentra la invención radical.

Lo virtual y lo material, lo imaginario y lo físico

⁵⁸ Teoría de la sensibilidad de Xavier Rubert de Ventós.

Considero que son todavía muchas las convenciones técnicas que debemos superar y romper no sólo desde el punto de vista de la creación del arte y la enseñanza artística sino desde el punto de vista de la interpretación ya que las convenciones exterminan la invención y la libre reflexión.

Todavía recuerdo cuando pintaba en la ENAP e inicié la serie de Holanda XVII los comentarios primeros eran ¿Con perspectiva?, ¿Con la técnica del claroscuro? ¿Con óleo y técnica veneciana?

En ese instante recordé a una amiga que todavía conservo que tenía una forma profundamente singular de preparar la base, el soporte de sus pinturas, aplicaba varias capas de resina acrílica con espátula y entre capa y capa lijaba y pulía. Debido a que desde ese momento y como siempre la pintura "materia" y gestual siempre era un éxito, tal vez porque es una suerte de catarsis efímera, los compañeros se extrañaban de esa forma de trabajar, metódica y racional.

Pero considero que había una profunda sabiduría en esa concepción del oficio, una comprensión clara del carácter virtual de la pintura, del espejo, sin el cual no se puede tener conciencia plena de las diferencias entre la imagen virtual y la materia plástica que está afuera, que permanece en la superficie; de cómo se entra a un espejo con un índice de refracción continuo y de cómo se sale del espejo con una contundente materia, el fascinante contraste entre lo virtual y lo físico, entre el espacio imaginario y el espacio físico.

Siempre he pensado que los órganos de nuestro pensamiento en la pintura son el ojo y la mano ya que pintamos a través de la indivisible fusión del sentido de la vista y el tacto, ilusión y textura.

Debido a mi interés en la sujeción a la ley mi trabajo está totalmente tecnificado en la proyección del espacio virtual pero no así en la ejecución, en la solución del espacio matérico, del espacio físico. Trabajo con el gesto. Una es la luz adentro del espejo y otra la energía afuera del espejo.

La luz adentro del espejo es para el impulso óptico del espectador, para el ojo del espectador, el blanco de afuera es para su impulso táctil, para la mano del espectador.

2.4- EL OJO, EL DIBUJO: LA TÁCTICA Y LA TÉCNICA

Las ideas contienen sólo ideas, son tan solo funciones del pensamiento así como las visiones son función tan solo de la vista y de la luz. El ojo no ve sino el ojo; el órgano del pensamiento solo el pensamiento...

Novalis

El ojo proyecta el espacio a partir de descifrar el orden de la luz, de la energía.

He conservado algunos de los rigores del pasado, los rigores del ojo.

He conservado el dibujo, la técnica veneciana; la técnica del claroscuro, la lógica de la luz; la perspectiva lineal, la lógica de la convergencia, el oficio de la ilusión ya que esto es lo que me vincula a la pintura holandesa y a mi propio orden interno, mi propio afán de sujeción a la ley y a los artificios ópticos, mi propia orden constructivo, pero he encontrado y formulado a lo largo de estos años diversas tácticas y recursos para pintar y distinguirla de otras pinturas y de otros pintores.

La palabra técnica (*technike*), esta vinculada a la palabra táctica (*tactike*) que a su vez esta vinculada a las palabras tacto o táctil. La táctica parte de un criterio ordenador, busca el equilibrio espacial y el orden compositivo, lumínico y cromático a partir de la visión.

Actualmente toda nuestra vida gira alrededor de la técnica, de la tecnología y la mecánica pero siguiendo los principios de la óptica considero que podemos encontrar pautas de trabajo para delimitar, definir, construir, modelar, pulir, fragmentar e interpretar y transformar la luz, el espacio y la materia, con el dibujo y el óleo en la pintura.

El contar con una táctica y una técnica ópticas me resulta de importancia fundamental para después contrastarlas, romperlas con otra tácticas, las del gesto que buscan todo menos ordenar.

En el gesto encuentro las posibilidades de la ambigüedad, la ironía, la paradoja y la posible reflexión sobre lo nítido y lo difuso, lo claro y lo confuso, la ilusión y el plano.

Dibujo y proyección: Durero y Vermeer

Considero que todos los cuadros de Vermeer pero particularmente *El arte de pintar* se encuentra estrechamente vinculado al grabado *San Jerónimo en su celda* de Alberto Durero.

En ambos, tanto en el grabado de Durero como en las pinturas de Vermeer observamos una habitación cerrada ya no es una celda es una casa pero siempre en ella encontramos una luz lateral a la izquierda y una figura al fondo.

Si comparamos el cuadro de Vermeer y el grabado de Durero los ordenes formales son antagónicos, no solo por pertenecer a dos disciplinas distintas. En el orden formal del grabado de Durero gobierna la línea, tanto en la descripción del espacio como en la vinculación compositiva entre los objetos del frente y la figura al fondo el

orden es rigurosamente tectónico, el contraste de luz, la técnica del claroscuro es poco frente a la elocuente línea que lo dice todo.

...todo es límite, superficies táctiles, objetividad escueta...

En las pinturas de Vermeer el equilibrio entre lo plástico y lo pictórico gobierna, la pintura, la luz, nitida y difusa manda, gobierna.

