

PINTURA Y SOCIEDAD

UNA CLASE CON EL MAESTRO ESTANISLAO ZULETA¹

LA DIFICULTAD DE VER PINTURA

Voy a comenzar por hacer un comentario acerca de la dificultad, general y particular, de nuestra época para mirar la pintura, para comprender la pintura. Este es un punto en el cual se ponen de acuerdo autores de muy diversos enfoques, en los que en gran parte nos vamos a basar durante todo este curso. No deja de ser curioso que autores que nada tienen que ver entre sí, que proceden de formaciones completamente independientes, se ponen de acuerdo en un punto aunque no siempre por las mismas razones, y es el de que en nuestros días -me refiero a las últimas décadas- resulta particularmente difícil ver la Pintura y comprenderla, verla de tal manera que uno pueda descifrar allí un mensaje.

Si comparamos con otras épocas se nos hace tal vez más fácil comprender nuestra situación. Hoy no se acostumbra hacer ciertas preguntas porque las respuestas parecen evidentes. Por ejemplo la pregunta **para quien se pinta**, y **qué se pinta** no se suelen responder porque parecerían obvias para todo el mundo -todo el mundo tiene ojos-. ¿Qué se pinta? Cualquier cosa, según el capricho del que quiera pintar.

En realidad, se pinta fuera de un código común, de un mundo de signos. Fíjense en una situación muy diferente a la nuestra, para que comencemos por extrapolar las cosas. Digamos la situación de un público del siglo XII arriba de los Alpes, en el sector franco-flamenco. Estamos en una época y en una situación muy particular, en que es muy difícil encontrar una imagen pintada: se necesitaría ir a una de esas Catedrales Góticas. La mayor parte de la gente, durante la mayor parte de su vida, no tiene acceso sino en oportunidades muy solemnes a la consideración de una imagen.

En segundo lugar, eso hace que la consideración de la imagen para ellos, la imagen misma, sea una gran oportunidad y esté inscrita en una cultura muy cerrada. En el caso a que me estoy refiriendo a una cultura cristiana; pero eso no importa, pues podríamos estar hablando de la India del siglo VIII, que sería budista. En este caso es a una cultura particular, con unos mensajes y una manera de interpretar la experiencia de la muerte, de la vida, del dolor, etc., con un mensaje muy determinado y también muy codificado. Desde luego no se pinta cualquier cosa, se pinta por

¹ Este documento corresponde a la primera clase magistral del Maestro Estanislao Zuleta, con la que dio inicio el día 13 de febrero de 1985 al curso Pintura y sociedad. Grabada y transcrita por los “pintores”, como nos llamaba, ha estado en reserva por cerca de 25 años, y es importante que aparezca cuando justamente se van a cumplir 20 años de su fallecimiento. Aquí se nos muestra la profundidad de concepción que tenía Zuleta del Arte y en particular de la pintura - las negrillas que aparecen en el texto, son nuestras y simplemente subrayan la importancia de lo dicho por Zuleta-. (David Morales)

ejemplo la historia de la vida de un santo, de San Julián el hospitalario en los vitrales de la Catedral de Ruán. Se pueden pintar también las escenas de la historia sagrada, aquello a que se refiere el discurso que se oye, por lo demás, ya que casi nadie lee fuera de los monjes. Aun, la mayor parte de los nobles no conoce la lectura.

Otro de los destinatarios del pintor es el lector, en ese caso es un pintor de viñetas y a veces un miniaturista. En el caso parisiense, por ejemplo, son supremamente geniales, dibujantes de biblias, de breviarios, de devocionarios, de historias de santos y demás; a veces de escritos y poemas épicos nacionales. Es pues un público restringido, no en el sentido de clase, porque todo el mundo va a la catedral; restringido en un sentido *cultural*, en el sentido de que es un público para el cual aquellos valores con los cuales trabaja el pintor son conocidos como temática, y no sólo como temática sino como elemento pictórico: las disposiciones de las figuras dependen de su importancia jerárquica, religiosa; los colores tienen una significación, es decir, el manto de la virgen es azul y el azul es un color de esperanza, y la virgen es una imagen de esperanza, a nadie se le ocurriría pintarle el manto de rojo. Hay un código más o menos establecido en el que hay una valoración, un lenguaje que puede ser descifrado como un léxico.

Eso en épocas más o menos bárbaras, en sociedades restringidísimas. Si, por el contrario, hoy preguntamos que se pinta la respuesta es bastante tonta, depende más bien de una concepción nuestra que desconoce esencialmente la pintura. Vamos por partes. En primer lugar, en el mundo moderno rige un tipo de democracia, la democracia más falseada, en la que nosotros creemos a veces sin saberlo: la del capricho y el gusto, no la del acceso de las gentes a algo, que es distinto. Poder acceder a algo, tener el tiempo, las posibilidades concretas, el deseo de acceder a algo, es una cosa; o tener simplemente esa fe que tienen los modernos en el gusto y así tratar con mucha frecuencia a la pintura.

En parte, estamos en un mundo invadido, bombardeado por imágenes, lo cual no facilita sino que dificulta el ver pintura. Eso hace que rija mucho nuestra concepción de mirar el mundo con la imagen comercializada de la foto, el cine, el bombardeo de una imagen que se dirige a un consumidor puro; quiero decir, no a alguien que vaya a **descifrar** sino a alguien que sencillamente va a consumir, a un consumidor pasivo que cree tener una gran libertad poniendo su gusto, su mal gusto o su no gusto como un decreto y tratando así a la pintura como si fuera una sopa, por ejemplo: “¡No me gusta!” o “¡Me gusta!”. Alejándonos cada vez más de la idea de que es algo que se nos ofrece pare un **trabajo de exploración**.

