



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
ORIENTACIÓN: PINTURA

DEVENIR PINTURA: el texto de un pretexto

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
JONATHAN PERALTA VALLE

DIRECTOR DE TESIS:
LIC. VÍCTOR MANUEL MONROY DE LA ROSA (FAD)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
DR. RAÚL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY
(FAD)
MTRO. JAVIER ANZURES TORRES
(FAD)
MTRO. JOHN LUNDBERG
(FAD)
DR. DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO
(FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

DEVENIR PINTURA: el texto de un pretexto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. LA PINTURA Y LA IDEA DEL DEVENIR PICTÓRICO	3
1.1 Pensar en silencio	12
1.2 Gestos en el espacio interior	17
CAPÍTULO II. LA CRISOLOGÍA DEL LENGUAJE	24
2.1 Duda razonable	34
CAPÍTULO III. TEXTO, CONTEXTO Y PRETEXTO / LA EXPERIENCIA-LA OBRA	46
CONCLUSIONES	63

INTRODUCCIÓN.

Los artistas han dejado en su paso una serie de documentos: diarios, entrevistas filmicas, fotografías de su proceso, etc. De manera aislada, por lo general, resultan contradictorios y nada esclarecedores, pero si los leemos entre líneas y en conjunto, quizá puedan brindarnos claridad, permitir unir el rompecabezas y tener un acercamiento vívido de los procesos creativos.

No obstante, el hombre está sujeto a lo que no sabe de él mismo, y es, por lo tanto, que la obra nos puede dar un respiro, y a que en la pintura cabe la posibilidad de presentar un mundo interior, operando por medio de las sensaciones, de ahí que, la pintura nos cita, haciendo posible habitarla. A hora bien, imaginar el devenir pictórico podría servirnos para aprender de las piezas artísticas, ya que, con este modo de concebir a la pintura se le daría su justo lugar a la obra en la investigación artística, sumándole a la cita una posibilidad más, que sería: citar la obra como argumento, en donde el devenir pictórico es un supuesto que se siente.

Por otro lado, la continuidad de una estructura lógica nos haría suponer que escribir sobre la obra, es equiparable al caso de la ciencia, en el que es manipulado el experimento. Partir de la diferencia entre estas, y aceptar lo específico del arte, la manera única en la que descubre y crea, deja de lado esta supuesta paradoja, haciendo énfasis en la construcción de los saberes en el arte, en donde la formulación de la hipótesis no se hace con el texto, sino en la misma obra, la pieza de arte es hipótesis, potencia.

A fin de cuentas, hay que hablar mientras hay palabras para hablar, escribir mientras se pueda, y en el momento en que las palabras guarden silencio, llegará la pintura. Y es por ello por lo que, en esta tesis, en el *Capítulo I* se desarrollará por medio del concepto de espacio plástico la noción de temporalidad en la pintura, para así poner al ser en escena bajo el binomio: devenir ser-devenir pintura, y plantear como es que a través de la obra el pintor se conforma, en lo

que denomino *gestos en el espacio interior*. Por otro lado, el *Capítulo II* aborda la intermedialidad entre los lenguajes, desde una postura de duda razonable, es decir, partiendo de la imposibilidad de nombrar el acto creativo para generar encuentros, toques, metáforas. Finalmente, en el *Capítulo III* se profundiza al respecto de la obra creada como resultado de la Investigación, bajo la propuesta: *la obra como cita, La experiencia-La obra*.

CAPÍTULO I. LA PINTURA Y LA IDEA DEL DEVENIR PICTÓRICO.

Pareciera que en el mundo contemporáneo existe una especie de urgente necesidad, en cuestionar al silencio con que responde la pintura cada vez que se le interpela. Esta postura es el resultado de convertir a la pintura en el objeto de estudio y pretender que de ella emanen las palabras que puedan nombrarla, colocando así al artista en una postura de juez, verdugo y acusado al mismo tiempo. No quiero decir con esto que no sea un juego por de más interesante, escribo estas líneas, consciente de que además no se puede salir del juego, ya que todo artista que se integra a la investigación, lo hace cuando el juego ya había comenzado, y es lugar común hacerlo con las cartas de otro. Por otro lado, negar la posibilidad de un aporte por medio de la escritura a esta disciplina, sería limitar los alcances del acto creativo, ya que en principio el texto requiere un esfuerzo por revisar de manera racional, lo que, en muchas ocasiones es en principio: un proceso accidental, irracional e intuitivo.

La sugerencia para resolver este paradójico estado, en primer lugar es: concebir una pintura a-discursiva, lo cual significaría que de algún modo estamos aceptando su silencio, y por lo tanto, esto nos permitirá abordar la idea de un devenir pictórico, acompañando a la pintura en su crecimiento y por ende en su crisis, ya que estar en crisis es la manera de estar de la pintura¹, la manera que halló para mantenerse con vida tras las múltiples muertes que se le vaticinaron a lo largo de su crecimiento, esta crisis cambió la manera de ver a la pintura en función de la historia o como un relato que nutre a la iconografía, cuya digestión supondría su fin, su finalidad. En todo caso lo que falleció fue su finalidad histórica tras el advenimiento de la fotografía en 1839² y posteriormente su finalidad discursiva con el surgimiento de las vanguardias artísticas del siglo XX: “Para la ideología vanguardista convencional las obras de arte han de ser pues, ante todo, objetos. No han de emitir sino a sí mismas ni indicar otra cosa que su mera

¹ Véase: Ruiz E. A. (2011) Vida de la Pintura, España, Ed: PRE-TEXTOS.

² Véase: Newhall, B. (2002). Historia de la fotografía (2ª ed.). España: Ed. Gustavo Gili.

presencia. La obra de arte no significa nada; simplemente, es.” (Rubert de V. 1997. p.27).

Ante todo, estas muertes fueron un simulacro, un sucedirse de lo que le fue alienado, de las funciones que le fueron encomendadas por doxa, para seguir con su crecimiento. Como ya se dijo con anterioridad, un primer paso será aceptar el mutismo con el que responde al que la interroga, como afirmaría Ruiz en su obra *Vida de la pintura* “como todo lo vivo no es un espejo en el que nos podamos mirar sino, antes que eso, algo que nos mira, que nos hace responsables de lo que vemos, que solicita que nos hagamos cargo de su desvalimiento, que nos muestra el vacío inmenso que somos y nos pide que le demos en el albergue y abrigo”. (2001. p.44).

Esto abre el preámbulo para poder hablar del problema al que se enfrenta el artista, el creador de nuevas complejidades, ya que no puede prescindir de lo creado, y a su vez se enfrenta con el deber de hablar desde su tiempo. En cierto modo podemos suponer que una parte de la pintura consiste en hacer de cada obra una experiencia distinta, ya que todo pintor que se aventura a la creación sabe que cada lienzo es como si fuera el primero:

“Me encuentro ante cada tela como si nunca hubiera pintado antes, y si hay una especie de lógica ineluctable en la manera como las formas y colores se desarrollan (en cómo ciertos colores o ciertas formas se imponen literalmente a mí en ciertos periodos) no es nunca como resultado de un cálculo lúcido, sino por una necesidad de la que no puedo escapar, y es a menudo contra mi cuerpo, es decir, contra mi humor, mis gustos, mis reflexiones. Como dice Braque, es necesario que la tela mate la idea.” (Bazaine J. citado en Rubert de V. 1997. p.31).

por eso el saber en la pintura no es progresivo, puesto que cada artista desarrolla su método, según su momento histórico y las obras que hasta el momento

nutrieron la experiencia del grupo social, digamos que para el artista es un momento de desnudez.

Un buen exponente sobre los estados de la creación artística es Matti Megged, que en su libro *Diálogo con el Vacío y otros escritos* (2009), plantea lo que denomina, la postura del artista moderno: aspirar a lo imposible, inseparable de la certeza de su fracaso. En las inquietudes compartidas entre artistas como Beckett y Giacometti, Cézanne y Kafka, encuentra la esencia del artista moderno, ligada con la idea del arte como proceso, como viaje. Si bien Megged se refiere al artista moderno, podemos hacer extensiva esta postura a gran parte del arte contemporáneo, puesto que estos artistas, estaban poniendo las bases, para que en el campo del arte se aceptara la incertidumbre y el fracaso, como parte medular en la creación artística, sabiendo así que el artista no parte de certezas preconcebidas, que los saberes que crea el arte no se hallan en la comprobación de la hipótesis de la que parte el artista, en todo caso se hallan en su devenir, en la idea del arte como proceso, como viaje. “El arte no tiene ideas, es él mismo una idea y, por lo tanto, no tendría sentido distinguir entre forma y contenido, ya que la obra no es expresión de un contenido distinto o exterior a ella misma” (Fiedler, 1991. p.16).

Megged considera el acto creativo de estos artistas como un diálogo con el vacío, y como veremos, la idea del vacío va ligada a una creación desde la nada y no desde el ser, y a que partiendo del ser alcanzaría la concepción de una nada. Estas nociones sobre la creación son ideas contradictorias en el ámbito de la filosofía, ya que:

“El mundo griego desconocía el concepto de «Creación», al menos en la acepción en que la filosofía ha venido utilizándolo desde la irrupción del cristianismo. La cosmovisión griega veía la naturaleza, y todos los elementos que circundaban al hombre, en perpetua variación, en perpetuo movimiento.” (Estelrich, 2007. p.780).

«para un griego, ser era estar ahí; para el europeo occidental, ser es, por lo pronto, no ser una nada. Cuando un griego se preguntaba qué era el mundo, partía del supuesto de que el mundo estaba ahí, y de que lo que se trataba era justamente

de averiguar qué era. Cuando un hombre de nuestra Era, en cambio, se pregunta qué es el mundo, en lo primero en que piensa es en que, efectivamente, sea él lo que fuere, pudo no haber sido, ni ser lo que es ni como es. En cierto sentido, pues, el griego filosofaba ya desde el ser, y el europeo occidental desde la nada. En lugar de la “totalidad que es”, nos encontramos aquí con la “totalidad que no es”» (Zubiri A.X, 2002, citado en Estelrich, 2007. p. 781).

Si consideramos a partir de ahora las ideas que involucra hablar sobre la creación, podremos ver cómo estas son fundadoras de sistemas de pensamiento, lo que provoca que cuando pensemos en el arte no quedemos exentos de sus implicaciones, de forma que concebir la creación desde la nada tiene que ver con un enfoque ontológico, diremos por lo pronto que esta idea está más relacionada con la actitud del artista, como lo acabamos de notar en la postura de Matti Megged, y por otro lado, la noción de creación desde el ser: se liga a las sensaciones, a la experiencia directa, al goce.

Dicho esto, la concepción del devenir artístico va ligada íntimamente al concepto de creación, el cual puede ser desde la nada, es decir: la posibilidad de no ser, o poder ser otro, y desde el ser: los afectos, los recuerdos, la psique. En lo personal creo que hay que integrar las contradicciones, para poder ver que en el arte convergen estas paradojas, ya que por un lado es creación desde el ser y por el otro es creación desde la nada. Cabe añadir que no serán las únicas paradojas que encontraremos en la pintura, debido a que, como dijimos, la manera de mantenerse con vida de la pintura fue por medio de la crisis, lo que significó una asimilación de sus paradojas y alienaciones.

Volviendo a lo anterior, otro ejemplo de un abordaje a la pintura es Gilles Deleuze, que en su libro *Pintura el concepto de diagrama* (2008), comienza diciéndonos:

“No estoy seguro —veremos eso después— de que la filosofía haya aportado algo a la pintura. No lo sé. Pero quizás no es así como hay que plantar las cosas. Me

gustaría más plantear la pregunta inversa: la posibilidad de que la pintura tenga algo para aportar a la filosofía.” (2007. p.21).

después de tal declaración comienza su acercamiento a la pintura, en busca de palabras que le permitan desarrollar su concepto de diagrama, a saber, recurre a los textos de los artistas extrayendo palabras que le servirán para la conformación de su concepto. Cézanne es uno de los artistas que toma como caso, partiendo de un testimonio de Joachim Gasquet “Lo que me dijo...” (Doran P.M. Comp. 2016), texto que es una mezcla entre lo auténtico y la especulación, del que toma palabras para proyectar su idea de diagrama en la obra de Cézanne, y así los conceptos no dejan de caer unos sobre otros en su pintura, como una capa de polvo que es el paso del tiempo de posita en el barniz de la superficie pictórica. Podemos suponer que la razón de su procedimiento, parte de la convención de que la palabra, el discurso, es la manifestación de una conciencia y de una claridad de pensamiento —cosa que ha provocado la proliferación de escritos sobre arte, de los que es muy cuestionable su aporte para el arte—, hecho que hace lógico buscar el origen de la creación pictórica, en los testimonios escritos de los pintores, pero ¿será que antes que en las palabras pronunciadas, habrá que buscarlo en las obras? ¿acaso lo que exige la pintura es un escuchar diferente?

Considero que Deleuze comete un fallo, el cual es suponer que escritura y pintura operan de la misma forma, esta perspectiva se hace evidente cuando comienza a especular sobre el lienzo, el espacio pictórico:

Este tema, que es ruinoso en literatura, es el tema según el cual el escritor se encuentra frente a una página blanca. (...) No hay página blanca. (...) Y ese será el problema para llegar a escribir: es que la página está tan atestada que no hay siquiera lugar para añadir lo que sea.

De modo que escribir será fundamentalmente borrar, será fundamentalmente suprimir. (Ibid. p.53).

Una tela no es una superficie blanca. Creo que los pintores lo saben bien. Antes de que comiencen, ya está llena. (...) La tela ya está llena de clichés.

De modo que, en el acto de pintar, como en el acto de escribir, existirá aquello que debe ser presentado —aunque sea muy insuficiente— como una serie de sustracciones, de borrados. La necesidad de limpiar la tela. (...) ¡lucha contra el cliché! Ese es, creo el grito de guerra del pintor. (Ibid. p.55-56)

Tal vez si hubiera tomado la sensación en lugar del cliché, la sensación de la que hablo Cézanne tan insistentemente, se hubiera dado cuenta de la diferencia, y a que hablar del cliché no deja de ser el demasiado tarde del lenguaje, en todo caso consideremos que el pintor en su sensibilidad, o opera por las sensaciones, que más que una operación de elección o descarte es la sensación la que aglutina la materia en el lienzo, es más una tarea de disolución y dispersión, el pintor de la misma manera que opera con la materia, moldea sus sensaciones y las plasma por medio del gesto, en este punto poco importa que el lienzo esté lleno o no, sino antes que eso: es un espacio plástico, dinámico y fluido, de ahí que en cada ocasión que nos acercamos a develar su misterio, no dejemos de sentir que siempre se nos escapa.

“Al final, el arte — el verdadero arte— siempre seguirá enfrentándose a la puerta cerrada. Los antagonismos de ilusión y realidad, objetividad y subjetividad, movimiento e inmovilidad, todo y parte, universal e individual, eterno y efímero, siempre permanecerán irresolubles. Como tales, también permanecen en la imaginación del artista y el escritor, desafiando cualquier aspiración, desafío y creación. Esto no solo es cierto para los propios artistas y escritores, sino también para el lector, el observador de sus obras. El fracaso se convierte en éxito y la derrota es, realmente, una victoria”. (Megged, 2009. p.133).