La luz tiene la palabra no la forma plástica, un ambiente de penumbra en el cual se destacan aisladamente algunas cosas, mientras que en el otro diríase que las cosas son lo principal y la luz un accidente que se agrega. Aquí se evita lo que Durero buscaba en primera línea, esto es hacer palpable cada cuerpo según sus límites plásticos; los bordes son inconsistentes, las superficies esquivan la palpación y la luz fluye como una corriente que ha roto sus diques.⁵⁹

Considero que el orden compositivo de los cuadros de Vermeer se encuentra estrechamente vinculado al grabado de Durero en el peso y el carácter simbólico de la luz, San Jerónimo al igual que las mujeres de Vermeer se alimentan de luz, de energía, de la luz de la razón para encontrar una verdad ya sea para encontrar las palabras exactas o para disfrutar el orden de la casa.

Geometría descriptiva y geometría especulativa

En la aplicación de los principios abstractos encontré dos caminos posibles, el camino de la geometría especulativa profundamente radical que implica, sintetizar y delimitar un orden aleatorio, imaginario, abstracto y otro el de la geometría descriptiva que tiene la función de describir un orden tectónico o arquitectónico específicos sobre una red perspectiva.

Los dos parten de principio matemáticos hipotético- deductivos pero debido a que solo el primero alude a un orden abstracto para que la segunda opción logre vincularse estrictamente al lenguaje abstracto se debe buscar desmontar ese orden tangible que se describe y tener como objetivo primordial fragmentar el orden tangible de la arquitectura a eso es a lo que me he dedicado como artista plástico a deconstruir, desmontar y resemantizar un orden tangible, el de la arquitectura y fundirlo con un orden geométrico aleatorio, onírico o imaginario. Encuentro en la geometría especulativa, y en la perspectiva, en la geometría descriptiva, recursos formales para describir un orden material específico, el de la arquitectura para fundirlo con un orden imaginario y la luz, la energía.

La perspectiva antigua

La necesidad de la convergencia en la pintura es realmente historia antigua y esta estrechamente vinculada a los estudios sobre la óptica, al uso de la caja oscura, al desarrollo de la técnica del claroscuro así como al

⁵⁹ Wöiffliin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*

pensamiento constructivo, pertenece al tiempo de la proyección, considero que primero es dibujo, escritura, texto.

A diferencia de cómo se interpreta generalmente la perspectiva lineal no es producto del Renacimiento Italiano ya que es en los pintores del norte en donde se encuentran los principales documentos sobre la reflexión rigurosa en la óptica y sus bondades, del uso de la perspectiva lineal con una intención profundamente artificial y mecánica. En la pintura flamenca del siglo XV se observa primero la evolución del orden ortogonal al orden isométrico que más tarde será de gran influencia para los pintores del XVII.

Por lo que respecta al esquema compositivo bastara con señalar que el espacio bidimensional del arte primitivo presentaba esencialmente una armazón de verticales y horizontales colocadas en paralelo al plano frontal con un mínimo de tensión. La perspectiva isométrica superpone a estas coordenadas fundamentales uno o dos conjuntos de paralelas orientadas oblicuamente respecto a las primeras.

Esto se traduce en una abundancia de relaciones y ángulos nuevos e introduce también la profundidad por oblicuidad. La perspectiva central finalmente, superpone a las verticales y horizontales frontales un sistema de rayos convergentes que crean un centro focal y proporcionan una gama compleja de ángulos.⁶⁰

La noción que prevaleció durante mucho tiempo gracias a las sentencias del fundador de la primera academia, la Academia del Diseño de Italia, Giorgio Vasari es que en Flandes se logró abstraer de forma empírica, ya que vió en la pintura del norte un arte "deshumanizado" bárbaro y arcaico.

Descubren, al tiempo que los italianos, la perspectiva lineal y la aérea, pero de manera empírica y no según un desarrollo matemático u óptico.⁶¹

A pesar de que la mayoría de los hallazgos de ese momento de la historia sólo se podían difundir con mayor facilidad en Italia porque el conocimiento científico era el privilegio de teólogos, filósofos y artistas al servicio de la Iglesia, durante la Edad Media y a partir del siglo XIV, en toda Europa, pero principalmente en la zona de Flandes como en los Países Bajos los gremios de San Lucas y San Juan así como el contacto cultural con la sabiduría árabe y judía permean las búsquedas artísticas de la zona.

La pintura flamenca difiere de la italiana en su absoluta falta de interés por la Antigüedad clásica. Tal es así que los entendidos denominaban a las obras flamencas como cuadros "*alla moderna*", y a las obras quattrocentistas como "*alla antiqua*", ya que imitaban a Roma y Grecia.⁶²

Considero que para los pintores del norte si eran importantes los conocimientos de la Grecia antigua pero le otorgaban a la matemática, a la geometría, a la óptica y a los recursos mecánicos otra función y otra intención. La estética y la lógica aritmética y numerológica de la cultura judía y árabe los marcará radicalmente por lo que la pintura a partir de ese momento no se fundará exclusivamente en convenciones

⁶⁰ Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*. p.33.

⁶¹ ArteHistoria, *Genios de la pintura*

espirituales para descifrar un orden lumínico sino en un credo laico y en artificios racionales descriptivos basadas en modelos y ecuaciones matemáticas entre otros la sección áurea. La proyección y el orden compositivo espacial de la pintura flamenca basado principalmente en la distribución de los motivos de la escena acordes con la construcción de una red isométrica contrastaba con el orden compositivo holandés que partía de un cubo perspectivo construido con base en la lógica de la caja oscura. El cubo perspectivo fue inventado por el matemático holandés, Jan Vredeman de Vries, uno de los teóricos de la perspectiva más influyentes de principios del siglo XVII. De Vries en su tratado de 1604-5 demuestra de diversas maneras la forma en que los conceptos abstractos de la perspectiva lineal se pueden aplicar en la pintura, entre otros recursos demuestra que las ortogonales de azulejos, pisos, vigas, techos, puertas y ventanas pueden coincidir en un horizonte flexible dispuesto en una red ortogonal ubicada al fondo del cubo perspectivo.