Eso lo han observado muchos, entre ellos Pierre Francastel que es uno de los mejores escritores, historiadores y teóricos de la pintura; les recomiendo mucho Sociología del Arte y una obra muy notable que se llama Historia de la Pintura Francesa², Tiene muchas obras sobre, por ejemplo, pintura y figuración. Francastel en un momento de La Sociología del Arte, dice lo siguiente:

“...Para nuestros contemporáneos, la fotografía y el cinematógrafo constituyen el punto de partida de toda reflexión sobre las artes. Es la fotografía la que ha extendido la idea de la lectura global, instantánea y automática, de toda imagen. La

² **Historia de la pintura francesa**, Emecé Editores Buenos Aires; libro de bolsillo 238 de Alianza Editorial Madrid. **Sociología del arte**, libro de bolsillo 568, en la misma referencia editorial.

multiplicación de los signos ha dado por resultado en este ámbito, como en otros, cambiar la naturaleza misma del signo y de la actividad perceptiva. En otras épocas el número de imágenes era infinitamente más reducido, incluso cuando la imprenta hizo posible la multiplicación de las pruebas de un grabado, continuaba **la lectura interpretativa de las imágenes**.

Lo que ahora no se da es una **lectura interpretativa** de la imagen, la presencia parece suficiente y de la presencia se salta a la noción de gusto. Por eso en gran parte se dificulta la pintura, las artes plásticas en general y la pintura en particular. Es decir, resulta más fácil que una persona reconozca que no tiene una competencia por ejemplo sobre la música, un músico moderno, su calidad –“simplemente no me suena bien”-, pero no pasaría de allí a un juicio sobre la obra.

Es decir, nos encontramos con cierta frecuencia -al parecer ahora menos- con la determinación inmediata del comentarista de que tal o cual pintor es un charlatán. En cambio es muy difícil que a alguien se le ocurra decir eso de Schönberg aunque le suene horrible, o de Stravinski aunque no le guste la cosa, aunque haya disonancias a las que no esté acostumbrado.

¿QUE SE PINTA Y PARA QUIEN SE PINTA?

En la pintura moderna tenemos que la pregunta **qué se pinta**, desde luego ya no se podría responder a la manera como se hacía en el siglo XI y XII. Pero tampoco es que no haya ningún problema allí. Ahora habría una respuesta mucho más compleja, lo que pasa es que se ha personalizado más: el **tema** a veces de un conjunto de pintores como los impresionistas, a veces de un pintor en particular, no es cualquiera. El tiene su propio léxico, una temática que es personal, que no está predeterminada por una concepción general como lo podría estar en una cultura ms o menos cerrada, budista o cristiana, o mahometana, aunque allá está prohibido pintar.

Sin embargo, **cada artista produce su propio límite con su propia lógica**, uno no se esperaría jamás que Van Gogh pintara un héroe a caballo y al que le presenten un héroe a caballo y le digan “este es de Van Gogh” comenzaría por decir: -“yo no creo, puede que se parezca en las pinceladas pero él no pintaría un héroe a caballo”. Ni tampoco creería otras cosas, por ejemplo, que un pintor como Ingres, neoclásico, vaya a pintar unos zapatos viejos como sí Van Gogh. Van Gogh tiene su selección, sus personajes, sus objetos; sus paisajes son determinados en un circuito incluso espacial determinado, no son aquellos grandes fondos que nos encontramos con frecuencia detrás de una imagen muy presente a nosotros, como el fondo de la Monalisa; sino un espacio restringido y valorado a su manera, no cualquier paisaje, tampoco de cualquier tipo.

El **qué se pinta sigue siendo válido**. Lo que pasa es que nuestro trabajo es más difícil en cada autor que aprendemos a gustar, a amar y a **descifrar**; tenemos que hacer un trabajo que no está dado por toda una cultura, como si lo estaba en los siglos XI y XII.

Para nosotros también es objetivamente mas difícil, se nos ofrece el problema de un pintor **que nos va entregando su código, sus objetos**. Ahora, sí quisiéramos hablar de cómo cada autor va a tratar el color: ‘Yo quiero -decía Van Gogh- que los colores presenten emociones’, y además lo logra. Pero es una cosa que nosotros tenemos que aprender progresivamente a descifrar, Vamos a

estudiarlo mirando qué es su azul y como lo coloca con el amarillo cuando quiere expresar la exaltación de su aprobación de la vida; y como su rojo le combina con el verde cuando quiere expresar la angustia y el drama. Y no es que lo sean en sí, sino que es ese su lenguaje, construye el lenguaje de las formas, los ritmos, del movimiento, de los objetos, de los temas. Y cada pintor el suyo.

Hay épocas en las cuales se abandonan ciertos temas en una forma casi completa, o bien, se renuevan de tal manera que resulta el tema mismo propiamente un desafío. Es decir, cuando digo que resulta un desafío, podemos pensar en una Catedral, una imagen de lo permanente, intemporal, de lo que quiere ir más allá de la historia y trascender. Y la Catedral pintada por un impresionista como Monet, que lo que pinta es la hora en la que él la está mirando. En ese sentido, lo que pudiera ser un viejo tema, un Giotto, siendo el mismo tema aparentemente es ahora un desafío, es una contradicción con el sentido del tema.

Por lo tanto, para dar algunos pasos en la comprensión de la pintura le dedicaremos el tiempo a pocos pintores e incluso a pocas obras, con el fin de que practiquemos lo que comenzamos a decir. La gran dificultad es que tendemos a ignorar que la pintura se nos ofrece para una lectura, para un desciframiento progresivo; que tenemos que entrar en el mundo simbólico, de los valores, en el mundo del lenguaje del color, de las formas y de los ritmos de un pintor.

En cierto modo eso se ha sabido siempre, pero había unas guías colectivas que tal vez facilitaban el asunto. En el Renacimiento la diversificación fue mayor, antes el destinatario de la pintura era más evidente y el objeto pintado también. A partir del Renacimiento se fue progresivamente diversificando y personificando. Es decir, el Arte Gótico y el Bizantino son anónimos -el individuo no está muy interesado-, gran parte de lo que se encuentra en todas las iglesias, por ejemplo en las catedrales góticas o en el arte bizantino, en Rusia o en la Italia de antes del Renacimiento y en Bizancio, desde luego es anónimo; allí no está nada personalizado, el Arte hace parte de todos los otros sistemas de pertenencia a la comunidad de adhesión, de proclamación de nuestra propia identidad por identificación con la comunidad. El Arte no es allí una forma de diferenciación, Aquellos que hicieron una talla en madera sobre el costado de una iglesia, dibujos, pinturas, un vitral, no estaban interesados en dejar la marca personal sino en entrar en un conjunto significativo como en una comunión. Es decir, es otra experiencia no sólo del artista sino también de la producción.