Mi pretensión no es descalificar el aporte al conocimiento, en el texto de Deleuze; es más bien hacer hincapié en las dificultades que implica escribir sobre pintura, ya que es imposible no cometer omisiones, porque toda explicación del misterio de la creación es reduccionista y tratar de sistematizar o explicarlo por medio de

esquemas, solo nos llevaría a la confusión, pero por el otro lado asimilar las paradojas, tampoco significa mayor claridad, en todo caso esta asimilación nos lleva a más creación, que es por lo pronto a lo que puedo aspirar como artista y autor de esta tesis. Y, es por lo que de aquí en adelante cuando hablemos de creación lo haremos desde la experiencia directa que supone la pintura. De ahí que de tanto en tanto muera la pintura, ya que es común que cuando pensamos profundamente en ella, nos enfrentemos primero a nuestra propia concepción del mundo, y asustados ante este vacío, comencemos a buscar razones, que no son más que la suma de nuestros prejuicios. Pareciera que es más difícil aceptar su estar ahí de la pintura, su a-significación, que todas las posibles vueltas que tengamos que dar a la noria del lenguaje para buscar su significado. “Y hay que recordar que a las obras de arte nunca hacemos más que aproximarnos”. (Rubert de V. 1997. p.51)

¿Qué involucra el acto pictórico? ¿Cómo es su gestación? ¿Qué tanto podemos develar con el texto, considerando que hay cosas que se pueden decir con la palabra y otras que no, porque la palabra no lo abarca todo?

Estas preguntas son las que dieron origen a la idea del devenir pictórico, ya que me percaté de que pensar en la pintura era devenir pintura, puesto que supone imaginar la relación que mantiene el pintor con su obra. Así que imaginar el devenir pictórico podría servirnos para aprender de las piezas artísticas, ya que, con este modo de concebir a la pintura, se le daría su justo lugar a la obra en la investigación artística, sumándole a la cita una posibilidad más, que sería citar la obra como argumento, de tal modo: la obra – la cita. Para lograr esto, habrá que poner las sensaciones, la materia, el ser, lo natural, las contradicciones, las metáforas, a la misma altura.

Herbert Read nos señala que “la actividad artística empieza con una clarificación del estado de conciencia del artista” (1975. p.132), por otro lado, R.G Collingwood define la conciencia como:

“...la clase de pensamiento que se halla más cercana a la sensación o al mero sentimiento. Todo desarrollo posterior del pensamiento se basa en ella, y no se trata del sentimiento en su forma cruda, sino del sentimiento transformado en imaginación. Indica la unión de las dos cosas, la sensación y lo sentido, que se hallan presentes ambas ante el espíritu consciente.

La consciencia en sí misma no hace más que atender a un sentimiento: que tengo aquí y ahora. Al atender a un sentimiento presente, perpetúa ese sentimiento, aunque a costa de convertirlo en algo nuevo, no ya en puro o crudo sentimiento (impresión), sino en sentimiento dominado o imaginación (idea).” (citado en Red. H. E, 1975)

Cabe añadir lo que nos señala Bachelard al respecto de la imaginación: “Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. (1985. p.9).

En todo caso, ¿Qué es la claridad del pensamiento? Saber por qué se actúa ¿Qué es la claridad del pensamiento plástico? Saber porque se pinta lo que se pinta, esculpe lo que se esculpe, fotografía lo que se fotografía. ¿ Pero, en algún momento llega la claridad? ¿ implica el acto creativo una claridad? ¿ o es su finalidad? Lo que sabemos por lo pronto es que no se parte de una claridad, se parte de un deseo y voluntad de expresión, que es la que nos hace desplazarnos al espacio plástico e intentar crear algo, es un esfuerzo por no renunciar a la totalidad que antecede al acto, ya que por un lado está el apego a la sensación primera y por otro la necesidad de integración.

Desde luego, la creación es un misterio, y en el ámbito de la pintura como hemos visto, se devela solo en el acto de pintar, el pintor mientras trabaja va encontrando su método —su alfabeto— formulando preguntas echas por medio de elementos pictóricos, de tal modo pintar se convierte en un interrogar constante, es una consciencia que se va manifestando en el tránsito de crear la obra, se es mientras se hace, se hace y viene una especie de olvido, para recomenzar el acto pictórico;

ya que como hemos visto hasta ahora, en la pintura cabe la posibilidad de presentar un mundo interior, en el que la obra terminada es una obra-testigo de la aventura pictórica, en la que se evidencia el ir y venir entre los lenguajes, el discurrir entre los medios, un devenir pictórico, así que, el devenir pictórico es un supuesto que se siente.

1.1 Pensar en silencio.

(...) Aceptamos una oferta por la casa.

En la suma de las partes,
¿dónde están las partes? (...)

(Carson, 2014. p.25)

No olvidemos que la pintura es una forma de pensar en silencio, cuando digo en silencio no me refiero a la ausencia de sonido, me refiero a la ausencia de la palabra, pintar es pensar sin palabras, siempre he creído que, si voy a interrumpir el silencio de la pintura, prefiero que sea con el canto de la poesía que con el rigor de la filosofía, de ahí que me llamara tanto la atención, el título de un libro de poesía: *Decreación* de la poeta Anne Carson.

¡Irónica coincidencia! Cuando leo el prólogo del libro me doy cuenta de que, a su vez, ella toma el término de una filósofa: Simone Weil, pero no de cualquier filósofa, ya que la filosofía de Weil tendrá influencia en el pensamiento de Herbert Read, un pensador del que extraigo referencias para este texto, ya que considero, comprende muy bien el drama en la reacción artística. “Weil asumió la contradicción inherente al existir. Asumió que la realidad está muy lejos de ser unidireccional, obvia, diáfana y capaz de ser comprendida por un solo sistema de pensamiento.” (Estelrich.2007. p.778), evita el modelo sistemático de hacer filosofía, “los motivos que alegaba eran bien claros: los sistemas en vez de tender hacia la realidad, en vez de desear contemplar la verdad desnuda, tienden a falsearla, rellenando sus vacíos y eliminando sus contradicciones internas.” (Ibid. p.778). “Weil concebía la filosofía como un cambio en la orientación del alma: un cambio que le permitía observar, guardar la distancia, y buscar la verdad en toda situación vital.” (Ibid. p.779).

Menciono todo esto porque me parece honesto dejar constancia de mi encuentro con la palabra *decreación*, pero no es mi intención mantener el concepto de Weill. Le daré uso porque me parece muy bella la palabra, su belleza radica en las posibilidades imaginativas de las que nos provee, y a que trae a mi mente recuerdos de muchas tardes de pintura, en la que después de una larga jornada me acuchaban las dudas; estos eran momentos de *decreación*, porque me decreaba mediante de la obra, en un diálogo con mis extensiones interiores que reafirmaban mi camino como pintor, generando nuevas interrogantes para seguir creciendo con la pintura.

Del mismo modo mi proceder en este escrito no es de rigor filosófico, quisiera abogar en favor de la plasticidad del pensamiento, y de la flexibilidad del lenguaje, para justificar el uso de la palabra *decreación*, ya que se ajusta mejor al análisis en cuestión, evitando en la mayoría de los casos los conceptos de *deconstrucción* y *repaso*. He de aclarar que el uso que le doy se asemeja más a la del poeta, en este caso al uso que le da Carson, porque me sirve para crear. Parto de aceptar la contradicción como inherente al pensamiento y a la acción, así que *decreación* tiene que ver con lo que ya hay, desde la concepción de una consciencia creadora, en la que proyección, construcción, *decreación*, son constantes. La *decreación* involucra la consciencia de estar ahí, aceptar la naturaleza de la materia pictórica y transformarla en función a la naturaleza interior del artista, en un acto de fe sincera.

“El arte no sería tan agotador si se conocieran las condiciones favorables para llevarlo a buen término, si sus efectos pudieran medirse y repetirse sus resultados a voluntad. En tal caso no sería el Arte. Nuestras condiciones no pueden saberse de antemano, sino que se descubren durante el proceso; todos los efectos son impredecibles. Ningún hombre puede repetir la obra de otro, como tampoco puede morir en su lugar.

Toda alma que se embarca en nuestro magisterio lo hace sola, por primera y única vez, asustada y temblorosa...” (Harpur, 2015. p.37)

Como señalamos con anterioridad, pensar pintura es devenir pintura, y es devenir no deja de tener algo de imposible, de azaroso, de aspiración, de silencio, es a lo que el pintor se enfrenta cada vez que acomete concebir un cuadro. Lo que es importante entender, es que el problema principal al que se enfrenta el pintor no es ya de comunicación, es tá m ás r elacionado c on s u noc ión de s er, s u enfrentamiento con la realidad, su finitud y la noción de eternidad, logrando con esto intuir, que en el devenir pictórico también hay un devenir ser, es el pintor que volteo a mirarse y en su mirar genera reflexiones, es el saber desde la creación, pues es una asimilación de las paradojas internas en el acto creativo, que hacen de este un acto muy humano, ya que se refiere al hombre y solo al hombre, es el *reliquo*, el resto de lo que no es divino, contraponiéndose a *reliquia*; la tensión entre dos puntos para lograr un estado de gracia.

Aunque no venga a cuento, esto último me hace pensar que siempre ha sido así, que el hecho de que ahora lo tomemos a consideración, no significa que alguna vez fue diferente, al menos en el terreno de la pintura, tal vez en esto radica la respuesta a la pregunta que se nos hace a los pintores tan insistentemente: ¿Por qué seguir haciendo pintura? pues porque la pintura es una declaración de vida.

No olvidemos que somos distintos de lo que imaginamos ser, “Si constatamos que nuestro día a día está constituido por la paradoja, debemos aceptar, de antemano, que los conceptos con los que nos vamos a enfrentar a ese mundo participan, en la misma medida, de lo paradójico.” (Estelrich, 2007. p.778).

Jung nos recuerda que “... cuanto más bella, más grandiosa, más completa es la imagen que se forma y trasmite, más lejos se aparta de la experiencia individual. Podemos penetrar en la imagen con el sentimiento y la sensibilidad, pero la experiencia primaria se ha perdido.” (Jung, 1970. p.13). Desde luego para poder seguir con la reflexión, las sensaciones en la pintura, el goce, el recorrido de su cuerpo, la posibilidad de poder habitarla y aprender de ella, se convertirán en las inquietudes que nos permitirán un acercamiento a la esencia del acto pictórico, ya que de aquí en adelante, su devenir dependerá de las variantes vivenciales entre el pintor y su obra, por ello podemos considerar que hay un tiempo compartido

entre el pintor y su pintura, incluso, que durante este proceso de gestación el tiempo y la energía del artista envuelven e impregnan a la pintura, donde los sudores, olores, sensaciones y recuerdos del artista quedan ligados a ella.

¿No les pasa que cada vez que contemplan una pintura, pareciera que habitan otro tiempo? ¿que de algún modo podemos percibir en ella una sensación de temporalidad? Esto se logra en pintura porque como ya dijimos la pintura es vivida, lo que significa una precipitación del ritmo temporal, recordemos que la pintura antes que una forma, es materia: pigmentos, ceras, aceites, etc. Mircea Eliade nos señala que:

Las sustancias minerales participaban del carácter sagrado de la Madre Tierra. No tardaremos en encontrarnos con la idea de que los minerales «recen» en el vientre de la Tierra cómo, ni más ni menos, si fueran embriones. La metalurgia adquiere de este modo un carácter obstétrico. El minero y el metalúrgico intervienen en el proceso de la embriología subterránea, precipitan el ritmo de crecimiento de los materiales, colaboran en la obra de la naturaleza, le ayudan a «parir más pronto». En resumen: el hombre, mediante sus técnicas, va sustituyendo al tiempo, su trabajo va reemplazando la obra del tiempo. (Eliade, 2016. p. 12)

Total, que el pintor hereda estos materiales y con ellos comienza su labor, la tradición pictórica nos recuerda la importancia del reconocimiento de estos para su justa aplicación, sin olvidar claro, que la materia pictórica es materia viva y de igual modo que todo lo que vive, vive en su presente, posee un pasado y un porvenir, está en constante expansión, ligada al tiempo, al espacio y se diluye con él. En la pintura la materia forma estructuras de planos sensibles en las que podemos percibir el tiempo transcurrido, generando una sensación de temporalidad.

Existe una relación de continuidad de esto que se alude, con las preocupaciones alquímicas, veamos:

“El espíritu de los alquimistas luchaba realmente todavía con los problemas de la materia, cuando la conciencia investigadora se enfrentaba con el espacio oculto de lo desconocido y creía ver imágenes y leyes que, sin embargo, no procedían de la materia, sino del alma. Todo lo desconocido y vacío se consume por medio de la proyección psicológica: es como si se reflejara en la oscuridad el fondo del alma del observador. Lo que ve y cree reconocer en la materia son, ante todo, sus propias circunstancias inconscientes que él proyecta en ella; es decir, salen a su encuentro, procedentes de la materia, estas cualidades y posibilidades de significación inherentes en apariencia, de cuya naturaleza psíquica no tiene conciencia alguna.” (Jung, 1989. p.155).

De tal modo que con esto podemos establecer paralelismo entre el alquimista y el pintor, y no solo con éste, sino también con la idea del artista como chaman y mago, tomando en consideración lo que menciona Ernest Fischer en su libro *La necesidad del arte*:

“El arte es necesario para que el hombre pueda conocer y cambiar el mundo. Pero también es necesario por la magia inherente a él.” (199. p.14)

“El hombre toma posesión de la naturaleza transformándola. El trabajo es la transformación de la naturaleza. El hombre sueña también con operar mágicamente sobre la naturaleza, con poder cambiar los objetos y darles nueva forma recurriendo a medios mágicos. Es el equivalente, en la imaginación, de lo que el trabajo significa en la realidad. El hombre es desde el principio de los tiempos un mago.” (Ibid. p.15)

En consecuencia, pensar en silencio también es pensar con la materia, pensar con la materia es el encuentro entre dos naturalezas, la naturaleza del pintor y naturaleza mística de la pintura, este encuentro lleva a su transformación e implica una impregnación, la precipitación del ritmo temporal es la evidencia de lo acontecido, por lo tanto, hasta cierto punto todos los pintores tenemos inquietudes compartidas, ya que el trabajo con la materia pictórica, independientemente de lo que devenga el cuadro, genera saberes en el pintor, podría decirse que hay algo común a todos los pintores, que es comulgar con la materia.

1.2 Gestos en el espacio interior.

En su libro *Las extensiones interiores del espacio exterior* (Atalanta. 2013), Joseph Campbell plantea cómo es que el espacio exterior, lo universal, se refleja en el espacio interior, el individuo, saberes que se transmiten en el mito y el rito, como muestra del conocimiento que ha generado una sociedad. Leer su libro hizo que me cuestionara la posibilidad de una relación litúrgica entre el pintor y su obra, pudiendo con esto imaginar que en la pintura sucedería a la inversa, que las extensiones interiores, podían abarcar al espacio exterior, en una suerte de proyección, de ascensión, y que se percibirían en la pintura: en las extensiones exteriores del espacio interior.