Las verticales y horizontales frontales a las que se refiere Arnheim en la construcción del cubo holandés carecen de peso compositivo al frente, no así atrás.

Con la perspectiva la pintura holandesa busca por todos los caminos posibles romper con la frontalidad y la simetría de la pintura italiana renacentista, por tanto la búsqueda primordial del movimiento en transición en el espacio virtual es atraernos al fondo, a la luz; lo fundamental, la acción se desarrolla al fondo del espacio virtual, principalmente en Vermeer.

El funcionamiento del cubo de De Vries lo podemos ver materializado en los cuadros de Vermeer y objetualizado en la caja de perspectiva de Hoogstraten.

Considero que la perspectiva es solo un artificio visual y óptico, por lo tanto es el símbolo de una búsqueda plástica añeja, una abstracción antigua que buscaba imitar el comportamiento de nuestro ojo de nuestra visión a través de sintetizar y vincular aquello que se encuentra lejos con lo que se encuentra cerca sobre un mismo eje de visión.

La aspiración a una reproducción mecánicamente correcta recibió su base teórica con la idea de la pirámide visual adoptada por Alberti en su tratado de la pintura del año 1435. La relación óptica entre el ojo del observador y el objeto que está mirando puede ser representada mediante un sistema de líneas rectas que parten de cada uno de los puntos de la superficie frontal del objeto y se encuentran en el ojo. El resultado es una especie de pirámide o cono cuyo ápice está en el punto del ojo.

Si esta pirámide de rayos luminosos es intersectada por una lamina de vidrio perpendicular a la visual, la imagen que se produzca sobre el vidrio será una proyección del objeto, de modo que marcando sobre el vidrio los contornos del objeto tal como se ven desde el punto de observación, el observador registrará un duplicado exacto de su imagen.

No obstante la aplicación de la lógica de los espejos y la caja oscura ya formaban parte de la vida cotidiana de los pintores del norte. El fenómeno de convergencia en una imagen se puede imitar fácilmente después de

⁶² ArteHistoria, *Genios de la pintura*

observar la realidad a través de una lente o un espejo, la imagen se distorsiona severamente, pero encontramos un primerísimo plano y un lejanísimo plano.

En el cuadro *Los esposos Arnolfini* (1432) se expone ya claramente este fenómeno, no encontramos un obvio punto de fuga pero existe un claro dominio de la convergencia.

Consiste en abstraer la mirada y la posición del objeto representado, que ha de verse centrado desde una altura media, a partir de un punto único que supone una mirada ideal desde un sólo ojo.

Es un puro ejercicio mental que pretende imbuir la imagen plástica de tres dimensiones, en lugar de las dos del románico y el gótico. Con ello se pretendía conseguir una pintura cercana a la realidad, como una ventana abierta al mundo. La revolución fue inmediata: Masaccio realiza un manifiesto pictórico en su Trinidad, un fresco que finge romper los muros donde se pinta para abrir ante el fiel una supuesta capilla en la que se manifiesta el misterio de las tres personas divinas, a tamaño natural, ante los ojos asombrados del espectador. El escándalo que causó esta imagen sólo puede compararse al que provocaron los primeros cuadros de los cubistas, y de la vanguardia en general, a principios del siglo XX.⁶³ Es irónico observar que los juicios acerca del desarrollo del arte continúan partiendo de supuestos formales en los que Italia aparece como la principal generadora de los hallazgos y los cambios formales.

La perspectiva lineal como texto

¿Porque mi interés en la perspectiva lineal de la pintura holandesa del siglo XVII?

La perspectiva lineal actualmente es una herramienta arcaica y caduca, aún para un joven estudiante de arquitectura que utiliza el programa de *Autocad* para proyectar sus planos y para los pintores es el símbolo de un lenguaje mentiroso, descriptivo y mecánico.

Resultaba algo subversivo e ingenuo convocarla a convivir en un orden abstracto en donde los recursos más libres y heterodoxos, sublimes, han tenido lugar.

¿La perspectiva será más ordinaria que el urinario de Marcel Duchamp o la sopa Campbells de Andy Warhol para los espectadores de su tiempo?

Para mi desde un punto de vista teórico sin duda es algo semejante ya que la perspectiva lineal simbolizaba para la mayoría de las vanguardias del siglo XX el orden que debía ser eliminado y sustituido por nuevos recursos formales e individuales de interpretación, era, por tanto, una convención que debía ser superada. Frente a la perspectiva como un recurso formal común, vulgar y caduco lo que yo he tratado de hacer con ella es reinterpretarla y transformarla regresando a su sentido primero, la ilusión óptica. En ella encuentro por una parte el símbolo de un pensamiento matemático antiguo aplicado a la pintura que parte de un principio hipotético-deductivo, el punto de fuga y que tiene la función de descifrar, describir y ordenar el espacio virtual

⁶³ ArteHistoria, *Genios de la pintura*

pero por otra parte lo concibo como un artificio para fundir el círculo con el cuadrado, un orden infinito con un orden finito, el sol con la tierra.

La perspectiva es para mí la herramienta esencial para evocar la cuadratura del círculo.

Dibujo y texto lineal

La teoría de la pintura estuvo, primero en la escritura, en el dibujo, ya que era la primera y estricta fusión de la mente, el ojo y la mano expresado en la línea, la proyección primera de la figura en el espacio, actualmente en la pintura este se ha abandonado o puede estar mezclado con la pintura o simplemente el acto creativo de la pintura puede prescindir de él.