Un mayor desarrollo del individualismo, de la diversificación, de la personalización, trae consigo la lucha porque quede alguna marca, alguna huella, y le ganemos aunque sea una pequeña batalla a la muerte dejando un recuerdo propio. Con frecuencia, hasta el más anónimo de los turistas quiere firmar en algún sitio; con mayor razón si realmente ha dejado algo de su ser en alguna parte. Por lo menos porque esa es ahora, en cierta forma, la manera que tenemos de creer en la inmortalidad del alma; es decir, ya no tan especial como la antigua, sino en una forma mucho más personal. En cierto sentido si entendemos por el alma de Beethoven su tragedia, su manera de entusiasmarse sin ocultar en modo alguno en la angustia su aspiración a una totalidad, su manera de afirmarse, en ese sentido es inmortal el alma de Beethoven, ahí está continuamente conversando con nosotros.

Esta **individualización** en el Arte ha venido a reemplazar algunas cosas, como la religión, que le permitían vivir al hombre en otra forma. El hombre es un animal que sabe que se va a morir,

como su definición ese dato nunca lo ha podido digerir bien, hay que reconocerlo: de mil maneras ha tratado de negarla o idealizarla, e incluso nombra a la muerte como la vida verdadera, el nirvana, el paraíso, lo que sea, pero no la muerte misma: es demasiado crudo, es demasiado drástico.

Hay que decirlo, la individualización progresiva ha hecho que la situación del arte se constituye como una manera de producir una marca de la propia vida en un mensaje. Siempre lo ha sido, sólo que últimamente se ha personalizado. Entonces, cómo vamos a formular estas dos preguntas que casi nadie se hace: ¿Para quién se pinta? ¿Qué se pinta? Cada pintor resuelve el problema y, en todo caso, la respuesta “para todo el mundo” y “cualquier cosa” son tontas.

Les mencioné a Van Gogh, pero es que con el Arte moderno ocurre lo mismo que ocurre con la poesía, se ha creado un ámbito mayor de la temática. Un poeta, por ejemplo Baudelaire, describe un conjunto que la temática de la poesía anterior a él excluía. Si ustedes leen las Flores del Mal hay un poema a unos borrachos que podía ser tema para una poesía cómica, en Baudelaire no es precisamente una poesía cómica: tanto cuando escribe sobre una prostituta, como cuando lo hace sobre unos borrachos miserables, o sobre las viejecitas que recorren las calles de París, Baudelaire escribe con toda la potencia identificadora de un poeta lírico. De los borrachos lo dice directamente: *“Vienen dándose contra el mundo como poetas, con sus blancos bigotes como viejas banderas de derrota, mientras les esperan horribles tragedias hogareñas, expanden su corazón en gloriosos proyectos”*³

Está identificado. Él construyó un tema para la poesía, que no estaba prohibido, no estaba incluido dentro de su lógica; un poeta lírico no habla de eso. Hoy sí, pero Baudelaire construye una temática nueva, como Van Gogh incluye en la pintura una temática nueva; pero así comienza también el Renacimiento. Por ejemplo, a nadie se le había ocurrido antes de los impresionistas pintar ese tipo de paisajes o lo que abordaron como tema, el rincón de un patio con ropas colgando, incluso cualquier manojito de hierbas. Dado el enfoque que ellos tenían de la pintura era suficiente para expresar lo que querían: una fiesta de la luz, Propiamente no hacen ellos pintura histórica con sus llanuras de nevados al fondo, en la que figuraban los grandes personajes, ningunos salones importantes. Solo este paisaje de barrio, esa pequeña vida urbana que de pronto ingresa al arte, con derecho propio, por cuenta de los Impresionistas.

Estoy hablando de esto por una razón, es un tema bastante delicado. Es frecuente hoy, incluso en tratadistas muy notables, reaccionar frente a la tendencia de no mirar la pintura y no reconocer lo pictórico propiamente dicho: la forma, el color, el valor, la necesidad de recorrer, de descifrar y explorar la obra como obra. Frente a la negación a esa mirada, que reduce la obra al tema, es muy frecuente hoy una reacción equivocada, muy extremada: La negación radical del tema. Desde hace cierto tiempo ya Diderot decía: *“Mientras más se hable de aquello que está representado en un cuadro, peor para el cuadro. Mientras más se refiera un crítico a aquello que está pintado, en lugar de referirse a la manera como está pintado, es peor crítico”*.

Eso está bien. Lo que sucede es que se ha exagerado mucho y sobre todo se ha desenfocado. Es verdad que el error más frecuente es el inverso: creer que se tiene alguna relación con Leonardo

³ Evocación libre del poema El vino de los traperos en los poemas de **Las Flores Del Mal** dedicados al vino.

porque le gusta la Monalisa como muchacha, como le podría gustar si la encontrara hojeando Cromos, donde hay mejores, por lo demás. En realidad así no se tiene ninguna relación con la pintura, y el repudio de lo representado viene precisamente de una reacción contra esa actitud que hoy es muy frecuente.

Confundir el gusto o el disgusto por el tema con la comunicación con la obra. Pero no es verdad que el tema sea secundario, **el tema nunca se debe reducir a lo anecdótico**. Hay pintores en los que adquiere lo que consideraríamos el tema una fuerza muy grande, son pintores que casi tratan de describir, contar algo. En ellos el tema adquiere una importancia inmensa, por ejemplo Goya en los Fusilamientos, en donde no es la anécdota de esa matanza lo que pinta, su tema es la violencia misma desencadenada de la manera más brutal. Pinta en el tema la forma como está inscrito, aludido por lo que pasa. Si ustedes ven la Boda del Jorobado⁴, aunque la pintura esta realizada de una manera extraordinaria, si se la mira como pintura, parece que no valiera mucho la pena que un jorobado rico se comprara a una muchacha bonita; pero la boda es algo de lo que todo el mundo se burla y le da rabia al mismo tiempo. Es muy anecdótico.