¿Y qué es el acto creativo? ¿La reacción pictórica? sino su devenir, un enfrentamiento entre opuestos, el resultado de una constante reacción del individuo en la obra y de la obra como realidad matérica. El individuo opera con las sensaciones que le suministran intuiciones para conformar la obra en el acto pictórico, implica una temporalidad que envuelve a la pintura, y es por lo tanto que la pintura nace cada vez que el pintor recrea el acto pictórico, su gestación está en el proceso del pintar, que dispone las condiciones necesarias para su alumbramiento dentro de un espacio plástico, de forma que el cuerpo pictórico se constituye en ese espacio plástico que es el cuadro, por que como bien nos señala Roland Barthes:

“(...) El cuadro no es ni un objeto real ni un objeto imaginario. Es verdad que la identidad de lo que aparece representado se va remitiendo sin cesar, que el significado se va desplazando siempre (ya que no es sino una secuencia de nominaciones, como un diccionario), que el análisis no tiene fin; pero esta fuga, este infinito del lenguaje es lo que constituye precisamente, el sistema del cuadro: la imagen no es la expresión del código, es la variación de codificación: no es el depósito de un sistema, sino la generación de los sistemas (...) El Único y su Estructura; y es tá estructura es la estructuración misma” (Barthes, 1986, p.154).

Y es por lo que el espacio plástico para el pintor es a lo que el huevo hermético para el alquimista, ambos contenedores y contenidos, para la realización de la gran obra, en el que se inaugura un mundo; con el cual, guarda el artista una relación corpórea, arquetípica, psicológica etc. El entendimiento de estos hechos que se desarrollan en el espacio plástico genera la posibilidad de habitar la pintura, recorrer su cuerpo y aprender de ella como una verdad estética.

Por consiguiente, concebir un espacio plástico es tener un pensamiento plástico.

Según González, este no es la expresión o la simple transcripción de elementos ya existentes con otra materia, sino la integración de un sistema, tanto material como imaginario, de elementos con los cuales se crean nuevos objetos que pueden ser reconocidos e interpretados; es decir, no se puede decir que el pensamiento verbal proporciona los medios y el pensamiento plástico solo los expresa, pues éste nunca se limita a reutilizar materiales ya elaborados.” (Gonzales, 2014. p.48)

Una buena referencia para comprender mejor la importancia del pensamiento plástico sería *el recuerdo*, es común que, en la vida, alguien nos pregunte sobre el recuerdo más antiguo que tengamos, el primer recuerdo de infancia, que por doxa lo ubicaremos según nuestra capacidad de poder verbalizarlo, pero preguntémonos: ¿en verdad es el primero? ¿o solo lo consideramos como tal, dado la jerarquía que se le da en lo cotidiano, al lenguaje verbal? Y ¿Qué pasa con esos recuerdos que antes que palabras nos evocan sensaciones?, así de importante es concebir la noción de un pensamiento plástico, ya que amplía nuestra experiencia del transitar por esta vida, por tanto se puede considerar, que el recuerdo es también sensorial y el hecho de que no se pueda decir en palabras no lo hace descartable, al contrario, eso hace que tenga que ser abordado desde otros saberes y lenguajes, como podría ser la pintura.

” El productor de objetos y espacios, al tener como base el pensamiento plástico, no necesita utilizar el vehículo de la lengua para expresarse; es esta forma de pensamiento constituye un sistema coherente, con su propio modo de expresión,

aunque tenga necesidad de ser traducido al lenguaje verbal para aportar su contribución al desarrollo teórico del pensamiento colectivo.” (González, 2014. p.50)

Es verdad que son muy diversos los vehículos de expresión, pero también es cierto que, en el caso de la pintura no se puede afirmar que la obra es un sistema ni mucho menos que exista una posibilidad de traducción, como afirmaría González en lo citado arriba. Lo que sucede es que estamos poco o casi nada acostumbrados a hacer un esfuerzo por recibir mediante nuestra sensibilidad. como diría Herbert Read, en su libro *Imagen e idea*:

“Se crean escuelas y academias que enseñan a los hombres no a usar sus sentidos, no a cultivar su conciencia del mundo visible, sino a aceptar ciertos cánones de expresión, y a partir de éstos a construir artificios retóricos cuya sutileza va dirigida más a la razón que a la sensibilidad. El arte se convierte en un juego, que se juega según reglas convencionales.” (Read, 1957. p.129).

A lo que voy es que a toda teorización de la obra le antecede la obra misma, en nuestro caso, aceptar la jerarquía del lenguaje verbal como único vehículo de transmisión de los saberes pictóricos, sería reduccionista, tanto para la pintura como para el pensamiento, ya que éste, no solo es verbal. De ahí la importancia de concebir el devenir pictórico, ya que en esta idea se encuentra la posibilidad de poder hablar pintura, partiendo de la noción de un individuo que opera por medio de su sensibilidad, y a que estamos frente a una disciplina que nos pide no renunciar a las sensaciones, es más: su asimilación dependerá de no renunciar a ellas. Recordemos que la *Sensibilidad*, es “la capacidad (receptividad) de recibir representaciones, al ser afectados por los objetos. Los objetos nos vienen, pues, *dados* mediante la sensibilidad y ella es la única que nos suministra *intuiciones*” (Kant, p.61), y como señala Kant:

“Sean cuales sean el modo o los medios con que un conocimiento se refiera a los objetos, la intuición es el modo por medio del cual el conocimiento se refiere inmediatamente a dichos objetos y es aquello a que apunta todo pensamiento en cuanto medio. Tal intuición únicamente tiene lugar en la medida en que el objeto nos es dado. Pero éste, por su parte, sólo nos puede ser dado [al menos a nosotros, los humanos] si afecta de algún modo a nuestro psiquismo.” (Ibid. p.61)

Volviendo a lo anterior, hablemos entonces del espacio plástico, del cual podemos decir que se encuentra en estado suspendido, dotado de otro tiempo, y lo habitan: el pintor como conciencia creadora y su obra como devenir pictórico, es la *ekstasis* del pintor. En tal espacio plástico se manifiesta su realidad psíquica como una prueba de una existencia mental en crecimiento, Jung nos señala que:

“La existencia psíquica se reconoce sólo por la presencia de *contenidos concienzializables*. Por lo tanto, sólo cabe hablar de un inconsciente cuando es posible verificar la existencia de contenidos del mismo. Los contenidos del inconsciente personal son en lo fundamental los llamados complejos de carga afectiva, que forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio, a los contenidos del inconsciente colectivo los denominamos arquetipo.” (Jung, 1970. p.10)

Ahora bien, pensemos en el pintor que se dispone a acometer su labor, se supondría éste el descenso al espacio plástico, que involucra el devenir pictórico y la proyección psíquica del artista, en “[...] un esfuerzo por establecer una claridad individual de su consciencia”, “[...] de la realidad que el mismo puede percibir desde un lugar especial en un momento del tiempo, la pureza y unidad de un acto de visión” (Read, 1975. p.132).

El artista descende al espacio plástico acompañado de su materia prima, la pintura: materia tintórea en una emulsión, dotada de plasticidad. El pintor al igual

que el alquimista, recurre a lo primigenio, lo esencial, para la elaboración de su obra, ya que de la materia pictórica podemos inferir no es una materia inerte, fortuita a la expresión plástica, sino todo lo contrario, es materia viva, y ésta supone la precipitación del ritmo temporal, y de aquí en adelante será materia-testigo de las acciones acometidas por el pintor, porque en ella se imprime el registro de su esfuerzo físico. Roland Barthes nos señala que:

“La materia prima es lo que existe con anterioridad a la división del sentido: enorme paradoja, pues en el orden humano, todo lo que llega al hombre llega de inmediato acompañado de un sentido, el sentido que otros hombres le han dado, y así sigue sucesivamente, remontándose hasta el infinito. El poder demiúrgico del pintor reside en que hace que la materia exista como materia; incluso cuando un sentido surge de la tela, el lápiz y el color siguen siendo «cosas», sustancias empecinadas a las que nada (ningún sentido posterior) pueden disuadir de su obstinación de «estar ahí»”. (Barthes, 1986. p.182).

Como habíamos dicho con anterioridad, el espacio plástico para el pintor es a lo que el huevo hermético para el alquimista, ambos contenedores y contenidos, para la realización de la obra, en el que existe un tiempo compartido-vivido entre el pintor y su obra, que devendrá en la sensación de temporalidad manifiesta en los sustratos pictóricos, en las diversas placas de sensación que le dan forma a la pintura. El descenso a este espacio plástico supone una realidad, como bien expone Read, es “una construcción de nuestros sentidos, un plano que surge lentamente a medida que sondeamos nuestros sentimientos, trazamos los contornos de nuestras sensaciones, medimos las distancias y las altitudes de la experiencia” (1975. p.106).

El activador del acto pictórico en el espacio plástico es el gesto que acomete el pintor en su lienzo, a esta serie de movimientos que son registrados por la pintura se denominan trazos, y están impregnados de tiempo; lo recorren. Es un tiempo

compartido por el artista que acomete y la obra-testigo que se conforma. Su *ductus*³ es la prueba de este paso por el tiempo y su ductualidad⁴ su presente.

“El artista es por estatuto un realizador de gestos: quiere producir un efecto y al mismo tiempo no quiere; produce efectos que no son obligatoriamente los deseados por él; son efectos que se vuelven, se invierten, se escapan, que recaen sobre él y entonces provocan modificaciones, desviaciones, aligeramientos de l trazo. Pues en el gesto queda abolida la distinción entre causa y efecto, motivación y meta, expresión y persuasión. El gesto del artista —o el artista como gesto— no rompe la cadena causal de los hechos, lo que el budista llama *karma* (no es un santo, un asceta), sino que la embrolla y la vuelve a comenzar hasta que pierde su sentido. En el Zen (japonés), esta brusca ruptura (muy tenue a veces) de nuestra lógica casual se llama *satori*: por una circunstancia ínfima, es decir irrisoria, aberrante, extravagante, el sujeto se despierta a una negatividad radical (que ya no es una negación)”. (Barthes, 1986. p.164).

Pues concibamos por el momento a la obra pictórica, como intermediaria entre el ser que se manifiesta, la realidad psíquica del pintor y la realidad trascendente, lo universal. Ya que en el ejercicio artístico como hemos visto, se pueden generar las condiciones para que exista un aprendizaje y entonces, poder saberse, saber-el-mundo, saber-se-mundo: es una relación ambivalente, y por ello “El arte mismo es una actividad metafórica, que encuentra (más que busca) símbolos nuevos para significar áreas, nuevas de la sensibilidad.” (Read, p.160).

El hombre está sujeto a lo que no sabe de él mismo, así que la obra nos puede dar un respiro, porque en la pintura cabe la posibilidad de presentar un mundo interior, *pensar en silencio* y operar con las sensaciones es el proceso por el cual se accede al espacio plástico y por medio de gestualidades se puede plasmar la percepción de un mundo interior que se habita, “la obra de arte se forma a partir

³ Ductus: Trazo, idioma del trazo o singularidad del trazo. (Barthes 1986)

⁴ Sistema de la Duction: Involucra la Producción, Reproducción, reducción del ductus. (Ibid.)

de un elemento fijo y objetivo, la naturaleza, y un punto de vista móvil y subjetivo, la personalidad artística.” (Solana, 1997. p.15).

Es en el espacio plástico que el artista se de-crea —es un momento suspendido que se sustrae a toda observación exterior, lo que no significa que, no pueda ser interior—a partir de las sensaciones, que devienen intuiciones y a la inversa, desde los afectos, la imaginación, los conceptos, las ideas, a la pura sensación; es un ir y venir, un devenir.

Además, podemos considerar como un recurso a la decreación ya que forma parte del proceder del pintor, pues como dijimos: la pintura es una experiencia directa, así que la decreación en la pintura actúa en distintos niveles, por un lado, en el cuerpo pictórico, ya que en el acto el pintor está componiendo y recomponiendo, sumando y quitando, trazando y borrando, y por el otro, esta decreación dependerá de otra menos evidente, acontecida en la psique del artista, a l momento de analizar sus ideas, medir sus emociones, calcular la fuerza del gesto y evocar la sensación, en donde la pintura antes que nada es habitada y vivida. Dicho esto, la tarea del pintor no es la elaboración de una teoría de la realidad, o de la naturaleza del ser, en todo caso encuentra nuevas relaciones entre las cosas.

La pintura nos cita, por ello es posible habitarla, pues seamos conscientes que hay saberes en pintura que podemos encontrarlos en las estructuras sensibles que forma la materia y la voluntad. Para el artista pintar, es hacer gestos en su espacio interior.

CAPÍTULO II. LA CRISOLOGÍA DEL LENGUAJE.

“En la medida que hay incertidumbre, hay, desde ese momento, la posibilidad de acción, de decisión, de cambio, de transformación.”

(Morin, 1995. p.160)

En primer lugar, como habíamos dicho, estar en crisis es la manera de estar de la pintura, hecho que nos lleva a un análisis constante de su devenir, para tener razón de ella. Por lo tanto, realizar un texto que nombre la pintura implicaría tomarlo con la misma seriedad que por lo general damos a los textos en otras áreas del conocimiento, solo que tomarlo con tal seriedad hace que corramos el peligro de colocarnos en un estado de supuesto conocimiento, del que bien, ya nos preveía Platón, en voz de Sócrates:

Sóc. — Así pues, el que piensa que al dejar un arte por escrito, y, de la misma manera, el que lo recibe, deja algo claro y firme por el hecho de estar en letras, rebosa ingenuidad y, en realidad, desconoce la predicción de Ammón, creyendo que las palabras escritas son algo más, para el que las sabe, que un recordatorio de aquellas cosas sobre las que versa la escritura. (Platón, 2018. p.445)

A todo esto, hay que añadirle, además, que “la mayoría de la gente no se ha dado cuenta de que no sabe lo que son, realmente, las cosas.” (ibid. p.392). Lo que no representa la esencia del problema, sino el síntoma, ya que, al percatarse de este desconocimiento, es común buscar la cura en las palabras, sin advertir que las cosas nacen disociadas de las palabras que las nombran. Digamos que existe una opinión generalizada, una especie de omisión, un de terminismo lingüístico que considera que el lenguaje y el pensamiento son lo mismo, y peor aún, que el lenguaje moldea el modo de pensar del usuario y no a la inversa, lo que sería más sensato suponer.

“La idea de que el pensamiento es lo mismo que el lenguaje constituye un buen ejemplo de lo que podría denominarse una estupidez convencional, o sea, una afirmación que se opone al más elemental sentido común y que, no obstante, todo el mundo se cree porque recuerda vagamente haberla oído mencionar [...]” (Pinker, 2001. p.59)

“Todos hemos tenido la experiencia de haber proferido o escrito una frase y al momento mismo de terminar habernos dado cuenta de que eso no era exactamente lo que queríamos decir. Para que uno pueda sentir eso, tiene que haber un «algo que queríamos decir» que sea diferente a lo que dijimos. A veces no es sencillo encontrar palabras que valgan para expresar adecuadamente una idea. Cuando escuchamos o leemos algo, solemos recordar el sentido general, y no las palabras exactas, de manera que tiene que haber un sentido que no sea el mismo que las palabras que lo expresan. Y además, si los pensamientos dependen de las palabras, ¿cómo es posible que se puedan acuñar nuevas palabras? Y sin ir más lejos, ¿cómo aprende el niño las palabras? ¿cómo es posible traducir de unas lenguas a otras?” (Ibid. p.80).