Si buscamos el orden en la proyección del dibujo debemos formular la estructura o el esquema del futuro orden de la construcción y por tanto debemos tecnificar nuestra mano con la regla, la escuadra o el compás. A través del dibujo podemos buscar lo primigenio la mano racional que mide, la mano del matemático o la mano de la emoción, expresiva, gestual, salvaje.

En el dibujo se puede fundir la métrica y la lírica.

Los artificios mecánicos

Las máquinas nos ayudan a incrementar nuestra potencia y nuestras limitaciones naturales por lo que al utilizarlas aprendemos a ver el mundo con otros ojos y a formular nuevos conceptos de la realidad. La invención y la aplicación de las máquinas tanto en el arte como en la ciencia es historia antigua por lo que el tan solo pensar en ello nos transporta al mundo medieval pero para valorar la importancia de las máquinas en la vida y en la pintura pienso que es necesario empezar esta reflexión desde el presente. Actualmente cuando disminuye nuestra capacidad de visión recurrimos al oftalmólogo para que nos dirija con un optometrista que a través de una máquina medirá el grado de disminución de nuestra visión y lo compensará a través de sumar, yuxtaponer, una serie de lentes con distintas dioptrías que más tarde sobre una lectura, una suma, fabricará unos lentes, unos artefactos que de forma artificial nos vincularán nuevamente con aquella realidad que ya no podemos dominar de forma natural. Lo que buscamos en ese momento, lo que necesitamos imperiosamente es volver a dominar la realidad, abarcarla, medirla y sentirla con precisión.

Esta es una narración de la vida cotidiana pero siempre la he visto como una metáfora necesaria para comprender los efectos que en el pasado generó el interés de los pintores por la luz y la utilización de artefactos mecánicos, tales como los espejos o la caja oscura para enriquecer el oficio del pintor y la influencia que generó en el hecho de que lograran describir de forma más detallada y minuciosa, la luz física, el espacio y la materia.

Pienso que después de observar la deslumbrante belleza, sabiduría y magnificencia contenida en los vitrales de las catedrales góticas los hombres del norte decidieron integrar los artificios ópticos a su oficio, considero que si no se presentó antes la demanda por la exactitud mecánica y tuvo lugar en la época medieval no se

debe exclusivamente al invento de la imprenta y a la sofisticación del grabado se debe en todo caso a que la luz, el vidrio y los cristales adquirieron un carácter trascendente en la vida cotidiana de los hombres medievales.

La caja oscura y los procesos en la pintura

Considero que la importancia de que Vermeer utilizara la caja oscura no estriba en que los pintores copiaran o calcaran la encuentro en que marca el momento histórico específico en que se transforma radicalmente el concepto de proyección y ejecución en la pintura y con esto la concepción del estilo y el oficio del pintor. Es a partir de ese momento que el pintor que en el tiempo de la proyección era un dibujante no tenía ya como objetivo primordial descifrar el orden natural de las cosas ya que podía gracias al lente, al espejo y al vidrio esmerilado de la caja, copiar, describir detalladamente y con rigor la luz que se proyectaba. Ese dibujante ya no era sólo un dibujante, un arquitecto, desde la perspectiva del presente era también un diseñador, un sastre que podía hacer un traje a la medida y transformarlo. El pintor después de copiar los objetos, cortar y editar, no solo construía una composición podía jugar con ella, manipular los objetos al gusto, superponerlos, contraponerlos o yuxtaponerlos con pintura. Considero que es a partir de ese momento que el orden de la composición ya no responde a un orden natural responde estrictamente a un nuevo orden mecánico y artificial, desde ese momento la pintura ya no sólo era una construcción visual con un estilo específico en el tiempo de la construcción sino invención y collage desde la proyección.

Actualmente llamamos a esto dibujo técnico y los pintores lo desprecian como desprecian la perspectiva al igual que los diseñadores desprecian al *pay stop* que llevan dentro aunque proyecten con una computadora, pero ahí yace un aprendizaje ya que a partir de la caja oscura son dos ya los ordenes, dos los tiempos y dos los lenguajes, desde ese momento de la historia son ya dos las estrategias con las que puede trabajar el pintor, para él esta claro que en la pintura, una es la lógica de la proyección con una sofisticación precisa y definida y otra es la lógica de la ejecución con otro orden y otras cualidades, la lógica de la pintura del color y de la luz es invención, conciencia.

El estilo que se funda en el norte sobre la sabiduría de la caja ya no responde a las convenciones, el orden de la pintura holandesa parte de la lógica, del ojo, de la caja, tanto el tema, el genero, el formato como la repetición del espacio son enriquecidos por la caja. Cuando observamos un cuadro de Vermeer estamos prácticamente dentro de una caja, existe una fusión entre el objeto con el que se observa y reflexiona y el *set*, la escena, que se pinta.

Para mí como pintor abstracto la aplicación de la caja siempre ha sido un símbolo, una prueba de que no existen los genios que descifran el orden natural de la realidad, en la pintura holandesa ya existía un concepto de la pintura como un acto artificial y mecánico, un pensamiento constructivo, esto es lo que encontré en la pintura holandesa un concepto racional de la pintura, un armazón espacial, y una técnica para reflexionar

sobre la luz. Pintar no es producto de un don, a pintar se aprende como a comer. Copio a los holandeses como ellos copiaban ya que considero que es la mejor forma de rendirles un homenaje aplicando en mi pintura el mismo principio mecánico del que partieron pero siempre con el interés individual de transformar en la ejecución lo proyectado, inventar.