Sea en forma de costumbres o en forma histórica o mitológica, Goya es un pintor que difícilmente separamos de una temática, a diferencia de Cézanne, que puede hacer una serie de bodegones, por ejemplo sus manzanas en una mesa con florero azul; allí el produce casi todos los temas y, sin embargo, su pintura está visiblemente evolucionando hacia una nueva concepción del mundo.

No se puede generalizar la relación de la pintura con la temática, por lo demás la temática no es solamente un pretexto, ni siquiera en los bodegones ni en las naturalezas muertas. **La temática siempre tiene sus propios valores codificados en la valoración de una sociedad**, consciente, pre-consciente e inconsciente; de preferencias personales y también en una estética.

Desde hace mucho tiempo se puede ver que la idea de belleza, aunque nos encontremos enmarcados en personas que están en una misma cultura, difiere mucho. Comparen ustedes qué pensaba un Leonardo de la belleza en el cuerpo y en el rostro humano, y lo que pensaba un Miguel Ángel. Para Leonardo la belleza es lo bisexual, donde le parece más bello su San Juan Bautista, incluso su Cristo de la Última Cena, es cuando no se puede saber si es un hombre o mujer. En cambio, para Miguel Ángel la belleza es muy distinta: algunos de los cuerpos de mujeres, sólo se sabe que son mujeres porque tienen dos músculos mas redondos en el pecho, especialmente se puede ver en sus esculturas, pero también es bastante atlética la Eva de los Frescos del Juicio Final.

De Leonardo no dejaban de reírse en su época, porque había pintado un personaje que era un héroe militar, el hombre que obtuvo la victoria de Roma sobre Cartago, el vencedor de Aníbal, como un adolescente afeminado con un casco de acero en la cabeza; cosa supremamente improbable como expresión histórica. Cada cual tiene su ideal, eso está muy personalizado desde

⁴ Lienzo al óleo pintado por Goya entre 1791-1792 (cartón para tapiz) para la Real Fábrica de Tapices de Carlos III. Entre 1776 y 1792 Goya realizaría más de 60 cartones vibrantes de vida, tomados de escenas cotidianas: fiestas y bailes populares, meriendas a orillas del río, beodos, tahúres, caminantes con zancos, niños jugando, enanos, etc. (nota del corrector)

el Renacimiento. La Personalización no es solamente una manía de perdurar, sino una capacidad de afirmar la diferencia en el ver: diferencias de ideales, pero son diferencias sobre la interpretación del mundo lo que nos va a interesar.

Los analistas que hoy estudian pintura, frecuentemente comienzan por insistir en que dejemos un poco de lado el tema -a veces más peyorativamente dicen la anécdota- y vamos a ver la estructura. Incluso algunos llegan a decir, lo cual tampoco es completamente falso, que en cierto sentido toda pintura es abstracta, o sea que lo que tiene de pintura es propiamente la combinatoria de líneas y colores, de trayectorias, de focalizaciones y la construcción de un espacio más bien que la representación. La pintura, pues, según una visión que en el fondo llega a decirle no al tema.

No deberíamos confundirla nunca con una técnica de la representación de algo existente, técnica que trataría de luchar y competir hoy con la fotografía. La pintura, desde luego, nunca ha sido eso, en eso tienen razón. Sin embargo, hay especialmente una línea de análisis en la cual voy a detenerme porque me parece que es muy importante, que tal vez ha acentuado demasiado ese aspecto del problema. Me refiero a los estudios fenomenológicos sobre pintura.

La filosofía fenomenológica en general ha hecho un gran aporte en el análisis del Arte: de la música, de la escultura, de la pintura. No voy a hacer ninguna objeción general a los fenomenólogos, pero se les puede decir que acentúan demasiado su posición a toda consideración del tema, que para ellos es externa al caso. Y no lo es. El tema debe ser considerado como una gran dimensión de la obra pictórica, y es que no es sólo lo que llaman anécdota. La obra eleva cualquier cosa que tome por sí, puede ser un árbol, un jarro, a un emblema mítico, y le da ese valor.

Picasso dice que si él nunca ha practicado la pintura abstracta, ello se debe precisamente a que, a juicio suyo, la pintura abstracta sacrifica la dimensión mítica, dimensión que él considera esencial en el hombre. El no llamaría al tema la anécdota, sino **la dimensión mítica**; es decir, el Arte no se reduce, desde luego, a contar muy bien algo que podarnos dejar de lado. Este es uno de los puntos en el que, generalmente, los enfoques fenomenológicos se quedan cortos porque no abordan las significaciones inconscientes.

La fenomenología generalmente no tiene buenas relaciones con el Psicoanálisis, ni con las relaciones míticas ni con las valoraciones históricas. Especialmente les recomendaría el libro "Fenomenología de la Experiencia Estética"⁵, donde se hacen estudios muy detenidos de la música, de la pintura y en general de la estética. En el capítulo inicial sobre la obra pictórica se refiere al problema del tiempo. Es interesante darse cuenta que, a primera vista, la distribución de las artes desde ese punto de vista del tiempo y el espacio parece evidente. La música es un arte cuyo elemento es el tiempo, el sonido mismo tiene como elemento la duración, la música es melodía que es una forma en el tiempo, y es ritmo que es un conjunto de leyes en el tiempo, los ritmos de una obra como una especie de gramática en el tiempo. Mientras que la pintura parecería tener como su elemento y su medio fundamental el espacio.

⁵ -M. Dufrenne, Fenomenología de la experiencia estética. Presses Universitaires de France. col: Epiméthée, 1967

En todo caso, es la primera impresión que nos da y por allí comienzan casi siempre los análisis fenomenológicos. Francastel, que no es un fenomenólogo, en su libro *La Sociología del Arte* hace una larga disquisición de que también en la pintura el tiempo es esencial, Les voy a hacer una pequeña introducción a que se refiere el problema de la temporalidad de la pintura.