La comunicación por medio del lenguaje es, sin embargo, una comunicación surgida, es sus orígenes, por una necesidad de participar, a otro, algo exterior a ambos. (Lledó, p. 22). La Real Academia Española define al lenguaje como: la “facultad del ser humano de expresarse y comunicarse con los demás a través del sonido articulado o de otros sistemas de signos.” y a la palabra como unidad léxica y representación gráfica: una “unidad lingüística, dotada generalmente de significado, que se separa de las demás mediante pausas potenciales en la pronunciación y blancos en la escritura.” y una “Representación gráfica de la palabra hablada.” (RAE, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]).

“Es comprensible que se le dé demasiada importancia al lenguaje. Las palabras hacen ruido, emborronan el papel y cualquiera las puede ver y oír. En cambio, las ideas están atrapadas dentro de la cabeza de quien las piensa. si queremos saber

lo que piensa otra persona, o hablar con alguien sobre la naturaleza del pensamiento, no tenemos más remedio que usar palabras.” (Pinker, 2001. p.70)

Queremos que de alguna forma la palabra que nombra sea lo que significa, y cuando no guarda relación con lo que vemos, cuando por medio de la comparación, no hace más que evidenciar los huecos del lenguaje, viene a nosotros una especie de desconfianza, para con el lenguaje, pero de igual modo, para con el objeto que es nombrado, es una especie de desamparo; habrá que entender que entre la palabra y el objeto, no hay más que una semejanza, la literatura no es un reflejo directo de la realidad.

Asimismo, estas preocupaciones sobre el lenguaje, podemos encontrarlas en la literatura de Gertrude Stein, quien se propuso “liberar al lenguaje del yugo de «tener que decir algo». La literatura moderna, aseveraba, debía reconocer sus límites. Nada puede describirse realmente. Las palabras como la pintura no son un espejo.” (Lehrer, 2010. p.182). “El propósito de sus poemas en prosa, solía decir, era «trabajar con la gramática y eliminar el sonido y el sentido»” (Ibid. p.176)

“Aunque pretendamos que nuestras palabras son transparentes —como una capa de cristal a través de la cual vemos el mundo—, en realidad, son opacas, (el cristal es «ciego»). Stein está tratando de recordarnos que nuestros nombres, adjetivos y verbos no son reales. Son simples significantes arbitrarios, conglomerados fortuitos de sílabas y de sonidos. Una rosa, después de todo, no es realmente una rosa. Sus letras no tienen espinas ni pétalos perfumados.” (Ibid. p.177).

Dicho es to, contextualicemos un poco, en esa época —el de las vanguardias artísticas— el campo de la pintura reflexionó también, sobre sus propios límites de representación, lo podemos ver en la serie de pinturas *La traición de las imágenes*, de René Magritte, o en las propuestas del cubismo, siendo uno de sus exponentes Picasso, con el cual Gertrude Stein, sentía afinidades estilísticas: “Ser

americanos, es el fruto de su relación con Matisse. Pero Steín se sentía más próxima a Pablo Picasso. Como escribiría en su ensayo titulado Picasso (1938): «Yo era por entonces la única que lo comprendía, pues yo estaba expresando lo mismo en literatura.» (Leher, 2010. p.180).

Por otro lado, para Emilio Lledó, es en la poesía donde encontraremos los “primeros productos de un lenguaje que rompe la necesidad de comunicarse con lo inmediato, para inventar la asombrosa estructura de la mediación.” (199. p.26). Como lo podremos ver a continuación en este poema de León Felipe:
PRECEPTIVA POÉTICA / II

Deshaced ese verso./ Quitadle los caireles de la rima,/ el metro, la cadencia/ y hasta la idea misma./ Aventad las palabras,/ y si después queda algo todavía,/ eso/ será la poesía.

Si alguien abordó a la poesía como tema, si alguien le dedicó varios poemas, ese fue León Felipe. En este poema podemos sentir, como es que por medio de los contornos que traza la palabra, se filtra algo de lo indecible, en donde pareciera, que la preocupación del poeta es lograr evocar a eso que se encuentra, donde las palabras no llegan, pero como buen demiurgo, logra apuntar el camino para que nosotros lo intuyamos.

La palabra no existe, pues, sino en el hombre que la pronuncia, y al pronunciarla, la semantiza. Porque con independencia de los significados abstractos y posibles de la lengua, su existencia es el uso concreto y real de cada uno de sus usuarios, no tanto en el sentido Wittgensteiniano, sino en cuanto cada situación en la que se habla es la que arranca del inerte sistema de la lengua, la existencia, el ser, la significación y el sentido. (Lledó, 1999. p.24)

No solo podemos ver cómo el lenguaje y las artes plásticas se han nutrido una a otra, sino también podemos sentir su muy fructífera relación como podemos

constatarlo en la suite *Cuadros de una exposición*, compuesta en 1874 por Modest Músorgski, inspirada en cuadros de su amigo Víctor Hartmann, que coincide en año con la primera exposición impresionista, siendo Cézanne uno de sus exponentes, sirviendo su obra de inspiración para que Gertrude Stein escribiera su libro *Tres Vidas*. Y a sí mismo, en los poemas dadaístas de Stéphane Mallarmé, en la poesía surrealista de Maurice Blanchard, en la poesía concreta de Eugén Gomringer o en la serie de poemas Figuras y figuraciones [1991-1994] de Octavio Paz y Marie José Paz, por hacer mención de uno de los muchos casos que encontraremos a lo largo de la vida del arte.

En efecto, el arte se nutre del mismo arte, ciertamente este tipo de encuentros han sido estudiados en otras áreas del conocimiento, como es el caso de la filosofía, bajo el término de *ecfrasis*: que en principio es una representación verbal de una representación visual, aunque en la actualidad también abarcará nociones como *ecfrasis musical*, *ecfrasis poética* y *ecfrasis cinematográfica*. (González, A., Artiagas, A. I., 2009). Menciono todo esto para dejar constancia del conocimiento de este enfoque, y aprovecho para decir que no le doy uso en este texto, porque de hacerlo generaría un contrasentido en las ideas que se plantean en este texto, ya que no solo las haría contradictorias, sino que también sería imitar esas relaciones a dicho concepto. Como diría Francis Picabia “Las leyes están contra la excepción, a mí solo me atrae la excepción” (Pellegrini, 1961. p.311).

En todo caso, me gustaría rescatar la idea de una *Intermedialidad*, propuesta por Heinrich Plett, de la que nos dice que: “Usualmente no se trata de un conjunto de significantes que son intercambiados por otros, sino de temas, motivo, escenas o incluso estados de ánimo provenientes de un pre-texto y que adquieren forma en un medio distinto.” (González, A., Artiagas, A. I., 2009. p.32). Dejando siempre en claro, que todo intento de definición es infructuoso.

Retomando, de la misma manera que a fuerza de conceptos la pintura no se volverá palabra, de igual modo, a fuerza de plasticidad la palabra no se volverá pintura, aceptémoslo. La fuente del lenguaje y la pintura se halla en el pensamiento, es eso lo que comparten en común, el pensamiento como una

consciencia creadora. Podemos suponer que, si parten de algo común, pueden existir paralelismos entre ellos, lo que sería mantener una relación subjuntiva, que les permita jugar con sus hipotéticos, ya que los límites a los que nos puede llevar su encuentro (choque), nos mostrarán las extensiones de nuestro pensamiento, los matices de nuestra mente.

Ahora bien, Edgar Morín señala que “hay, por lo tanto, en toda crisis, un desbloqueo de las actividades intelectuales que actúan para la formulación de un diagnóstico, para la corrección de un conocimiento insuficiente o falseado, para la oposición a un orden establecido o sacralizado, para la innovación y la creación.” (1995. p.172) y es por lo que se puede decir, que la relación que mantiene la palabra y la pintura, son encuentros tangenciales, porque es la coincidencia de dos crisis, la primera es en la que se encuentra la pintura al tratar de deshacerse de sus alienaciones y la segunda es la crisis en la que entra el lenguaje al adentrarse en el campo de las artes, al momento de intentar hablar de la pintura. Cabe añadir también que tanto la pintura como el lenguaje son en el tiempo, ya que hay un tiempo de la pintura, visible por las transformaciones de su fisicidad, y un tiempo del lenguaje, en el acto del habla; en donde ambos no son sino la experiencia. La “experiencia no es, por consiguiente, la pasiva aceptación de una realidad exterior, sino una elaboración.” (Lledó, 1999. p.17). Lo que abre un campo de subjetividad en el que diremos, pueden existir significados compartidos entre la palabra y la pintura, lo que no significa que para poder comprender esto, se haga necesario desarticular a la pintura, de igual modo tampoco al texto, porque no es propositivo, no ayuda a más creación, es verdad que las partes forman el todo, pero como partes también lo son todo, nos *decreamos* en las partes, como una totalidad.

Entonces podemos encontrar en esta imitante de la palabra, una potencia creativa, porque como no lo abarca todo, es posible por medio de su uso; recorrer la cosa, el objeto, permitirnos realizar acercamientos, giros, contraposiciones; este proceder lo podemos encontrar también en la pintura, solo que en su caso se vuelca a sí misma, es el diálogo de su mismidad, hay que hablar mientras haya

palabras para hablar, es escribir mientras se puede, y al momento de llegar el silencio: pintar.

Por el lo es necesario concebir a la pintura como una dimensión más del pensamiento, que de igual modo puede darnos razón de la realidad.

“[...] porque a la esencia de la *razón* no le corresponde la *identidad* de las respuestas. La *razón* no es una facultad estática sino dinámica. Su dinamismo no proviene, sin embargo, de sí misma. La monotonía de estos eternos pensamientos esenciales son, más bien, los planteamientos de una naturaleza humana finita que tiene, continuamente, que hacerse cargo de su finitud.” (Lledó. p.46).

“No es de extrañar que mucha gente tenga dificultad incluso en concebir cómo puede ser el pensamiento sin palabras. Acaso sea porque carecen del lenguaje apropiado para hablar sobre ello.” (Pinker, 2001. p.70). Realizar un esfuerzo para concebirlo no es en vano, y a que verlo a sí, hace que se pueda pensar que podemos aprender de la pintura, pero como una verdad estética, no como verdad que se instala en el lenguaje, y es bajo este supuesto que se hace cuestionable la afirmación de que la pintura produzca conocimiento, y a que, de aceptarla, estaríamos limitando su existencia a una única finalidad; esto sucede por que pareciera que “todo aquello que no ha sido interpretado, *dialogado*, se instala en el espacio de la no-verdad.” (Lledó, 199. p.31).

Aunque viéndolo bien, este desamparo, es bastante liberador, y a que dota al discurso de una potencia imaginativa, y a la pintura la libera de una posible alienación más, que sería: hacerse cargo de la verdad.

Por otra parte, Edgar Morín nos dice del concepto de crisis, que “[...] éste lleva en su seno un carácter incierto, puesto que corresponde a una regresión del determinismo propio del sistema considerado, por tanto, a una regresión del conocimiento. Pero esta regresión puede y debe venir compensada por un progreso en el conocimiento de la complejidad crítica.” (Morin, p.160). Aunque hay

que aclarar que, como hemos dicho en más de una ocasión, el arte no es un sistema, sino el generador de los sistemas, de ahí que la crisis en pintura sea muy particular, y a que lo que se esperaría normalmente es que, tras la crisis se desregularice, pero en la pintura sucede lo contrario, pasa de la incertidumbre a la integración de sus antagonismos e interrelación de sus crisis.

Desde luego en el arte, en ocasiones el éxito es un fracaso y el fracaso un éxito, ya que el éxito no depende de qué tan bien se explique o hable de la obra, sino si la obra transmite o no por sí misma, el magma expulsado de las entrañas de la tierra es buena metáfora de la concepción pictórica, esencia mercurial, eyección de la sensibilidad.

En el acto creativo están presentes pulsiones de muerte y de vida, porque se ponen en juego las incertidumbres de la crisis pictórica, de muerte porque el artista mientras entra en la *decreación*, puede ocasionar que la obra no tenga fin, se anule o se destruya, pero por otro lado cabe la posibilidad de que devengan nuevos procesos creativos, lo que ocasionaría el nacimiento de una obra, de ahí la razón del misterio, es su paradójica ambivalencia.

El deber de la pintura no es comunicar, tampoco lo es establecer teorías, incluso es muy cuestionable la idea de un deber, lo que sabemos es que tampoco es representar; que en algún momento explorara a lo largo de su vida uno de estos recursos, solo hace evidente la enorme curiosidad con la que el artista ve al mundo. Ya que, antes que nada, la pintura requiere de su libertad, exige una libertad, libertad que cooptamos cada vez que la limitamos al deber de generar conocimiento. “¡A cada tiempo su arte, al arte su libertad! [...] El éxito en las artes no está en abreviar sino en amplificar si se puede, en prolongar la sensación por todos los medios.” (Delacroix, 2001. p. 245). La frase de Eugène Delacroix que acuña en su diccionario de las bellas artes, al que emprende su elaboración tras ser aceptado como académico —después de siete candidaturas— en la Academia de Bellas Artes en 1857. (Ibid. p. 16) es clara: ¿acaso no les parece una frase contundente, un acto de sinceridad, un dejar en la palabra ese saber de los pintores?

Hay una alteración del decir, que surge de la imposibilidad del nombrar pintura. Está alteración crea una noción de alteridad, es decir, para la pintura, ser un otro en el texto. En muchas ocasiones, más de uno se ha enfrentado a un texto que hace referencia a alguna pintura, y si este texto no contiene una imagen de la obra citada, emprendemos su búsqueda; lo que quiero señalar con esto, es que seguramente no hemos puesto atención a la importancia de esta acción, ya que hacer esto es reconocer la relación que mantiene lo que se dice de la obra y la obra misma, pero esta citación es ambivalente, la pintura es cita para el texto y el texto cita para la pintura. La obra nos cita porque “pensar es una forma de vivir, y vivir supone la tensión hacia una permanencia en el ser que, desde un principio, se inició como aventura y riesgo, o sea, como posibilidad.” (Ledó, 199. p.34)

Puesto que el pensamiento plástico es potencia, decir que hay un lenguaje de la pintura es determinista, alienante y dota de un solo sentido a la pintura, hacer tal aseveración no aporta a la reflexión, por consiguiente, es más propositivo pensar que la pintura no es lenguaje, que en todo caso cabe la posibilidad de ser acompañada en su crecimiento por el lenguaje, en su transformación contante, en su eterna decreación.