2.5- LA MANO, LA PINTURA: EL ÓLEO, EL CLAROSCURO

La selección de una clave tonal, el grado de contraste (mayor o menor), la presencia de figuras cerradas o abiertas, la distribución de los objetos en el espacio, el movimiento cardinal en la bidimensión o el desarrollo de una proyección tridimensional en perspectiva, ilusoria, son los ordenes de mi trabajo en la pintura.

Los tiempos de trabajo en el momento de la ejecución, las veladuras, los empastes están en un diálogo constante con un pasado primigenio y con mis impulsos primigenios, con la métrica y la lírica. Todo lo que este o no dentro del cuadro es el reflejo de un criterio ordenador e integrador que discrimina, selecciona, proyecta y ejecuta basado en valores objetivos y subjetivos heredados o cultivados que condicionan el discurso plástico ya sea a través de la razón (métrica) o de la intuición (lírica)

El mayor o menor grado de una necesidad formal lumínica, métrica o lírica revela un nexo con un pasado específico ya sea el de la figuración o el de la abstracción, con un orden clásico o moderno.

Más allá de la posible adhesión a posturas ideológicas, corrientes o movimientos plásticos que se adoptaron en el arte moderno, considero que lo que permanece de la visión y el pensamiento de los pintores es lo que observamos en el lienzo, su realidad formal, estética y espiritual, en el cuadro esta la suma de los valores y principios internos que se expresan en la selección del tema y los motivos, las técnicas y los materiales con las que se formularon las obras y la singular manera de ejecutarlas.

Desde esta óptica nunca he creído en la sacralidad de los adjetivos únicos y supremos de libertad, intuición o expresión para interpretar o valorar un cuadro ya que generalmente cuando creemos o pensamos haber identificado en alguna parte de un cuadro alguno de estos adjetivos es precisamente en donde no están o en donde el pintor no pensó ponerlos, la lírica era métrica o la métrica era lírica.

Como espectador y creador de imágenes lo que busco es el desciframiento lumínico, lo que da impulso a mi trabajo, a mi lenguaje, es descifrar el funcionamiento de la luz en la pintura y reflexionar en mis cuadros sobre el funcionamiento del lenguaje de la pintura y el pasado de ese lenguaje en la historia del arte. Cuando reflexionamos sobre el claroscuro desde el presente parece que hablamos sobre una música antigua y en términos exclusivamente de armonía.

No obstante siempre he pensado que el contraste, en el claroscuro es expresivamente poderoso aunque sea solo en términos lumínicos y en función de la luz podemos reflexionar sobre una armonía tonal o sobre el choque de dos polos antagónicos una clave baja y clave una alta, luz y sombra. Las claves medias, los medios tonos generalmente el siena tostado o un gris blando, rigen mi trabajo, son los que regulan la nitidez y la difusión los vínculos y las relaciones de los motivos en la casa. Es la tierra la que delimita la forma y el espacio en la casa, los timbres son generalmente de luz pero el rojo veneciano o el amarillo de cadmio a veces son comparsas de la armonía o signos de un protagonismo formal.

El funcionamiento de la pintura

Los pintores holandeses eran coleccionistas de todo tipo de objetos, pinturas, libros, muebles, artefactos científicos, instrumentos musicales, estaban familiarizados, conocían perfectamente el funcionamiento del arte y la pintura que se producía en ese momento, por tanto, sabían de las constantes, de la métrica y las características específicas, la singularidad y las cualidades de cada instrumento, de cada estilo, tenían conciencia de su mecánica interna.

Cuando decidí por primera vez interpretar un cuadro de Vermeer, de Hooch y Hoogstraten lo que me motivaba era descifrar su funcionamiento, descifrar el origen de los motivos de esa pintura, la intención y la estructura del lenguaje, de los procesos técnicos aplicados por esos pintores, el porque de la proyección y la ejecución en sus pinturas.

Considero que dentro del funcionamiento de la pintura holandesa los recursos las herramientas mecánicas utilizadas por ellos, tales como la perspectiva lineal, la composición ortogonal, la escuadra, el compás y el tiento; o los recursos formales, la luz, el color; partían de la necesidad de expresar su interés por la sujeción a una ley, a una armonía, a una métrica, desde un punto de vista racional y objetivo, considero que esta era una fe en el orden. En ese momento histórico la fe en lo mecánico y en el pensamiento científico, en nuevas verdades, tenía un carácter subversivo e iconoclasta, actualmente no tenerla es querer vivir al margen de la cultura, del desarrollo y la tecnología, del progreso. También desde una óptica objetiva y moderna, evocar exclusivamente un orden armónico tiene un aire de oquedad y vacío, de frío e impersonalidad, es una especie de tautología, una especie de comprobación de la comprobación, el querer buscar la verdad en algo ordenado de forma simétrica y armónica.

El contraste es para mí la ley, la forma de expresión por excelencia, de ahí el interés de confrontar un orden imaginario con uno físico. Considero que los recursos formales actualmente son desde un punto de vista contemporáneo, el vehículo de un relato, pero este nuevo relato no es como en el pasado, narrativa y prosa, se aspira generalmente a la fusión de la prosa y la poesía.

Actualmente la elección de los motivos se encuentra amalgamada con el proceso, la búsqueda formal en la pintura es también una búsqueda interior, íntima, intención.