TIEMPO, ESPACIO Y MOVIMIENTO DE LA MIRADA EN LA PINTURA MODERNA

Me voy a referir a la temporalidad interna del cuadro, de la obra artística, y no a las temporalidades que podríamos llamar externas en cierto sentido. Es decir, la época en que fue pintado desde luego pertenece al tiempo, pero no tiene una pertenencia aparente en otro sentido; también pertenecen al tiempo todas las condiciones históricas objetivas en que es morado, en que es pensado, comprado, vendido, guardado y visto, etc. Pero, en el cuadro mismo uno tiende a creer que no hay tiempo. Y es a esa temporalidad interior a la que, sin embargo, se dirigen los análisis fenomenológicos

Es el tiempo, en primer lugar, **de la lectura, de la exploración**. Hemos perdido bastante en eso y es muy importante subrayarlo: en la medida en que aprendemos a ver pintura aprendemos a demorarnos, de la misma manera en que probablemente aprendemos a leer literatura, a leer despacio y a releer. Lo mismo nos ocurre con la pintura, aprendemos a demorarnos largamente en la *serie* de una época de un pintor, de sus combinaciones.

Ese tiempo de lo exploración, es por una parte un tiempo del que observa, que puede tener diferentes maneras de considerar el cuadro y demorarse en el mas o menos tiempo. Pero también hay una temporalidad del cuadro y es que **un cuadro es un conjunto de trayectorias, que son las huellas de un movimiento**. Uno de los pintores más conscientes en este punto fue Cézanne, en sus cartas podemos leer algunas observaciones a este respecto. Pero sobre todo se encuentra un análisis en los que sobre él han trabajado.

El movimiento de la mirada y el movimiento de la obra se hacen muy explícitos en la pintura moderna. La pintura bizantina frecuentemente no lo abre, ellos están pintando la eternidad; pero no sólo no hay tiempo, sino que también es frecuente en la pintura bizantina -como dice muy bien Francastel- que tampoco haya espacio. Es decir, lo que está pintado en alguna de esas figuras de la virgen sobre fondos de oro, muchas veces de oro real, con aquella cantidad de signos y los tamaños tan variables de los personajes según sus categorías, no es la representación de un espacio que podríamos imaginarnos que se está representando mal porque le falta técnica, porque no conoce la ley de la perspectiva, no dibuja lo suficientemente bien, entonces quedan todos muy parecidos. No hay que creer tanto en eso, no es que le falte técnica a la pintura bizantina, es que no está pintando un espacio, está haciendo otra cosa.

No creamos que es una simple técnica la que determinó ese paso de una pintura medieval a una pintura renacentista, una técnica mayor: Hoy conocemos escritos verdaderamente antiguos que hablan de la técnica de la representación del volumen, por ejemplo de Aristóteles: como es mejor pintar oscuro lo que va más lejos y con colores más claros lo que se acerca, para emplear así la

iluminación como manera de dar impresión de volumen. Es decir, La Edad Media no es que no sepa; además Aristóteles es un moderno en cierto sentido. Vayan a la caverna de Altamira y vean los volúmenes de los bisontes y el realismo de la pintura hace cuarenta o sesenta mil años. No crean tanto en que es la falta de habilidad lo que llevo a los pintores del Bizantino a poner personajes pequeños en los mismos planos de personajes grandes. Eso no lo hacían ni hace cuarenta mil años, lo que acontece es que es otra la idea de la representación y del valor de lo que quieren decir.

Nosotros también tendemos a interpretar rápidamente lo que no está acorde con nuestra sensibilidad como una tontería del otro, como primitivismo, falta de habilidad, cuando probablemente desea otra cosa; y si de habilidades se trata, cuando una sociedad, aunque tenga una técnica muy atrasada, necesita llegar a un extraordinario grado de expresividad, lo logra en la pintura y en la escultura de una manera para nosotros increíble, Lo encontraremos cuando veamos las máscaras Siux, el grado tan extraordinario de expresividad que logra una sociedad de cazadores, que tecnológicamente es muy atrasada con respecto a una sociedad medieval que hace semejantes Catedrales, hechas por todo un pueblito no más grande que Marinilla. Fíjense el desequilibrio que hay allí.

Lo que uno tiene que indagar es que desean expresar, **qué significa** y no dar cuenta rápidamente como inhabilidad aquello que no nos llega, porque no lo entendemos, por nuestra dificultad de ver, de descifrar y de mirar. Ese es un aprendizaje que es muy necesario.

El tema del movimiento en la pintura, se puede captar mejor si comenzarnos por la pintura moderna, pero está a partir del Renacimiento. Uno de los elementos que introduce el Renacimiento, es una acentuación de las trayectorias, un espacio calificado como espacio del movimiento en el cual hay una movilidad de la mirada, que era el que más le interesaba por ejemplo a Van Gogh. Y no es que el ciprés se esté subiendo ni mucho menos, sino que al mirar ese ciprés pintado así, con esa forma de las pinceladas, se guía la mirada hacia arriba; como hacer que el camino se nos venga encima por una perspectiva exagerada. Incluso cuando nos pinta simplemente su cuarto con una cama, una colcha roja, a un lado dos toallas, una ventana al frente. Ese cuarto se nos viene encima o es como si fuéramos hacia él a una gran velocidad, pintado con los colores de los elementos que para él eran los últimos refugios para valorar la vida: el azul, el trigo y el color de tierra. Está su cama, que es una cuna con una colcha que ha sido varias veces comentada como una inmensa gota de sangre. Ese cuadro que nos interroga tanto es para nosotros movimiento y lo podemos ver como el movimiento que el cuadro induce y no solamente como el tiempo que nos demoramos para mirarlo, si vamos a ver algo más que un cuarto que uno no alquilaría.