El lenguaje es crítico mantiene una relación con el tiempo, en específico con el pasado; la palabra que nombra pareciera que crea la historia de la cosa, la pintura siempre está por hacerse, tiene algo de inacabada, de tal modo hablar pintura es recurrir a un pasado que no fue, un presente que es intuido y un futuro siempre por llegar. Devenir es solo sensación del presente, que comienza como un susurro, una invocación, una cita y un llamado.

El pintor es como un argonauta que se adentra en los misterios de la creación, es testigo y participe de su caída horizontal en el espacio tiempo, anegado de conceptos superpuestos a tal horizontalidad, ¿qué pasa cuando las palabras ya no alcanzan?

De todas estas cosas que hablo, son las que padece y a las que se enfrenta el artista al redactar un texto, en el momento de dejar en palabras la creación:

traducción imposible, alteridad, recuerdo... huellas efímeras de un instante a ún más efímero, en el que de nuevo se presentará el olvido, tan necesario para recomenzar la labor de la creación ¿O acaso me equivoco?

Tal vez el hombre de la caverna al descubrir sus formas y las extensiones de su mente, se vio en la necesidad de expandir su formato, y a que este no le fue suficiente y como consecuencia; salió de la caverna inaugurando nuevos espacios, en los cuales plasmar su percepción de ese mundo interior que ahora cargaba. Se dice que cada hombre es el primer hombre, acaso ¿cada pintor, será el primero?

Instinto de imaginar, sin nombrar actuar, lenguaje efectivo de un gesto contundente... Estas hebras del pensamiento forman el hilo de lo expresado, cuerda floja en la que se balancea el pintor, la sensación se hace consciencia, consciencia de las hebras del discurso ¿Cuántas veces habrá que remojarlas en alcohol para en el candil tiempo, prenderles fuego y volver a iluminar lo sentido...?

En las mañanas la luz, lo ilumina todo de un tono verde esmeralda, recuerdo de su estado gaseoso por el devenir sueño. Nos regresa al atardecer y deposita en nuestras manos rojo y verde, que ahora sopesamos... la suma de las partes no son el todo, desbloqueo los gestos del libre nombrar.

2.1 Duda razonable.

Me pregunto, ¿ Por qué en muchas ocasiones las palabras proferidas por los artistas han sido motivo de confusiones? haciendo que cada palabra salida de la boca del artista sancione a la obra. Como hemos visto, en primer lugar, esto tiene que ver por la noción de verdad que se instala en el lenguaje, que hace que todo lo que está alrededor suyo se presente borroso, falto de enfoque, y a que es común que: el que aborda los textos de los artistas, lo haga desde el supuesto lugar de la verdad que le da el lenguaje, haciendo que para los ojos de este lector, las palabras sean, de una rigidez brutal.

Habrá que llegar a aceptar, que es cierto que los textos que proliferan de la pintura llegan a formar parte de la obra, de tal modo que la separación entre teoría y práctica a partir de este punto no es plausible, pero también hay que aceptar que es posible obtener razón de ellos, generando un mecanismo de contraposición, es decir: por medio de la diferencia entre la palabra que nombra y el objeto al que hace referencia. Por otro lado, la teoría también es práctica, texto y pretexto del diálogo entre el creador-espectador, que potencia el hablar pintura para vislumbrar el devenir pictórico. Y es por ello por lo que se puede afirmar, que hay algo de pintura en cada cosa dicha por un pintor, y que hay mucho de palabra en los colores de su lienzo.

“Yo debiera pintar. Pero no sé muy bien cómo hacerlo. O mejor dicho: lo sé perfectamente y ése es el problema. Cuando empiezo, y a no puedo dejarlo. La literatura es tiempo, es verdad. Tiempo invertido, tiempo arrebataado hasta la náusea, tiempo que se le escatima a la vida, pero que al mismo tiempo es también la vida. La otra vida. La otra pintura, entonces, de la vida.” (Neo, p. 2020).

Sin lugar a duda se necesita una sensibilidad dirigida, una disposición tal por parte del espectador, para enfrentarse a la obra de un artista y concebirla como una

realidad es tética, y , por ende , así poner a tención en l a v ida que es tá s iendo mediante de su sensibilidad.

La creación pictórica que sucede es gestada durante la ekstasis del pintor, en un espacio que se sustrae a toda observación. Una vez que la labor del pintor fue concluida, él es ahora un espectador especializado de la obra, que de igual modo, le gustaría poder dialogar con su creación; entonces ¿cómo acercarse ahora a ella, ahora que acaba de nacer y con su nacimiento también la palabra disociada con la que se le nombra, he interpela? esto no deja de ser un problema de naturaleza irresoluble, lo que nos lleva a pensar que: si no hay respuesta entonces hay potencia. Potencia en el decir, que nos llevaría a imaginar y con ello sentir las posibles relaciones de la palabra y la pintura. Ser testigo se estos encuentros tangenciales, estar presentes en el instante mismo en que la verticalidad del lenguaje y la curvatura de la pintura se tocan. Verticalidad porque la palabra despliega la cadena de significantes, y curvatura de la pintura porque en parte es el resultado de un proceso de visión, la curvatura del glóbulo ocular.

Ahora bien, pensemos metafóricamente, en principio, porque la metáfora es la más apropiada para hacer un acercamiento a la pintura, por la relación que guarda con la sensación, con lo sentido. Imaginemos pues, que la pintura es como salir de viaje a una tierra prometida, y que al pintor, en este viaje todo le sorprende, ya que a falta de un conocimiento a priori del espacio, éste queda siempre por ser descubierto, y por lo tanto “[...]el pintor solo puede caminar en la cuerda floja, entre las estimulaciones de lo concreto y las apariciones de lo imaginario” (Megged, 2009, pág. 154) . Entonces, por medio de este transcurrir queda conformado el paisaje en la sensación del pintor, que ahora regresa a casa, a su lienzo. ¿Cómo es que comienza a pintar el pintor? Podemos suponer que tiene que ver con el recorrido, que la obra se compone de las capas de realidad, conformadas por la experiencia que supone el viaje. Para el pintor, conocedor ahora de este territorio, se supondría, es el más pertinente para generar el texto, hacer uso de palabras que permitan al otro ser participe del proceso de gestación de la obra, en donde la importancia radica ya no en las palabras que se dicen, sino

en vivir está superposición topológica, habitar estas capas de realidad lingüística ensambladas por medio del color y la percepción.

En primer lugar, es importante no olvidar que “toda aclaración conlleva su propia sombra y que toda elucidación comporta su zona ciega” (Morin, 1995. p.162). Recorrer los senderos textuales del artista requiere una predisposición de nuestra sensibilidad a recibir la palabra no filtrada, es palabra cruda que, a riesgo de no ser digerida, ya está servida en la mesa y los tiempos, son sensoriales. Literatura y pintura no dejan de tener una terrible fuerza evocadora, por ello no es de extrañar que puedan prestarse a múltiples interpretaciones, lo cual no es un problema, siempre y cuando no olvidemos que la interpretación no es la pintura. La pintura es pintura, gesto continente, ductualidad matérica: la sensación y lo sentido, que por cierto no hay modo de medirlas, y cuyo remanente es una certeza: certeza del buscar, ignorancia del saber.

Para contextualizar, me gustaría traer a este texto, algunas reflexiones sobre Cézanne, un artista que destacaba por su carácter misántropo y tener una resistencia a proferir palabras. Me llama la atención porque es un pintor que será referencia obligada durante el desarrollo de las vanguardias artísticas del siglo XX y hasta la actualidad.

Merleau-Ponty en su libro *La duda de Cézanne* concluye: “No hay duda de que la vida no explica la obra, pero no es menos cierto que vida y obra se comunican. La verdad es que esa obra por hacer exigía esa vida” “y es que nunca abandonamos nuestra vida. Nunca vemos la idea ni la libertad cara a cara.” (Merleau-Ponty, 2018. p.62). Esta conclusión para nosotros significaría un indicio, que señala los ecos de la palabra y su relación con las vivencias del artista, recordando siempre lo infructuoso de intentar empatar la palabra con la obra, porque, cuando se trata de las palabras del artista, las palabras se mantienen, pero los conceptos cambian, debido a lo paradójico que sería un intento de traducción.

Dentro de las cosas que nos dijo Cézanne de su práctica, me gustaría citar las siguientes:

“Leamos la naturaleza; realicemos nuestras sensaciones en una estética personal y tradicional a la vez.

El más fuerte será aquel que haya visto más a fondo y quien realice plenamente, como los grandes venecianos.

Pintar según la naturaleza no es copiar lo objetivo, es realizar sus sensaciones.

En el pintor hay dos cosas: el ojo y el cerebro, ambos deben ayudarse; es preciso trabajar en su desarrollo mutuo; del ojo por la visión sobre la naturaleza, del cerebro por la lógica de las sensaciones organizadas, que producen los medios de expresión.

Leer la naturaleza es verla bajo el manto de la interpretación mediante manchas coloreadas que se suceden según una ley de armonía. Estos grandes tonos se analizan así a través de las modulaciones. Pintar es registrar sus sensaciones coloreadas.

No hay línea, no hay modelado, solo hay contrastes. Esos contrastes, no son el negro y el blanco quienes los dan, es la sensación coloreada. De la relación exacta de los tonos resulta el modelado.” (Cézanne, citado en, Doran, 2016. p.75).

“Todo se resume en esto: tener sensaciones y leer la Naturaleza.

[...] El pintor debe consagrarse por entero al estudio de la naturaleza, y esforzarse por producir cuadros, que sean una enseñanza. Las charlas sobre el arte son casi inútiles. El trabajo, que permite realizar un progreso en el propio oficio es una compensación suficiente por no ser comprendido por los imbéciles. El literato se expresa con abstracciones, mientras que el pintor concreta por medio del dibujo y del color sus sensaciones, sus percepciones.

Uno no es ni demasiado crupuloso, ni demasiado sincero, ni está demasiado sometido a la naturaleza; pero es más o menos dueño de su modelo, y sobre todo

de sus medios de expresión. Penetrar lo que uno tiene delante suyo, y perseverar en expresarse del modo más lógico posible.” (Ibid. p.78).

“Se trata de las dos cosas. ¿No son naturaleza y arte dos cosas diferentes? Yo quisiera unir las. El arte es una percepción personal. Sitúo esta percepción en la sensación y pido a la inteligencia que la organice en obra.” (Cézanne, citado en, Ponty, 2018, p.31). “Ahora bien, la tesis a desarrollar es —cualquiera sea nuestro temperamento, o forma de potencia en presencia de la naturaleza—entregar la imagen de lo que vemos, olvidando todo lo que ha aparecido antes de nosotros.” (Cézanne, citado en, Doran 2016. p.93).

Es por todos sabido que, por la naturaleza paradójica tanto de su obra como de sus palabras, despertó en la crítica de la época comentarios mordaces, que llegan hasta el punto de considerarlo un genio abortado, siendo su amigo Émile Zola el primero en referirse a él de este modo. (Ponty, 2018. p.24).

Veamos a continuación algunas críticas de sus contemporáneos:

Joris-Karl Huysmans, 1889: “ Luego hay bocetos de paisajes al aire libre, intentos que se han quedado en el limbo, ensayos de figuras oscuras es tropeadas por los retoques, esbozos infantiles y bárbaros, en fin, de desconcertantes desequilibrios: casas inclinadas hacia un lado, como borrachos; frutas de soslayo en vasijas repletas; bañistas desnudas, contorneadas con líneas insanas pero embalsadas, para gloria de los ojos, con el ardor de un Delacroix, sin refinamiento de visión y sin dedos finos, azotadas por una fiebre de colores amasados, rugiendo, en relieve, sobre la tela que se curva sobrecargada!

[...] cuando exhibió, en la rue Le Peletier, dieciséis telas cuya perfecta probidad artística sirvió para divertir mucho rato a la multitud.” (Solana, 1997. p.245).

Francis Jourdain, 1904: “[...]debimos convenir, en el tranvía que nos condujo a Marsella, que la virtud más evidente de las palabras de Cézanne no era la coherencia.” (Doran, 2016. p.151).

“Sin duda Cézanne no fue absolutamente consciente del modo en que, preocupado por la objetividad, entraba sin embargo en plena arbitrariedad, ni

incluso tal vez del combate que en él se libraban el naturalista y el imaginativo; pero seguramente fue uno de aquellos que buscaron con la angustia más patética ese equilibrio entre el instinto y la razón que es lo propio del genio a realizar.” (Ibid. p.152).

R.P. Rivière – J.F.Schneer,1905: “[...] Se han dicho tantas estupideces sobre su obra y, entre los pintores, incluso entre aquellos que se han inspirado en él, hay tan pocos que hayan comprendido el alcance de su obra [...]” (Doran, 2016. p.155).

Ahora bien, es verdad que Cézanne hace uso de palabras de naturaleza contradictoria, que puestas una a un lado de otra parecieran faltas de lógica, sentido y cohesión para formar un discurso; pero también es verdad que sería razonable pensar que las palabras que utiliza vienen cargadas de una terrible plasticidad. Lo que nos lleva a suponer que una falta de claridad verbal no significa que no haya una claridad plástica, pero de igual modo, una duda sin verbalizar puede tener forma, es decir una pintura no solamente puede ser una certeza, sino también puede ser pregunta.

De tal modo, palabras como: sensación, motivo, naturaleza; usadas por Cézanne para hablar sobre sus intereses a plasmar en pintura, cobran nuevos significados, ya que descubrimos la relación que guarda la palabra con lo sentido. Claro que al estar en dimensiones diferentes lenguaje y pintura, para sus contemporáneos era difícil concebir su unidad. En la actualidad podemos hacer uso de una palabra que nos permite imaginar esta interrelación: La Sinestesia. En alguna ocasión Cézanne dijo: “La armonía general, como en los colores, debemos encontrarla por doquier. [...] En cuanto a mí, todo el olor forestal de los campos, lo oigo en Weber. En el fondo de los versos de Racine siento un tono local, a la Poussin, como bajo ciertos púrpuras de Rubens se despliega una oda, un murmullo, un ritmo a la Ronsard” (citado en, Doran,2016. p.193-194). En esta confesión se hace manifiesta la actitud que tenía ante la vida, vemos cómo es que, para él, todo

estaba relacionado en una vida que estaba siendo, indisolublemente. Y yo creo que, para el pintor actual, no ha dejado de ser así.

“(…) La dependencia mutua del pensamiento y del trabajo demuestra claramente que los lenguajes no son realmente medios de presentar una verdad ya conocida sino, más bien, medios de descubrir una verdad desconocida hasta aquel momento. Se trata, ciertamente, de un descubrimiento progresivo; pero lo que se descubre es la realidad, más que la «la verdad»: la realidad creada en el trabajo y con el trabajo, en el lenguaje y con el lenguaje.” (Fischer, 1999. p.29).