Pintar, los tiempos de trabajo en la pintura, son parte indisoluble del *ductus* pictórico moderno ya que son una bitácora de la vida cotidiana del creador, del individuo. Junto a la elección de los motivos, los procesos son un fin en sí mismo, una visión individual del mundo y el reflejo de una vida interior. La selección de los signos visuales, las palabras y su redacción, la sintaxis, el orden formal de esas palabras, nombran y dibujan un mundo esencialmente individual: real e imaginario, descripción y expresión.

El óleo: lo mineral y lo vegetal, la tierra y el líquido vital

La técnica del óleo, desde un punto de vista poético simboliza para mí la fusión de la esencia de dos ordenes naturales, uno vegetal y otro mineral ya que en esa mezcla están fundidas las esencias de los árboles, de lo vegetal y los cristales minerales de la tierra.

Actualmente mucha gente observa los cuadros como si estuviera viendo una fotografía pero ahí en el cuadro se encuentra una fusión natural antigua. El reflexionar sobre esta fusión ha sido para mí fundamental ya que en mi búsqueda formal las posibilidades plásticas y sensoriales del óleo son la piel de mis estructuras imaginarias tanto formales como compositivas.

Es a través del contacto de la luz con los objetos que estos aparecen a nuestra vista y es al contacto de esta con los minerales contenidos en el óleo que la realidad virtual de la pintura se materializa y que los colores aparecen ante nosotros.

La luz es fuente de todo color. Los diferentes colores son el resultado de los distintos movimientos vibratorios y de las longitudes de ondas luminosas modificadas por la superficie de los objetos.

La impresión luminosa que llega a nuestra retina es esa fracción del rayo luminoso que reflejan los objetos. La luz blanca contiene en sí los rayos que se tornan visibles, todos los colores.

Cada color es una fracción de luz.⁶⁴

En el pasado el blanco, al ser la sustancia química que más reflejaba la luz fue para los pintores flamencos la forma más eficaz de describir, la medida, el peso, el volumen y la profundidad.

La técnica del claroscuro partía del principio de la visión desde el cual hacia el centro de nuestra visión todo tiende a ser más nítido y lo que se ve alrededor tiende a ser difuso.

En el momento de la ejecución, la pintura al óleo, se basaba enteramente en este principio de la luz, en un fenómeno óptico provocado por el contacto de la luz con los objetos y el aire que se interpone entre los dos.

La luz y el aire, interpuestos entre el ojo y los objetos, difuminan los contornos, y por tanto no se representan con la misma nitidez los objetos de los primeros planos y los del fondo, la línea y el modelado se diluyen y esfuman, acentuándose los valores pictóricos y el color, que también varía con la distancia.⁶⁵

En algunos casos, por el respeto incondicional al claroscuro el objetivo de la técnica no era el de exaltar la pureza del color en sí sino en su relación con la técnica del claroscuro, por tanto, la técnica del claroscuro buscaba registrar principalmente el grado de luminosidad y oscuridad de los objetos, el grado de nitidez y difusión, la pintura se debía a la identidad y la aplicación del color tenía la función de ser solo comparsa y no estrella de lo esencial, el tener un peso simbólico.

⁶⁴ ArteHistoria, *Genios de la pintura*

⁶⁵ ArteHistoria, *Genios de la pintura*

Alguna vez el fin fue la semejanza de lo pintado con el modelo real, la pintura estaba relegada a ser solo un medio para describir detalladamente el comportamiento de la luz en el espacio, en el cuerpo humano y los objetos; el color estaba sujeto a los perfiles de lo conocido y lo tangible; el color no era autónomo estaba sujeto a la regularidad del contorno, la línea ceñida a la silueta precisa y verificada en el dibujo. La pintura buscaba definir y separar claramente las luces de las sombras, la figura del fondo y el efecto de concreción y difusión se lograba regulando el grado de dureza y blandura del color partiendo del principio de que el óleo duro tiende a mantenerse en la superficie y el blando es absorbido por la base, lo duro era lo nítido, lo blando, lo difuso.

Los tiempos

La pintura al óleo se dividía generalmente en tres tiempos: grisalla, empaste y veladuras.

La grisalla, el medio tono

La grisalla, el óleo magro; el empaste, el óleo aceitoso; la veladura, el óleo resinoso.

La grisalla, el óleo magro, tenía la función de sustituir de forma diluida lo realizado por el dibujo, a base de frotar el óleo en la superficie se definían y delimitaban los campos o áreas con un mayor o menor grado de saturación, se sustituía lo realizado por el dibujo. La capacidad de refracción del blanco en la grisalla dependía de su grado de saturación y era amplificada por la capacidad mayor o menor de refracción de la luz contenida en la imprimatura de la tabla o la tela.

El empaste, la clave mayor

El empaste, tenía como función sustituir a través de la mezcla del blanco con otro color, amarillo de Nápoles, las áreas de luz delimitadas por la grisalla, las claves altas. La capacidad mayor o menor concreción de la forma y refracción de la luz estaba condicionada por el grado de dureza del color y por la cantidad de blanco contenido en la mezcla.

La veladura, el medio tono

La veladura, la aplicación del óleo resinoso, tenía como función regular, verificar y evidenciar el grado de luz o oscuridad contenido en las áreas o campos de color del empaste y la grisalla.