Ese tipo de movimiento ha sido muy subrayado en la pintura y en la teoría de la pintura moderna, especialmente en los fenomenólogos en el capítulo dedicado a la obra pictórica, que comienza por un estudio de la pintura como movimiento. Movimiento es una **trayectoria** de la mirada, es también una organización del espacio que podríamos llamar **enfocar**. Hay veces que es muy consciente y muy fácil de ver en algunas obras, en otras es más lento de descifrar. Pero ese movimiento no depende de que el tema se esté moviendo, de que se esté pintando un caballo de carreras, puede tener más movimiento una naturaleza muerta de Cézanne en el sentido que estamos hablando que un caballo de carreras que alguien haya torpemente congelado sobre una tela.

El movimiento de los ojos por una parte es una especie de análisis explícito de la percepción. Cézanne medita muy largamente el problema del movimiento⁶, es decir que la mirada más desprevenida, la mirada no artística, la mirada en general, es ya una exploración, un recorrido. Aunque muy frecuentemente nosotros olvidamos el movimiento y el recorrido y tenemos la impresión de ser espectadores quietos de una cosa quieta.

Cézanne era muy consciente de ese recorrido, de allí su meditación tan larga y difícil. Como dice Merleau-Ponty en su ensayo, su manera de pintar era supremamente complicada: necesitaba ciento cincuenta sesiones de trabajo, de pose, para hacer un retrato, de manera que sólo la víctima de su mujer, algunos pocos amigos y sus autorretratos, han quedado, porque nadie estaba dispuesto a las ciento cincuenta sesiones de pose. Necesitaba cien sesiones para una naturaleza muerta, de manera que se la marchitaban las flores. Era una cosa complicadísima el individuo, todas sus exploraciones tan matizadas eran en gran parte estudios sobre el tiempo y como veremos también eran estudios sobre el color. Pero en gran parte estudios sobre el tiempo, sobre el recorrido de la mirada, sobre la manera como nosotros miramos. Él quería representar el mundo como se configura a nuestra exploración, no un mundo pensado ni tampoco un caos de sensaciones, sino la manera como empieza a surgir. Cuando vemos un plato sobre la mesa, nosotros sabemos que su forma es circular, pero vista desde cierto ángulo es una elipse, por las leyes de la perspectiva. Entonces pintar un círculo sería desconocer la posición de la mirada; uno podría pintar una elipse, pero pintar una elipse sería pintar lo ya pintado. Según Cézanne, hay que pintar de manera que oscile entre la elipse y el círculo, es el círculo formándose como elipse por la dirección.

Es por esa representación del mundo en su pintura por lo que Cézanne se demora tanto, no es ninguna torpeza. Al contrario, el evolucionó desde una pintura bastante cercana al romanticismo, en su juventud, hacia una pintura muy personal con la que se inicia lo más moderno, por ejemplo Picasso y muchos otros, Pero precisamente cuando pintaba a partir de una representación más clara -o diría él "mas lo que pensaba que lo que veía"-, lo hacía mucha más rápido y no tenía aquella manera de detenerse a la que finalmente llegó: cien sesiones en unas manzanas o en un florero, pensando en cómo se ven, como se ve la forma redonda, como el volumen. No se ve recto. Uno sabe que es recta la mesa de la cual cuelga el mantel en una dirección, pero uno no ve recto porque el mantel en sus direcciones hala la mirada, su recorrido, haciendo que aparezca más baja la mesa en una parte que en otra. No se ve recto, se pinta recto porque se pinta lo que se sabe, no lo que se ve. Cézanne oscilaba entre los dos: **como se sabe que es y como se ve**, de tal manera que quedara pintado allí, reconstruido en el cuadro, su trabajo de mirar y el nuestro.

Su pasión era pintar el tiempo, su obra es una pintura del tiempo. En ese sentido han hecho un progreso muy notable los fenomenólogos en los que nos vamos a basar. No solo se trata de criticarlos como si les faltara algo, por ejemplo el psicoanálisis, y entonces no tuviéramos nada

⁶ Ver Sentido y Sinsentido, M. Merleau-Ponty, La Duda de Cézanne, pág. 30. Ediciones península, Historia/ciencia/sociedad 140. Edición francesa de 1948, Sens et Non-Sens.

que aprender de ellos. Precisamente Merleau Ponty escribió un libro muy notable de introducción a todas las artes plásticas, en general, que se llama “Fenomenología de la Percepción”⁷.

Quisiera hacerles una observación más. El tiempo es algo que tendemos a desconocer en nuestra consideración de la pintura, y la inclusión del análisis de la temporalidad interna del cuadro es algo que nos hace avanzar muchísimo en la capacidad de mirar pintura. Pero también hay un problema con el espacio, que no es tan evidente. En general, en nuestra época se multiplica por todos los lados la dificultad de mirar la pintura. En sí nada es fácil en el Arte, pero en nuestra época aumenta la dificultad.

Por el lado del espacio aumenta en este sentido, cosa que no es de toda época desde luego, una concepción del espacio que podríamos llamar físico-técnico, como dice Heidegger, como espacio matemático, geométrico, de la física newtoniana, la astronomía, de la tecnología. En la observación de Heidegger, surge un espacio objetivo.

Lo otro sería un espacio valorado, en el que hay sitios hacia los que la mirada parece irse porque, por ejemplo, están figurados con colores cálidos; y otros sitios que parecen más vacíos porque están figurados con grises, verdes grises, colores fríos. El espacio valorado parece ser subjetivo y el otro un espacio técnico, geométrico, objetivo.

Pero Heidegger no cree eso, para él son dos sujetos: un sujeto de la técnica, de la medición del mundo, un sujeto de la manipulación y dominación, de la cuantificación de la naturaleza, interesado en medirla y en la velocidad del recorrido. Es el que produce el espacio homogéneo, indiferenciado, cuantificable. Y el otro que está interesado en el habitar y poetizar la naturaleza, que quiere encontrar en ella un lenguaje de su ser, ese es otro sujeto.