Y más aún, el surgimiento de la neurociencia nos permite ahora poder ver desde diversos ángulos las ideas desarrolladas por Cézanne. Jonah Lehrer en su libro *Proust y la Neurociencia*, en el capítulo dedicado a Cézanne y el proceso de la visión, puntualiza: “La epifanía de Cézanne fue que nuestras impresiones exigían interpretación; mirar es crear lo que vemos”, “[...] las células de la corteza visual constituyen en silencio la visión. La realidad no es ahí, esperando ser presenciada; la realidad es fabricada por la mente.” (Lehrer, 2010. p. 126). “El pintor descubrió que las formas visuales —la manzana de un bodegón o la montaña de un paisaje— eran invenciones mentales que imponemos inconscientemente a nuestras sensaciones. [...] su arte nos muestra lo que no podemos ver, es decir, nuestra manera de ver [...]” (Ibid. p. 133). “El hecho sorprendente es que la visión sea como el arte. Lo que vemos no es real. Ha sido plegado para que encaje en nuestro lienzo, que es el cerebro. Cuando abrimos los ojos, penetramos en un mundo ilusorio, en un escenario desmenuzado por la retina y recreado por la corteza.” (ibid. p.148).

A fin de cuentas, diremos que el lenguaje que utilizó Cézanne es un lenguaje vivido, que nace con el hacer, entendiendo esto no como una linealidad, no es que primero hizo su pintura y después surgieron las palabras con la que intentó explicar lo hecho, más bien: mientras pintaba brotaban las palabras disociadas con las que comunicó su experiencia plástica. Estas palabras son una serie de estructuras vivas que detonan una serie de significantes, los cuales pueden

enriquecer nuestro acercamiento a su obra, permitirse sumergirnos en ella y acompañar a Cézanne en su proceso de visión del mundo.

La obra de Cézanne nos muestra su acto de visión, que a su vez está ligado al cómo vemos. Su pintura es un acto muy humano, ya que crear también es una manera de cuestionar la realidad percibida, vivida, hablar de una correspondencia entre lo creado y el discurso es posible, pero solo como toques, encuentros tangenciales en el discurrir de la vida.

En sus últimos años la obra de Cézanne se repliega a la tradición del bodegón y del paisaje, ya que estos evocan la dimensión de lo humano, sin la necesidad de poner ahí un cuerpo; puede que hable también de la fragmentación del hombre, o al menos si no lo aborda de manera explícita, lo manifiesta en la actitud que decide tomar ante su tiempo: vivir una vida aislada, relegada de la sociedad de su época. En aquel tiempo, el descubrimiento de la fotografía democratiza la mirada, pero esta mirada era la mirada de un lente, así que Cézanne decide no usarla, en este sentido Cézanne es un realista y un moderno, porque con su actitud hace manifiesta una conciencia sobre la mismidad de la pintura y sus futuras alienaciones: el significado figurativo, el significado simbólico o evocativo, el significado decorativo, y el significado metafísico. (Rubert de Ventós, 1997). “¿Acaso no es muchas veces la obra de arte una lucha entre los distintos mundos—la naturaleza, la subjetividad, la ideología, etc...— a que nos remite? La auténtica obra de arte —qué jamás quiso mostrarse totalmente en la disección— no es tan sólo esto.” (Ibid. p.51).

Cuando en sus cartas, Cézanne hace referencia a una óptica, él está apostando por un proceso de visión, en el que color, sensación, percepción, interpretación y orden, forman parte de su acto pictórico. Podemos ir más allá y pensar que Cézanne es un místico, que su pintura siempre está en el linde entre naturaleza y la dimensión humana, entre realidad, percepción e imaginación, entre la palabra y la pintura. De este modo, la obra funciona como conector, por una parte, de una

realidad a la que nunca tendremos acceso y por otra a una realidad que se nos presenta por medio de nuestra percepción y que el cerebro ordena, la cual ahora es fuente de múltiples interpretaciones. La consciencia de vivir una existencia dividida, en tre apariencia y realidad, en tre la palabra y su pintura, ambas intentando apresar algo de la realidad, consciente de la imposibilidad de poder hacerlo con ningún medio, es lo que conduce a Cézanne hacia una mística pictórica.

Continuemos esta reflexión con una metáfora recurrente: la obra de arte es un espejo, en específico la usada por Federico Zuccaro:

“Digo que si se coloca un gran espejo de cristal muy fino en una sala con excelentes pinturas y esculturas maravillosas, es evidente que al mirarlo este espejo no es el único objetivo de mi mirada, sino también un objeto que, a su vez, representa mi vista, clara y distantemente, todas las pinturas y esculturas. Y sin embargo, todas las pinturas no se encuentran en él con sustancia. Aparecen en el espejo sólo con sus formas espirituales. De este modo deben filosofar quienes quieran comprender lo que es, en general el dibujo.” (citado en Stoichita, 2000. p.103)

Y ahora relacionémosla con el mito de Perseo y la Medusa: consideremos a Perseo como el artista, al escudo que porta, como la obra de arte, y a la espada como su percepción, la medusa es la realidad; recordemos la trama: Perseo por encomienda se Zeus busca decapitar a la gorgona (Medusa), cuya característica es convertir en piedra a todo el que la mirase, Perseo utiliza el escudo como un espejo, para no mirar de frente a la gorgona y poder localizarla, logrando con esto decapitarla.

El espejo-escudo-obra es una vía para enfrentar la realidad sin quedar petrificado por ella, es el medio del pintor para poder asirla, “ya que el mundo así creado está construido con materiales efímeros, con apariencias confusas [...]” (Megged,

2009. p.157), verlo directamente supondría la petrificación de sus seres espirituales, habrá que reflejarlo primero en la pintura, para poder así contener algo de su forma espiritual, y con ayuda de la espada-percepción cortar la cabeza de las apariencias. La realidad es inmaterial, verla de frente es confundirla con su forma objetual, verla por medio de la pintura es captar su forma espiritual.

Se puede pensar en otra variante en donde Perseo represente al espectador, el espejo-escudo será la interpretación, la espada sería su percepción y la Medusa la obra de arte. Si Perseo-espectador viese de frente a la Medusa quedaría petrificado, que sería lo equivalente a querer extraer de la obra un significado; verla por medio del escudo-espejo es entrar a la cadena de significantes y buscar su origen en el rastro ¿el rastro de qué? De la presencia de la verdad estética en la pintura.

En consecuencia, la metáfora nos permite un juego de sustituciones en el que el artista, la obra, el motivo, la percepción, la realidad, la verdad, el espectador etc. Pueden habitar en cada uno de nuestros personajes metafóricos, e incluso pueden ocupar el lugar de un objeto-impregnado. Para así comprender el acto creativo en constante flujo.

Se puede decir que cada vez que el creador piensa en su obra, la piensa en su totalidad, sin descartar que se piensa a sí mismo, en la distancia, y sigue creando, como en el caso de Cézanne. La palabra a veces tiene la facultad de incluir lo que queda fuera de la obra. Nos da una pista, alguna base y guía para interpretar lo hecho. Es más productivo pensar que no hay un lenguaje para hablar de la pintura, más bien lenguajes que al momento de usarlos, estos nos llevan a más creación, como ya lo hemos visto.

Que, si bien la obra es un ser independiente una vez concluida, ya que el pintor comienza de nuevo el acto creativo para continuar con sus indagaciones plásticas, la vida de la pintura no termina una vez que el artista ha cumplido con su tarea, más bien comienza, ya que la obra guarda relación con el tiempo, con el sentido

de realidad. La sensación de temporalidad que yace en la obra es la evidencia de la construcción de la realidad que percibe el artista.

“Y es que para entender las entrañas de la materia y, por tanto, los nuevos conceptos de la luz, el tiempo y el espacio, era necesario aprender el juego de los contrarios, la tensión esencial entre dos realidades en apariencia disociadas. Había que saberse parte del experimento, entender que uno lo modificaba al observarlo. Lo importante es el viaje en el tiempo real; lo que vale la pena es el tiempo que dura el proceso, no tanto el resultado. El pasaje que nos inicia por el camino de lo que será recordado u olvidado.” (Chimal, 2015. p.18)

Entender esto nos permite vivir en el tiempo de la pintura, en su fisicidad. Abordar al cuerpo de la pintura como al goce ambiente, discontinuo y en constante interacción con el cuerpo y la realidad del pintor. Cézanne nos diría: “Esto es pintura. El fragmento, el conjunto, los volúmenes, los valores, la composición, el estremecimiento, todo está ahí... Todos esos tonos se le esparcen en la sangre, ¿no es así? Uno se siente vigorizado. Se nace al mundo verdadero. Se deviene uno mismo, se deviene pintura [...]” (Citado en, Doran, 2016. p.231).

Acercarnos a la obra pictórica y sorprendernos es la mejor actitud que podemos tomar, ante el mutismo de ésta. De ahí la metáfora de acercarse a la pintura como si saliéramos de viaje, para así adentrarnos en sus planos, colores, signos y devenir pintura. Disciplinas heterogéneas como las ciencias y el arte se han visto reflejadas en sus búsquedas:

“La preferencia del científico por crear modelos a fin de producir una apariencia más conveniente o coherente del inconveniente e incomprensible mundo que habitamos, abarca incluso el acto mismo de concebir este mundo. No hay manera de pensar en el más allá que mediante modelos: lo que es representado no puede conocerse por percepción directa. El poeta también emplea metáforas, no para adornar o suavizar su canto, sino porque es imposible encontrar otra manera de decir lo que ve. Al delinear lo inefable, uno y otro se sirven de la metáfora. Pero en su discurso los poetas hacen algo más que construir modelos de lo que perciben. Buscan arroparlos con la experiencia, con la intensa realidad.” (Chimal, 2015. p.37).

Lo cierto es que podemos poseer los signos, las imágenes, pero no poseemos el significado de la pintura, y a que intentar poseerlo sería petrificar la vida de la pintura. Capturar las palabras lejanas que la nombran y sea por el autor de la obra, o por los textos que emanaron de ella, y llevarlas a la cadena de significantes es lo que aquí se propone. Este proceso nos conduce a una producción que produce exposición, ¿exposición de qué? De la realidad que se manifiesta por medio del acto creativo que lleva a cabo el artista, y que se devela en el proceso, es el juego de los contrario, que nos permite una comprensión de la verdad estética en la pintura. Lo que falta por decir, siempre nos conduce a una nueva obra.

Hay que concebir a la pintura en este sentido también como un ser tridimensional que se mueve bajo la regla del espacio/tiempo; esto nos permitirá abordar a la pintura como un devenir ser y explorar los binomios: creador-obra, la palabra-la obra como cita, lo presentado-y lo que queda oculto, y demás por descubrir. No es cambiar al uno por el otro, es darle forma tomando al otro como pretexto.

CAPÍTULO III.

TEXTO, CONTEXTO Y PRETEXTO / LA EXPERIENCIA-LA OBRA.



Abro los ojos y la luz los penetra de golpe, es la punción de la realidad. Por esta lanza hueca el mundo entra en mí, es un nacer por desdoblamiento. Me pliego sobre la cama —que a su vez también posee sus propios pliegues— acercando mis rodillas a la quijada que ahora sostiene mi cabeza, a brazo mis rodillas y observo, es parte del ejercicio cotidiano; me encuentro en lo que comúnmente se conoce como una postura fetal, me preparo para nacer mundo. Lo que me hace recordar una postura de yoga que se le asemeja *Pavanamuktasana* o la postura de liberación del viento, este nuevo aporte me hace suponer que no solo hay algo que penetra, la luz, sino también algo que es expulsado, el viento en mí. Y es así como desde el primer momento del despertar se encuentran en potencia la imagen como luz y la palabra como hálito.



Meto mis dedos entre mis cabellos, la sensación me recuerda a la cerda de los pinceles, al fin y al cabo, también son pelo de algún otro animal. Me despabilo y me preparo para levantarme de la cama, me erijo sobre la vertical empujando el suelo, despertar requiere de un esfuerzo, y supone una negación, en principio una negación de la caída, mantenerse de pie requiere continuar negando. Me encuentro despierto, al menos eso creo; antes creía saber lo que significaba eso, la pintura me mostró que estaba equivocado. En algún momento se supone que habrá que afirmar algo, es lo que se espera de alguien que genera conocimiento, pero ¿cómo hacerlo? si en principio la entrada a la realidad supuso una negación para así mantenerse en pie, lo que me lleva a suponer que toda afirmación conlleva una caída. Tal vez sea por eso, por lo que Auguste Rodin representó a su pensador sentado sobre un arca, desnudo y con el cuerpo inclinado hacia adelante, preparándose para su futura caída (descenso) que, para ese instante es ya inevitable. Crear es aceptar la caída, es decir, cuando la caída involucra creación, se transforma en un descenso voluntario, es una asimilación de las sensaciones que nos conducen a la experiencia artística. Me imagino una piedra

que cae al río, su caída es transitoria al sentido que le dará su forma, el constante devenir del agua sobre la superficie de la piedra la moldea, es un flujo, el río en parte también es ya la piedra, hablo de lo indisoluble de la vida, de la imposibilidad de hallar en ella un único sentido, porque buscarlo sería petrificar el río.

De igual modo yo entro al agua en mi día, es momento de asear mi cuerpo, bañarse; ahora al agua se integran mis células muertas, algo de mi cabello, mis fluidos, etc. Señales de mi desgaste por el transcurrir de este río tiempo, con la caída del agua se hace presente el sonido, la lógica me dice que ha estado desde el principio del despertar, solo que a penas lo noto, llega tarde, la luz discurre más rápido. Mientras me baño pienso en la relación del sonido y la pintura, las gotas de agua que caen las relaciono con los golpes de los martillos contra las cuerdas del piano, pienso en su



repetición, en la insistencia y en la constancia que conlleva tal acto, me recuerda que de igual modo pintar es insistir, el golpeo del martillo en las cuerdas del piano sería como el gesto en la pintura, cuya repetición produce una sensación rítmica en nuestro cuadro y el color el tempo de la obra.



Me termino de bañar, seco mi cuerpo, lo palpo, hago consciencia de él, de sus límites. Pienso en la ropa que vestiré, cualquier cosa es ta bien, una playera con cuello en v, un pantalón de mezclilla, ambos de color negro, para que no me rebote el color en mi escena o en el lienzo, después de todo no es una elección tan azarosa, más bien es una elección siempre a favor de la pintura. Tendré que esperar a que se seque mi cabello para ponerme el sombrero, recuerdo que en diversas ocasiones me dijeron ¡te vistes como todo un pintor! y pues claro, es común que se represente a la figura del pintor con una boina o un sombrero, cualquier no iniciado en la pintura pensara que no se trata más que de un cliché, pero todo es to tiene un a razón, el sombrero o la boina cumplen la función de parasol para con los ojos del pintor, permitiéndole ver con claridad lo que pinta. En alguna ocasión les expliqué esto a unos jóvenes en una fiesta, los cuales me confesaban que lo que más les sorprendía no era el hecho de que me vistiera como un pintor, sino que realmente lo fuera; terrible época de simulacros la que me tocó vivir, que por cierto, no fue la única ocasión en la que viví una escena similar.

Regreso a mi cuarto a tender la cama, antes de preparar el desayuno, extendiendo las sabanas, las doblo por el lado de la cabecera, es un gesto que requiere contundencia. Es tan simple y recurrente en lo cotidiano, como, cuando doblamos los billetes en la cartera, la ropa en los cajones, o la propaganda que recibimos en nuestro tránsito por la calle y que, a falta de otro lugar, la doblamos para que quepa en los bolsillos del pantalón.