La veladura regulaba, graduaba o unificaba el grado de nitidez o difusión de la luz sobre las figuras y el espacio. Las limitaciones de la técnica antigua tanto en la proyección y la ejecución estriban en que tanto el dibujo, la proyección, como la aplicación de la pintura, la ejecución, eran un laboratorio de verificación práctica de la proyección teórica del dibujo que estaba al servicio de lo descrito y no al servicio de la invención, eran, por tanto, tiempos predestinados y no transformación estricta de la materia pero al paso del tiempo los procesos del dibujo y la pintura al óleo se tornaran heterodoxos, menos ortodoxos. El óleo directo y los contrastes cromáticos son la herencia de la pintura moderna, corrección, contradicción, improvisación, gesto, impulso. El individuo es el pintor que cambia de parecer, dialoga y cambia de opinión al trabajar, al pintar.

La brillantez y la opacidad: el espejo y lo físico

Mi trabajo parte de una ortodoxia técnica pero mi interés es el de transformarla mezclando los tiempos de trabajo, el inventar nuevos recursos y tácticas de trabajo para enfatizar el carácter trascendente y la relatividad de la luz, la energía. A lo largo de mi investigación el reflexionar sobre la brillantez y la opacidad me ha llevado a distinguir dos espacios, uno virtual y uno físico.

En el primero la luz es claroscuro, es un espejo que cuenta con un índice de refracción idéntico y continuo, en el segundo el blanco y los colores son solo materia y se rigen por el gesto.

En el primero la materia es blanda y la trabajo a base de veladuras, en el segundo, la materia, el óleo es duro, se mantiene en la superficie, sobre el soporte y en el, el choque del blanco y el negro no descriptivo es expresión plástica.

Para mí esto significa mostrar al espectador que son dos las realidades de mis cuadros una imaginaria, virtual y otra física, real. El espejo para mí simboliza el orden clásico; el espacio físico, material es el orden de lo moderno, la realidad del plano pictórico.

En el espacio de mis cuadros chocan ambos y se confrontan, se contradicen.

III- CONCLUSIONES

Actualmente cuando pinto y pienso en él mil veces promovido "abandono del objeto", de la pintura o los oficios tradicionales del arte, lo primero en lo que reflexiono es en que es gracias a esos objetos que se conservan en los museos que contamos con un registro de las ideas de Joseph Beuys y Marcel Duchamp. Desde que inicie mi trabajo a finales de los años ochenta ya existía un interés por revivir el pasado y buscar uno o diversos paradigmas primigenios que enriquecieran la vida mecánica y artificial, virtual que llevamos actualmente. En esta cultura ciclica, a veces guiada simplemente por modas, el *retro* o el *kitsch*, ya estaba presente el interés de los artistas conceptuales por romper los limites de los oficios tradicionales del arte, de la pintura y la escultura principalmente, a través de reivindicar los objetos cotidianos y el carácter simbólico de los materiales; enaltecer el carácter trascendente de la vida cotidiana a través de los *ready made*, la *descontextualización* de los objetos o la intervención de lo cotidiano.

En esencia la ortodoxia de Marcel Duchamp transformada en estilo, más tarde, el arte social, el regreso al gótico tan promovido por Joseph Beuys permeaba casi todas las propuestas que buscaban abandonar el objeto y que aún hoy permanecen. Desde entonces parecía que el oficio del pintor estaba por desaparecer como el oficio del ebanista o el escribano, la pintura se encontraba ya aprisionada entre el arte ilusión nuevo, la óptica nueva, lo virtual, el cine y el video; la transformación del gabinete o el espacio arquitectónico, el ambiente, la instalación y finalmente entre el lenguaje de la escultura nueva, el arte objetual. Considero que son aún dos las constantes que permanecen actualmente en toda actividad artística y que se fortalecen cada día más, lo intuitivo-racional, lo virtual-ilusorio- cotidiano-mundano.

Considero que la pintura es un vínculo, un puente entre la arquitectura y el cine, entre el espacio y la ilusión entre el pasado y el presente, pierde terreno porque se nutre de los dos ya que es un oficio que vincula y reflexiona sobre la luz, el espacio virtual y el espacio físico. Nuestro país no se ha mantenido al margen de estos cambios y reflexiones en ningún momento de la historia ya que en la primera mitad del siglo XX el pensar en los rudimentos mecánicos, la perspectiva lineal y la geometría como un oficio al servicio de una moral colectiva y no como un vehículo de una ética autónoma individual fue el error de Siqueiros y Rivera y el acierto de los pintores abstractos de la ruptura. En Siqueiros y Rivera encuentro un interés constructivo por el espacio material arquitectónico pero al servicio de una narrativa y una ideología así como una actitud intolerante, en la generación de la ruptura en cambio encuentro un pensamiento constructivo pero como un vehículo de introspección, hacia la reflexión y la síntesis plástica, la abstracción y la conciliación de diversas necesidades conceptuales y expresivas.

La abstracción en México fue estimulada por pintores vinculados a la tradición de la pintura del norte de Europa, Goeritz, Gerszo, Belkin entre otros, pero a diferencia de la concepción que se tiene de la abstracción en México esto no fue producto exclusivo de algo que venía de fuera sino de intereses formales que se amalgamaron con nuestro orden cultural primigenio, la reflexión y culto por la luz y la geometría. Pienso que

nuestra cosmovisión prehispánica, el panteísmo, el orden primigenio, los afanes de abstracción y proyección sentimental originales guardan un vínculo secreto con algunas cosmovisiones de la cultura europea. En el eclecticismo profesado durante la primera mitad del siglo XIX veo un discurso antidogmático que buscaba la conciliación, un modo de juzgar y obrar que en vez de seguir soluciones extremas adopta un temperamento intermedio: la fusión.

En mi trabajo buscó articular un discurso formal ecléctico y de-constructivo, en el que dos ortodoxias se funden y se transforman, pero comparten un interés por la luz, la energía y el espacio tanto tectónico como arquitectónico.