Pero son dos formas de subjetividad que se dan en dos formas de objetividad, y no es que un sujeto sea objetivo y el otro subjetivo. La dominación de la técnica en la mentalidad moderna nos hace creer que lo que pertenece al sujeto de la técnica pertenece al orden la objetividad; mientras lo que pertenece al sujeto del Arte pertenece al orden de la subjetividad. Y que el uno esta extrañamente casado con la realidad, y el otro con la irrealidad. Esa idea se presenta como señal de que hay un espacio objetivo que es el de los físicos, de los especialistas en la coherencia atómica y otro bien subjetivo que es el de los pintores.

Sobre esa idea Heidegger escribe un comentario muy notable, que se llama “El Arte y el espacio”, en donde recoge observaciones de Goethe y otros, de él mismo, sobre el tema. Un aspecto de la dificultad es nuestra tendencia a considerar un tipo de subjetividad moderna: la subjetividad del hombre conquistador de espacios, por medio de las velocidades y la industria atómica, como sujeto de lo objetivo; y en el otro lado el hombre que trata de reconocer, descifrar, habitar, descubrirse en un espacio, como algo subjetivo particular. Como si hubiera una oscilación entre lo real y lo irreal, y de allí se pasara, bruscamente, a lo verdadero y lo falso: El espacio del hombre de la coherencia es la verdad y el del pintor la mentira, etc.

⁷ Fenomenología de la percepción, M. Merleau-Ponty, ediciones península, Historia/Ciencia/Sociedad 121, cuya edición original francesa es de 1945, Phénoménologie de la perception

Bueno, ese es un prejuicio moderno muy frecuente. Hay una serie entera a la que tenemos que enfrentarnos si queremos ver pintura. Quiero hacer un comentario detenido sobre uno de estos puntos, porque se puede prestar a malas interpretaciones y es, además, un punto delicado.

LA FALSA DEMOCRACIA DEL GUSTO

Si consideramos nuestra relación con la pintura, comparada con la de otras épocas en las cuales, como dice Francastel, la imagen era tan escasa y por lo tanto el hecho de verla en cierto modo tan solemne, tan especial; mientras que en nuestra época se trata de un verdadero bombardeo. Resulta que el progreso técnico tiene a veces, según las condiciones generales de la sociedad, sus problemas. Lógicamente sería, en sí mismo, bastante reaccionario ponerse a estas horas a hacer una crítica del progreso técnico; en ese sentido espero no vayan a interpretar que yo soy enemigo de la imprenta, por ejemplo, para que solo los monjes de los conventos tengan acceso a los manuscritos.

Desde luego que en ese sentido no hablaré mal del progreso técnico, pero quiero hacer una observación: La apariencia de acceso puede tener inconvenientes y esto ya no depende del progreso técnico en sí mismo, sino de su forma de interpretarlo. Por ejemplo, es muy buena cosa poder tener todas las obras impresas a disposición; sería mejor cosa tener gratis a disposición cualquier obra, con solo pedirla a una biblioteca y que no hubiera alguna interferencia, ninguna dificultad, de hecho ninguna mediación de dinero o cosa por el estilo. Pero es muy aparente ese aspecto y puede tener sus peligros. Voy a decirles uno: el peligro del aplazamiento. Resulta que aquí tengo en mi casa toda la obra de todo el mundo, y la puedo mirar u oír según si me gusta lo uno o lo otro, o leer cuando yo quiera. Bueno, es una gran riqueza abstracta, como decía Marx, pero de allí a una riqueza concreta hay un paso muy largo y es muy frecuente que uno termine por aplazar. No se trata sólo con tener, si no se lee con la pasión con que leía el Dante, por ejemplo, cuando le prestaron a Virgilio y se lo aprendió de memoria porque era prestado - "Válgame el largo estudio y hondo afecto que me ha dado el libro en tu memoria", dice en La Divina Comedia"-, Era algo esencial.

Lo que nosotros hacemos es comprar el mismo Virgilio o a Dante y lo tenemos ahí para leerlo en cualquier momento, que puede ser nunca. O como lo tenemos no necesitamos detenernos demasiado, sino que lo que nos parece digno de leer lo subrayamos con la idea de que otra vez nos detendremos mejor, mejor que pensar ahora. Es decir, que esa disponibilidad permanente nos induce al aplazamiento. Terminamos por no oír nunca la sonata aquella que habíamos puesto varias veces, que como podemos volver a poner cuando queramos, nos hemos detenido más bien en otra conversación y mirando otras cosas o echando globos, porque al fin y al cabo allí esta, es nuestra, no es sino apretar un botón y volverá a sonar. Y así, de pronto no nos suena nunca.

Porque ya hay otra cosa y es el hecho de que estar frente a una obra de arte exige de nosotros. No solamente porque tengamos que hacer el viaje hasta la catedral de días y días, y finalmente llegar frente a unos vitrales que no se volverían a ver tal vez nunca, sino porque **no hay otra manera de dejarse poner en cuestión, de abrirse a una obra, que entregándose a ella.**

Pronto, incluso, las obras de pintura ya serán hasta mejores que los originales, según dicen, porque se podrá medir lo que ha perdido el color por exposición a la luz y hacer la copia como era cuando la pintaron. Todo el mundo tendrá, pues, los originales. Supongamos en una sociedad que no sea como la nuestra, tan fantásticamente estúpida desde el punto de vista económico, llena de miseria, supongamos una sociedad civilizada desde el punto de vista económico, todo el mundo podría tener a la mano la obra, muy cerca o muy disponible.

Pero eso no es necesario para acercarnos, al contrario uno se puede perder en esos laberintos de bibliotecas, que no se sabe ya por dónde empezar y perderse en el aplazamiento: -“Bueno, aquí tengo la obra, después la miramos”. Si solo aprendiéramos a mirarla, a detenernos: vamos a ver un cuadro, el Guernica, nos vamos a demorar dos o cuatro horas, no importa, vamos a tratar de verlo ya.