En la pintura el doblez y el pliegue han servido de motivo, incluso se puede afirmar que forman parte ya de la tradición pictórica. Lo hemos visto en las telas pintadas por Leonardo da Vinci, Ingres, Caravaggio, José de Ribera, Joaquín Sorolla, Saturnino Herrán, o en las sensaciones plásticas de Cézanne, Arno Rink, David Salle, Vladimir Velickovic; la lista se haría interminable.

No negare el carácter escultórico del doblez y el pliegue, pero, antes bien, de lo escultórico a lo pictórico, a lo Rembrandt Harmenszoon van Rijn, por ejemplo, cuyo método es esculpir la imagen, haciendo uso de la luz como elemento poético y estrategia compositiva, apoyándose en el uso de fuertes cargas matéricas en las superficies donde exista mayor luminosidad, provocando un incremento en la sensación de profundidad de la obra.

¡Qué difícil ser pintor hoy en día! ya que no solo cargamos con el peso de una muy larga tradición, sino también con el peso de la contemporaneidad, en la que pareciera que pintar es más problemático que propositivo y ¿Quién quiere meterse en problemas? si es más fácil huir de toda reflexión pictórica, pintar es ya un acto de resistencia.





Habrá que preparar el des ayuno antes de comenzar la jornada, lo que me gusta de cocinar es que exige poner atención en las texturas, los colores y los olores de esa materia prima que se va transformando para crear un alimento. El contraste en las temperaturas es básico, es o genera las texturas en nuestro platillo; saborear el hecho de que el jitomate pasa de lo ácido a lo dulce mientras mayor es su tiempo de cocción, es toda una experiencia. De igual modo sucede con las tonalidades en la fabricación de los pigmentos, el tono resultante dependerá del grado de cocción de la materia tintórea, y es que la cocina y la pintura están íntimamente ligadas; aceite de linaza, pigmento y una proporción menor de cera, eso es todo lo que se necesita para la fabricación del óleo, creo que bajo esta fórmula se hace evidente su cercanía, además cabe destacar que ambas hacen uso de lo cocido y lo crudo, del contraste.

Para cocinar, busco la materia prima en mi refrigerador, lo que significa una gran tecnología, ya que nos permite en la actualidad poder consumir alimentos fuera de temporada, hablar de las técnicas y procesos de conservación de los alimentos ameritaría una tesis completa, pero este no es el caso; lo menciono, ya que me recuerda la innovación que significó para la pintura el surgimiento del óleo, y a que antes de este, las pinturas se elaboraban al temple o a la caseína, lo

cual ocasionaba grandes problemas técnicos, provocando en su mayoría craqueladuras al momento del secado, por la rigidez del material.

Ahora bien, a desayunar. Como y en ocasiones el bocado es muy grande, o la carne muy difícil o dura de masticar, mi estrategia es pasar el bocado, tragar esperando que los ácidos digestivos hagan lo suyo, me detengo y pienso en un posible malestar estomacal ¿qué tal si el bocado fue demasiado? ¿Qué sucederá si no lo digiero? Ya no importa, he tragado y al menos por el momento el deseo fue satisfecho, si el malestar aguarda, pues habrá que enfrentarlo, me pregunto ¿es realmente deseo, o más bien necesidad? creo que es lo segundo, una necesidad de no claudicar ahora y postergar el final de los finales, por otro lado, pintar no es satisfacer un deseo, sino más bien postergar un final, un intento de digerir las sensaciones y que no se diluyan en el mar tiempo, es el aquí y el ahora, una acción directa en la que su gestualidad vive su presente, discurre. Y, a pesar de todo, ver los detalles entre otros tantos que se escapan, la vida sucede, la vida pasa... y son estos gestos de lo cotidiano los que me gustaría que tuviera mi pintura.

Por lo pronto, lo que sé, es que seguir viendo la realidad desde una dialéctica, desde una base diatómica es peligroso, ya que no nos permite ver el flujo constante de la fuerza creadora, de la inventiva del ser humano, de nuestra conexión aun no adecuada con la naturaleza, es el arte entonces el que tiene la capacidad de conciliar, ¿conciliar qué? se preguntaran ustedes, pues por un lado la realidad a la que nunca tendremos acceso y por el otro la realidad que se construye en el cotidiano, es en este sentido que la pintura entra al campo de lo vital, que toca lo primigenio en más de un punto y se hace necesario.

Pues bueno, ha llegado el momento de pintar; es tan grande y vasto el mundo, son tantas las cosas percibidas día a día, habrá que dejarse empapar de ellas, interiorizarlas, difuminar los conceptos para así poder evocar las sensaciones de la experiencia y coger el pincel. En ocasiones puedo partir de bocetos, en otras se hace necesario una pintura a la prima. Cada que comienzo un cuadro, es como si fuera el primero, sé que ya se ha hablado en diversas ocasiones de este estado

de incertidumbre, lo que no disminuye su grado de veracidad, ni lo hace menos soportable para el pintor, es un momento de soledad, de consciencia, de religar con la pintura, no como condición única, sino como condiciones en el sentido horizontal del discurrir pictórico. El río de las sensaciones abre un cauce, luego el cauce, aprisiona al río... la obra se desborda; rompe el cauce, tiende a tirar... no es la tensión del discurso, sino la plasticidad que antecede a todo sentido. Un ser en el mundo, un devenir ser, materia prima.

¿A dónde navegar si ya no hay puerto que nos reciba, ni destino, ni dioses, solo el mar del tiempo y los cadáveres que guarda en su interior sin fondo? Pues será cosa de utilizar a la psique como depósito del material poético a desarrollar, dejar que en el transcurso de los días las imágenes-sensaciones se conformen en su continuo y aivén, convirtiéndolo en depositario de los arquetipos de la imagen contemporánea. No parto de un motivo naturalista o de una pauta abstracta, sino de la potencia del recuerdo, pues creo, no se trata de figuración, abstracción, o concepto, sino del encuentro entre dos realidades: una realidad plástica (experiencia) y una realidad natural (intuición), es un enigma que se va develando, para enterarme quien soy.

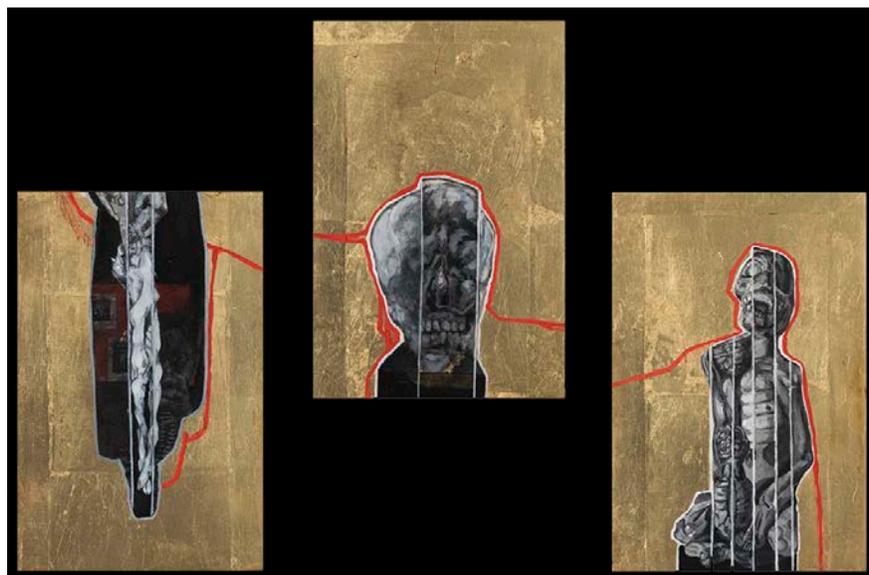
Es ahora cuando me doy cuenta, que en mi producción pictórica he venido trabajando la idea del recuerdo y el ensueño, imágenes que filtra el inconsciente y que están relacionadas con las emociones, la enfermedad, la influencia del otro y el estado del ser. Y es por ello, que imaginar que el pasado puede ser táctil y el presente, visual, me lleva a considerar que en la pintura se puede crear una huella táctil de lo emotivo, en la que su presente: el recuerdo, es visual. Creo que lo cotidiano puede cumplir una función litúrgica, que el templo es la casa, que las acciones que acometemos todos los días repercuten en el mundo, y lo espiritual se halla en la práctica diaria del vivir, ciertamente parte de ahí mi interés por evidenciar lo cotidiano en su función litúrgica, trabajando a sí con los afectos como material poético.

Es por ello que, hablo de vivir eso que se va develando en el proceso, acto que requiere un esfuerzo monstruoso y a la vez se siente tan ridículo, porque va

cargado de dudas también, como por ejemplo preguntarse ¿Qué puedo hacer en la pintura que aporte a la humanidad, si soy tan insignificante y el mundo se consume en llamas? ven por qué digo que se siente ridículo, es una pregunta que está cargada de dramatismo, pero no por el hecho de sentirse real. Es ahora cuando los artistas que nos antecedieron cobran su relevancia, y a que podemos encontrar en ellos consuelo, porque al igual que uno, también dudaron y a pesar de ello, siguieron creando; lo podemos constatar en un artista como Ingmar Bergman, un director que pareciera muy seguro de su talento, como bien lo hizo notar en las entrevistas que le realizaron, lo que no significó que al momento de crear una de sus más grandes obras “Persona” en 1965, no lo acuchasen las dudas. Recordemos que apenas dos años antes, 1963, una imagen estremecía al mundo, un monje budista se inmolaba en señal de protesta por la represión gubernamental contra el budismo. ¿Cómo no tomárselo personal, si el mundo ardía? ya que en esos años se estaban gestando los movimientos sociales, que encontrarían su punto más álgido en 1968, a nivel global.

“Persona nace de una especie de crisis de verdad [...] A cabé pensando que callarse es la única verdad posible” (Bertrand, F. 2017. min.00:02:14). “En efecto el drama individual, el drama del individuo, siempre me ha fascinado más que nada. Y... en el mejor de los casos, ese funcionamiento del espíritu refleja el mundo alrededor. (Ibid. min.00:11:03). De este modo hablaba de su obra Ingmar Bergman, en la que recurre a la imagen de la inmolación del monje a manera de pregunta, confrontando así, la crisis social con su propia crisis, en donde pareciera preguntar lo que yo también me pregunto ¿Qué puedo decir que sea verdad, si lo que quiero decir se me escapa cada vez que lo convierto en palabras? ¿y cómo puedo decir con mi arte algo que valga, si el mundo arde? lo mejor será guardar silencio. ¡Y lo hacemos! solo que, a modo del silencio de un artista, es decir, creando obra —recordemos también que el personaje central de *Persona* no habla—. No en vano su filme se convirtió en objeto de cultos, su gran mérito consistió en conciliar el drama de lo individual con el drama de lo universal, y así lograr reflejarnos en un acto de total sinceridad.

Por mi experiencia con eso que se devela en el proceso de elaboración de la obra, hace que quiera salir y contarle a todos lo vivido, para que, a su vez, el otro viva su experiencia con el arte, en razón a esto, se puede decir que en potencia todos somos artistas. El pintor con la elaboración de su obra (mirar-meditar) sugiere caminos y estos fomentan la posibilidad de nuevas prácticas. La labor del pintor no se trata de algún tipo de ambigüedad, sino de la elección azarosa en una infinidad, ya que pintar es : establecer su postura ante la vida, un enfrentamiento con la realidad de la que deviene obra y en la que el otro puede proyectarse y generar reflexión, más obra. Es decir, la pintura es seducción, no imposición.







¿Y qué es el cuadro? puede ser un hueco por el cual podemos adentrarnos a las extensiones de un espacio interior, que nos lleva a suponer que un espacio cerrado no por fuerza significa un espacio delimitado, ya que éste permite la práctica de la imaginación, cuyo recorrido es indeterminado, ocasionando que a veces el formato sea lo último que se da en la obra. Es importante tomar en cuenta esto que menciono, ya que si bien, se parte de un formato previo, el tamaño del papel o el lienzo, éste no siempre debe considerarse como el definitivo, esta práctica es lo que llamo una *pintura expandida*; la cual no hay que confundirla con la idea del boceto, que en principio involucra un proceso inverso a esto que propongo, y a que el

boceto pretende acomodar las formas-ideas en un formato preestablecido. Es por ello por lo que se hace interesante proceder de este modo, partiendo del detalle, las formas se van construyendo de a poco, es una pintura que apuesta en poner atención a lo que está sucediendo en el lienzo, en donde lo que se coloca está ahí por voluntad, es decir, esta práctica es un pensar pintura.

Llevar la materia pictórica al juego de las transformaciones, requiere que se haga necesario adquirir una consciencia de sus propiedades, para poder integrarlas a favor de la expresión, en lo que vendrían siendo los nodos de la pintura, para dejar

de concebir la creación pictórica como algo jerárquico y llevarla a la horizontal de la experiencia, donde los saberes confluyen. La interacción mutua de corporeidades, la del cuerpo pictórico en constante interacción con las manos y los ojos del pintor, permite sentir la dimensión del cuadro, sus profundidades, las texturas que se superponen y que rememoran el gesto que las engendró; digamos que cada pincelada desbasta una forma ideal, para crear otra que pueda ser percibida por el otro. Con ese fin hago uso del desbaste y la repetición de los elementos en mi obra, para poder trabajar con la superposición de las capas pictóricas y reunir las en un solo plano, logrando generar una huella táctil de lo emotivo y por consecuencia exaltar la sensación de temporalidad.

Pienso en las obras inacabadas, como por ejemplo *La Adoración de los Magos* de Leonardo da Vinci (1481-1482), o *Los ciegos* (1910, con trazos de la dama del mantón, 1914) de Saturnino Herrán; e entre muchas otras. Son obras que me generan una sensación de profundo misterio, de bido a su condición de encontrarse siempre por ser concluidas, nos dejan ver un poco de sus entrañas y sentir su incertidumbre. Mi encuentro con una técnica de análisis pictórico: la Reflectografía infrarroja⁵, que permite advertir versiones anteriores de la pintura en la misma obra, y con ello observar los ajustes o cambios drásticos realizados por el artista en el planteamiento de la composición de la obra; hace que me dé cuenta de que mi intuición no estaba herida, que se puede hallar la sensación de temporalidad en otras obras.

Al reflexionar sobre este procedimiento de análisis pictórico, no tardo en concebir que lo que se considera la obra terminada, en su interior posea múltiples posibilidades, que están latentes de alguna forma, y que pueden ahora, ser vistas. Para los ojos del pintor, todo puede servir para la creación y la posibilidad de develar lo que yace en latencia sobre los estratos pictóricos, puede generar una obra en la que interactúen diferentes potencias, logrando con ello hacer evidente la relación que guarda la pintura con el tiempo, en donde la sensación de

⁵ Una artista que ha hecho uso de esta técnica de restauración para la elaboración de su obra es Kathleen Gilje, "Susan and the Elders, Restored" de 1998 es un ejemplo de obra, realizada con este procedimiento. Si bien, el concepto de la obra de Gilje dista mucho de lo que estoy trabajando es este proyecto, considere importante dejar manifiesto mi conocimiento al respecto de esta práctica artística.

temporalidad es la evidencia de la construcción de la realidad que percibe el artista.