“El termino eclecticismo lo reservamos para designar a aquellos filósofos que combinan y yuxtaponen doctrinas tomadas de diversas fuentes, sin crear con ellas una unidad doctrinal orgánica. Porque si un filosofo consigue esto ultimo a base de juntar consistentemente principios fundamentales e ideas profundas, habrá construido un sistema reconocible que es algo mas que una colección de doctrinas yuxtapuestas”.⁶⁶

Considero que actualmente en el panorama del arte contemporáneo conviven nuevas figuraciones, estructuradas la mayoría de ellas sobre afanes *neoclásicos* o *pre-rafelismos* fundados sobre bases neoconservadoras en pos de una narrativa literaria por otra parte en los museos, descontextualizar e intervenir forman parte de la cotidianidad. Considero que el arte conceptual desde sus inicios tenía un carácter pedagógico y la lección la aprendieron los museos hace mas de 5 décadas, las búsquedas y las necesidades formales heredadas por la tradición artística han sido transformadas para fundir las ideas del arte con las ideas de lo social y lo político desde una óptica estrictamente pedagógica y algunas veces impersonal. Actualmente los científicos siguen reflexionando sobre la energía y la materia su trabajo es investigarlo observando la tierra y el universo el de la pintura el de evocarlos y expresarlos.

Lo importante para mi es expresar una opinión individual sobre la realidad, sobre la energía y la materia a través de los medios, las técnicas y los procesos que conozco y que considero todavía hoy importantes.

Los pintores holandeses encontraron lo trascendente al reflexionar sobre la luz y la energía desde su espacio cotidiano hace trescientos años y lo pintaron fundando así un concepto, un estilo y una ética, una nueva forma de ver e interpretar la realidad, la luz y el espacio.

El arte conceptual después de haber renunciado a los procesos tradicionales del arte actualmente busca lo trascendente en lo cotidiano y logra generalmente afirmar una actitud y un pensamiento individuales por lo que el proceso artístico algunas veces es relegado exclusivamente a una selección y un ordenamiento que transforman al artista, al creador en un ego o en instrumento.

¿Y el proceso? Para mi el proceso no puede relegarse exclusivamente a la selección ya que necesito transformar plástica y pictóricamente mi conciencia de la realidad.

⁶⁶ Copleston, Frederick, *Historia de la filosofía*

El interés y la interpretación plástica de la pintura tanto flamenca como holandesa en nuestro país es ya una tradición ya que ha partido de pintores tanto abstractos como figurativos, Manuel Felguerez, Vicente Rojo, Francisco Moreno Capdevilla, Ignacio Salazar, Alberto Castro Leñero, Manuel Marín, Luis Argudín entre muchos otros, de ellos, ya sea en la cátedra académica o en la cátedra de su pintura, he aprendido algunos de los conceptos vertidos en esta tesis. Debido a esto considero que la abstracción es todavía hoy un gran instrumento para revalorar esa importante tradición y que esta tesis busca también ser un homenaje a esos pintores que han contribuido a la búsqueda y a la difusión del conocimiento en nuestro país.

IV- BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*,
- Barcelona, 1983.
- Arnheim, Rudolf, *El poder del centro*, Alianza Editorial,
México, 1988.
- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial,
México, 1991.
- Borges, Jorge Luis, *Prosa completa*, II Vol, Bruguera,
Barcelona, 1980.
- Calvo, José Ramón, *En torno a la Casa Ámsterdam*, Paréntesis No. 3
México 2001.
- Chalumeau, Jean-Luc, *Cubismo*, Poligrafa,
Barcelona, 1996.
- Copleston, Frederick, *Historia de la filosofía*, I Vol, Ariel,
México, 1983.
- Copleston, Frederick, *Historia de la filosofía*, IX Vol, Ariel,
México, 1983.
- Locher, J.L, *The world of M.C.Escher*, Abrams,
New York.
- Elderfiel, John, *The drawings of Richard Diebenkorn*, Museum of Modern Art,
New York, 1988.
- Faure, Elie, *Historia del Arte*, *Arte Moderno* I Vol. Hermes,
México, 1972.
- Fischer, Ernst, *La necesidad del arte*, Planeta-Agostini,
Barcelona, 1994.
- Francastel, Pierre, *La figura y el lugar (El orden visual del Quattrocento)*,
Monte Avila, Venezuela, 1969.
- J.Habermas, J.Baudrillard y otros, *La posmodernidad*,
Kairos, México, 1988.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Labor,
Barcelona, 1983.
- Payro, Julio E, *La pintura en los países bajos, siglo XV*, Futuro
Buenos Aires, 1945.
- Pedretti, Carlo, *Leonardo, The machines*, Giunti,
Florencia, 1999.

- Pla, Roger, *La pintura en Holanda siglo XVII*, Futuro, Buenos Aires, 1946.
- Rubert de Ventos, Xavier, *El arte ensimismado*, Península, Barcelona, 1979.
- Rubert de Ventos, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*, Península, Barcelona, 1978.
- Von Hardenberg, Friedrich, *Granos de polen*, SEP México, 1987.
- Vogt, Paul, *El expresionismo*, Du Mont Buchverlag, Colonia, 1979.
- Watson, Ernest W., *How to use creative perspective*, Reinhold, New York, 1965.
- Wheelock, Arthur, *Jan Vermeer*, Abrams, New York, 1988.
- Wick, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Editorial Madrid, 1986.
- Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Optima Madrid, 2002.
- Worringer, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- ArteHistoria, *Genios de la pintura*, Dolmen. México, 2001. Internet.