El otro problema es el afán, es la ley de nuestro tiempo, pero no hay nada más extraño al arte, a la producción, a la entrada en relación con el arte. Nietzsche decía que necesita como lectores, aquellos que tengan exactamente lo contrario del hombre moderno, es decir, gentes que no estén de afán, que tengan más bien la cualidad de una vaca, que sean capaces de rumiar⁸, de ponerse a recordar lo que leyeron y detenerse allí.

Esa es probablemente la mayor dificultad, porque hay muchas -nuestra vida es muy antiartística-. Por ejemplo, el arte padece lo que padece casi toda la vida: la vedettización. Se ponen de moda personas sin que importen mucho sus cualidades, pero resulta una noticia que se hayan resbalado, casado, divorciado, vuelto a casar, o cualquier cosa; son personas que no tienen nada de particular, sino que se convirtieron en lo que se llama vedettes, El vedettismo es una manera de disponer el mundo en lo interesante y lo no interesante; todo lo que le pase a una vedette es interesante, según la prensa. ‘Interesante se ha vuelto, decía Heidegger, lo contrario de lo que la palabra quería en el fondo decir “inter-ese” “Ese” es nuestro ser, tener nuestro ser allí, poner algo, que algo de nosotros este en juego allí. Ahora lo que se considera interesante es lo que divierte, sacándonos de lo que realmente nos pone en juego y nos interesa.

También el arte esta medio vedettizado; en los museos del mundo es muy frecuente que se vayan construyendo las vedettes del arte: se acumula la muchedumbre de turistas frente a la Mona Lisa, convertida en una vedette. A su lado el cuadro de la Virgen y el niño, un cuadro tan bello y tan inquietante, no lo mira nadie, aunque sea del mismo autor.

Y así, también, la cola para ver a tal o cual, que es uno que suena, que se puso de moda y la gente quiere estar en la cosa, aunque no le interese en un sentido profundo, en el sentido del arte Y no solo es el afán del recorrido turístico; es una cosa tan absurda lo sola idea de recorrer un museo, eso es casi como recorrer una biblioteca, el resultado es muy parecido.

Ahí está la **confusión de ver con mirar pintura**. Uno puede pasar por allí, puede hojear colecciones, cansarse el dedo de pasar filminas. Pero aprender a mirar con el tiempo de uno, con el tiempo de la obra, con un esbozo de intento de descifrar, es el problema que para nosotros

⁸ - Federico Nietzsche, final del prefacio de Genealogía de la moral, pág. 598, Tomo III de Obras Completas, Ed. Aguilar

va a constituir entrar, propiamente, al tema de este curso sobre pintura y sociedad. Como pueden ver es un tema que choca mucho con las tendencias de nuestro tiempo, digo que es un tema un poco delicado.

No olvidemos que el progreso puede tener sus costos en determinados marcos sociales, no digo el progreso en sí, lo técnica en sí. No digo que el hecho de que se puedan tomar fotografías daña la pintura. Lo que ocurre es que si eso va combinado con una des- culturización general, con una vida cada vez más de afán, sin la disponibilidad, se convierte en simple aplazamiento. Es decir: “nunca lo veo, nunca lo oigo, y muy frecuentemente nunca lo leo. Subrayo ahí como para distribuir en alguna forma lo esencial y lo secundario, como si fuera muy fácil. Pero en el fondo es porque me da angustia enfrentarme al libro, es decir, responderme y responderle al autor, al cuadro. Al entrar en esa relación, en ese diálogo, entonces se multiplica y se compara. El progreso puede tener sus costos.

EL ACCESO AL ARTE

Se podría considerar que hay una añoranza de un arte aristocrático en esta consideración, Pero ese no es el problema, el problema es de acceso. No hay que creer en una demagogia que es muy moderna: **la democracia del consumo**, repito del consumo, no del acceso. Este necesita condiciones.

Así como un lingüista, Chomsky, ha mostrado con mucho detenimiento lo que él ha denominado competencia lingüística, las condiciones que se necesita tener para entender un idioma -pues no solo se necesita tener un léxico, una sintaxis y una gramática, sin lo cual no se entiende nada-, su código y sus leyes. Pero también otra competencia lingüística: los referentes, a que se refiere la gente cuando habla de tales cosas. Porque no hay solamente un código que denote tales y cuales significados, sino que además de indicarlos y nombrarlos los califica, indica actitudes hacia lo nombrado y no solamente las cosas que se nombran.

Algunos autores han venido insistiendo en que también se necesita adquirir una competencia visual, **una competencia pictórica**. Es muy difícil de formar puesto que en una civilización más o menos cerrada, la Edad Media, el gótico, en cierto modo la tiene todo el mundo, hace parte de la lingüística, de la competencia lingüística, está metida en la vida misma.

Ahora es más difícil de formar una competencia pictórica; es decir, conocer códigos, sistemas de significación, porque la pintura contiene de todo: al mismo tiempo símbolos generales, símbolos personales -que ya son de Van Gogh, ya no son de cualquiera-, históricos, de una determinada época. Los unos están codificados, los otros son impuestos por el autor, tanto en el tema como en el empleo de materiales, como en la forma. Pero la competencia pictórica es aprender a moverse como lector de eso.

Es decir, la idea del gusto parece más democrática, pero es una falsa democracia. Si algún día se logra, consiste en el acceso de toda la gente al arte, pero no en que todo el mundo quede iletrado; el acceso a la ciencia, porque se accede o no a la ciencia. El problema del arte no es pues o un

problema de gusto, es problema de accesos. Es casi tan ridículo decir que no me gustan los cuartetos de Beethoven como decir que no me gusta Einstein, solo que no nos damos cuenta porque creemos demasiado en el gusto.

Uno debería aprender a decir más tranquilamente: No tengo acceso al arte, como lo dice de la ciencia, con la cual es más respetuoso, el poder mismo la hace respetar. Uno no va a decir: “yo en la física cuántica no les creo ni esto”, nadie dice eso, simplemente no sabe nada. En el arte deberíamos aprender que es una cuestión de acceso. Se logrará lo que nos proponemos en el curso si aprendernos a demorarnos en los cuadros, si comenzamos a descifrar.