Ahora bien, para lograr que los elementos matéricos, formales y conceptuales, que de principio se hallan en diferentes órdenes, logren una interacción y se integren, configurando así una obra, el primer paso será tomar consciencia de esta separación, ya que la finalidad es generar un tejido sensible, que permita al otro adentrarse a la propuesta.

En algunos casos aprovecho la distinción entre fondo y forma, entonces, por ello se hace importante reflexionar en torno a la luz en la pintura; sobre cómo incide en los materiales y la respuesta ante su incidencia, logrando con ello un espacio atmosférico que envuelve y destaca las formas en mi lienzo, a este tipo de espacio lo nombro *reliquo*. El pan de oro nos refiere a las prácticas sacras, a lo litúrgico, que, gracias a sus cualidades físicas, puede aprovechar la escasa luz del entorno para alumbrar la obra. El pan de oro en principio no posee una temperatura, a pesar de lo que se podría pensar, el oro adquiere su temperatura del color de la base sobre la que es colocado; por tradición, esta puede ser de un tono rojizo, azulado o inclusive negro, esta gama tonal enriquece el contraste entre el fondo y las formas, es decir por contraste lumínico de opacidad y brillo.

Siguiendo la lógica de lo propuesto, hace sentido que, de igual modo, decida utilizar el blanco y el negro para el tratamiento pictórico. Materia que también se somete a las reglas de temperatura de la luz, ya que en principio se pensaría que el negro y el blanco son colores de temperatura neutra, pero no es así. En pintura se hace uso de tres tipos de blanco: Blanco de zinc, blanco de titanio y blanco de plomo, y tres tipos de negro: negro marfil, negro de marte y negro de humo, es por lo tanto que a estos se les puede asignar una temperatura: el blanco de zinc tiende a los cálidos, el de titanio a los fríos y el de plomo es aún más frío, en cuanto a los negros: el negro marfil es cálido, el negro de marte es frío y el negro de humo aún más frío. Saber esto me permite aprovechar las características de mis materiales y acentuar el dramatismo en las formas, así como también seguir manteniendo este diálogo.

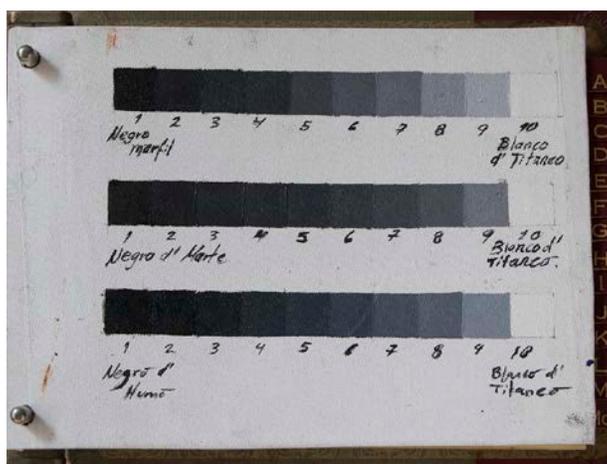
Recurrir a un elemento gráfico como es la línea me sirve para unir a todos los elementos en una especie de costura visual. Esta línea es de color rojo cadmio y

la pretensión poética es que sostenga a la obra, en el más extenso sentido de la palabra, así que, de ahora en adelante, este elemento recorrerá el fondo y la forma, se colará por sus intersticios, habiendo eco en las concavidades de la imagen.

De las cualidades de la materia en mi pintura puedo decir, que el óleo se caracteriza por un tiempo de secado lento, provocado por el proceso de oxidación del aceite en la que es tádi sperso el pigmento, es por ello, que las capas superiores secan primero y que las inferiores se conservan frescas por más tiempo, esto lo hace susceptible a sufrir cambios durante su proceso de secado, en donde lo pintado puede ser alterado días después, logrando con esto, potenciar los gestos e integrar las poéticas de la obra.

Otro material pictórico al que recurro es el acrílico, cuyas características son: su tiempo de secado rápido y la transparencia que brinda al diluirlo con medios acrílicos y barnices, lo que facilita la separación y el bloqueo de los diversos estratos pictóricos, permitiéndome así, trabajar los elementos que integran a la pintura, en diversos órdenes y jerarquías de profundidad matérica.

Los cuadros realizados bajo estos procedimientos pueden ser devastados, lijados y pulidos, permitiendo que las capas inferiores salgan a la superficie y se integren en un plano general de la obra.





Ahora bien, el día ya ha acabado y es momento de ir dormir. Cierro los ojos, es un sopor, la pesadez del sueño, los entreabro y veo a la distancia una silueta, no distingo la forma, solo veo el contorno de una masa, a la distancia; de alguna forma me da tranquilidad, ya que me salva de la nada, de ese espacio vacío en el que se erige como una columna que soporta el tiempo, de algún modo sé que, de no estar ahí, se desvanecería este ápice de consciencia que todavía me posee en este instante entre el sueño y la vigilia. Abro por un instante los ojos de golpe, siento como si

todo pudiera ser percibido en un solo momento, la sensación es una simpleza orgánica que conlleva la asimilación de lo ambivalente... me duermo.

Conclusiones.

Disolución de lo sentido

La ausencia de tristeza

tierra estéril.

No es lo que dice, sino lo que expresa y lo que expresa es su duración, el tempo iridiscente de sus tonos en complicidad con sus superficies activas. Pugna por una restitución de una conciencia creadora, la cual exige poner atención. Se convierte ya en tiempo compartido, un devenir ser, devenir pintura. No es representación sino presentación de una realidad que se va descubriendo de a poco. Juicios verbales, que se escurren ente la pared impermeable de la pintura. ¿Será el color un tiempo de juego insomne? pintar así es dejar entrar un poco de caos, permitir que las fuerzas psíquicas tomen su justo lugar en la creación. Pienso en el ruido que se filtra en toda conversación, de igual modo se filtra lo indecible de la pintura en este texto. Las palabras que emergen se desdoblán, es el reverso de las palabras ¡que ahora! adquieren una forma hueca, ¿sino de que otra forma podrían soportar el peso de lo indecible? “es interesante [...] el modo en que la conciencia puede concebir la existencia de dos dimensiones de realidad, diferentes y contradictorias, y, aun así, encontrar una forma de mediación entre ellas [...]”. (Heaney, 2014. p.13).

Lo que dice el pintor sobre su obra, siempre tendrá un límite, el límite del lenguaje; es importante no confundir lo que dice el pintor sobre su obra, con lo que dice en la obra, ojo ahí, ya que es común que esto suceda y es por ello por lo que se hace necesaria esta advertencia. Habrá que estar atentos para distinguirlos, predispuestos al encuentro fugaz, es importante que el primer toque sea en plural. “el texto nace del encuentro entre disciplinas a nivel de objeto y que, por tradición, no surge de ninguna de ellas; es obtenido por deslizamiento o derribo de las categorías. [...] Son enunciaciones, no argumentaciones. [toques], si a sí lo prefieren, de los acercamientos que aceptan quedar como metafóricos” (Barthes,

1971. p.1). Por eso el texto, siempre que se hable de pintura, será una nota a pie de pintura [página].

“En efecto, si el arte no tuviera por objeto otra cosa que obligar a ver mejor no sería sino una técnica de análisis, un sucedáneo de ciencia; pero cuando se persigue la producción de la otra cosa que reside en la cosa, se está subvirtiendo toda una epistemología: el arte entonces es ese trabajo limitado que no se desembra de una jerarquía de uso común que sitúa en primer lugar la percepción, a continuación la denominación, por último la asociación [...] lo mental no es otra cosa que el cuerpo trasladado a otro nivel de percepción [...]” (Barthes, 1986. p.228).

El arte es a las personas, no a los espacios, ni a los tiempos, ni a los lenguajes; quizá uno de los espejismos más convincentes que el mundo contemporáneo ha sugerido, sea la convincente idea de que todo es lenguaje. Del mismo modo que, aunque todo pueda ser matemáticamente medido, no todo es matemática, o, aunque todo pueda ser artísticamente contemplado, no todo es arte, a sí, todo puede ser lingüísticamente interpretado, pero no por ello es lenguaje. Por eso debemos considerar que las palabras pueden colocarse en un estado transitorio, para que así, logremos desplazarlas, siempre en favor de más creación.

Lo que sucede también, es que no hay un único ángulo, tanto para abordar las ideas, así como las formas, tal vez la apuesta por estos toques, sea un acercamiento que nos permita poner atención al carácter dual que yace en lo dicho por el artista: en el texto y en la obra. Porque la práctica de la pintura no excluye a otras disciplinas, al contrario, enriquece nuestro acercamiento a ellas, porque nos permite pensar desde el campo de lo sensible, partir de juicios imaginativos, difuminar los conceptos y devastar las palabras; en donde los saberes son de orden horizontal, es decir, son un flujo de potencias.

Lista de obra en orden de aparición, Capítulo III.

Autor: Jonathan Peralta Valle.

- 1.- Una piedra que cae al río / plata sobre gelatina, papel y litografía / 32 x 49 cm. / 2019.
- 2.- El pensador en su caída horizontal / imagen digital / 2019
- 3.- De la serie: Mar-tempo I / acrílico / 60 x 80 cm. / 2020.
- 4.- Reliquo I (detalle) / óleo y latón sobre panel / 60 x 40 cm. / 2020.
- 5.- De la serie: Circular III (detalle) / acrílico sobre papel dorado / 50 x 50 cm. / 2019
- 6.- El hombre en llamas / óleo sobre panel / 80 x 100 cm. / 2019
- 7.- Ejercicio plástico II / acrílico, plata sobre gelatina y offset / 19 x 38 cm. / 2019
- 8.- Reliquo II (tríptico) / óleo y latón sobre panel / 30 x 20 cm c/u. / 2020.
- 9.- De la serie: Duda Razonable I / acuarela, acrílico y asfalto sobre papel Amate / 40 x 58 cm. / 2019
- 10.- De la serie: Duda Razonable II / acuarela y asfalto sobre papel Amate / 40 x 58 cm. / 2019.
- 11.- De la serie: Pintura expandida I / acrílico, offset y asfalto sobre papel / 46 x 25 cm. / 2020.
- 12.- Reliquo III / Boceto digital. / 2020.
- 13.- Carta de valores: Negro marfil, negro de marte y negro de humo (óleos).
- 14.- De la Serie: Una piedra que cae al río No.60 / acrílico sobre papel / 50 x 33 cm. / 2019.

Fuentes de consulta.

Bibliografía

- Barthes, R. (1986). Lo obvio y lo obtuso. Barcelona. Buenos Aires. México: PAIDÓS.
- Bachelard, G. (2017). El aire y los sueños. México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Bernard, E. B. (2016). Conversaciones con Cézanne (1ª. ed.). Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Campbell, J. (2013) Las extensiones interiores del espacio exterior, (R. Bravo, Trad.). España, Girona: EDICIONES ATALANTA.
- Carson, A. (2014). Decreación. México: Vaso Roto Ediciones.
- Chimal, C. (2015). Tras las huellas de la ciencia. México, D. F: Tusquets Editores.
- Deleuze, G (2002). Francis Bacon. Lógica de la sensación, (I. Herrera, Trad.). Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G. (2007). Pintura. El concepto de diagrama (1ª. ed.). Buenos Aires: Cactus.
- Eliade, M. (2016). Herreros y alquimistas, (3ª. ed.). Madrid: Alianza Editorial
- Fiedler, K. (1991) Escritos sobre arte. España: Ed. Visor, de la colección: La balsa de la Medusa.
- Fischer, E. (1999). La necesidad del arte. (J. Solé-Tura, Trad.) Barcelona: EDICIONES ALTAYA.
- González, A., Artigas, A. I. (2009). Entre artes entre actos. Écfrasis e intermedialidad. México: Bonilla Artigas Editores: UNAM. Facultad de Filosofía y Letras.
- González, O. (2014). El espacio plástico, consideraciones sobre la dimensión significativa del espacio. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Harpur, P. (2015). Mercurius o el matrimonio de cielo y tierra. Barcelona: Ed. Atalanta.
- Heaney, S. (2014). La reparación de la poesía, conferencias de Oxford (J. Blasco, Trad.). España: Vaso Roto Ediciones.

- Jung, G. C. (1970). Arquetipos e inconsciente colectivo (M. Murmis Trad.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Kant, E. (2014) Crítica a la razón pura, (J. L. Villacañas, Trad.). España, Madrid: Ed. GREDOS.
- Lledó, E. (1999). El silencio de la escritura (2ª. ed.). España: Editorial Espasa Calpe, S. A.
- Lehrer, J. (2010). Proust y la Neurociencia (1ª. ed.). Madrid: PAIDÓS.
- Megged, M. (2009). Diálogo en el vacío y otros escritos. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Merleau-Ponty, M. (2018). La duda de Cézanne (3ª. ed.). Madrid: Casimiro libros
- Morin, E. (1995). Sociología (J. Tortella, Trad.). Madrid: EDITORIAL TECNOS, S.A.
- Pellegrini, A. (1961). Antología de la poesía Surrealista (A. Pellegrini, Trad.). Buenos Aires: COMPAÑÍA GENERAL FABRIL EDITORA.
- Pinker, S. (2001) El instinto del lenguaje. (J. M. Igoa, Trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Read, H. (1964). Carta a un joven pintor. (1ª. ed.). Buenos Aires: EDICIONES SIGLO VEINTE.
- Read, H. (1975) Imagen e Idea, (H. Flores, Trad.) México: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.
- Richter, G. (1995). The Daily Practice of Painting. Ed. Thames & Hudson.
- Rubert de V, X. (1997). El arte ensimismado. Barcelona: EDITORIAL ANAGRAMA.
- Ruiz, E. (2001). Vida de la pintura. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Solana, G. (Comp.). El Impresionismo. La visión original (G. Solana, Trad.). Madrid: Ediciones Siruela.
- Stoichita, V. (2000). La invención del cuadro (1ª. ed.). (A.A. María, Trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Zubiri, A. X. (2002). Sobre el problema de la filosofía y otros escritos. Alianza editorial.
- Preceptiva Poética II. Incluido en Antología poética. León Felipe. Introducción Jorge Campos. Selección de Alejandro Finisterre. El libro de bolsillo - 831. Alianza Editorial. 8420618314

Hemerografía

Estelrich Barceló, T. (1). Creación y de creación en la filosofía de Simone Weil. Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica, 63(238 S.Esp), 777-795. Recuperado a partir

<https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/4561>

Neo, P. (2020). No es lo mío, Alejandra. APOCRIFA ART MAGAZINE. Letras, Poética (Junio 18, 2020). http://www.apocrifa.com.mx/no-es-lo-mio-alejandra/?fbclid=IwAR3f3z57ysaRp3G_RmRYGI6h8vp0e1HvR-6KcJ21vGq734VMY27z4GGhgVY

Filmografía.

Bertrand, F. Gautier, S. (productores) Blanc, M. (director). (2017). PERSONA le film qui a sauvé INGMAR BERGMAN. Francia: ARTE France-Camera Lucida.