



CUATRO TALLERES DE AMERICA EN 1979

"HAY QUE SER ABSOLUTAMENTE MODERNO"

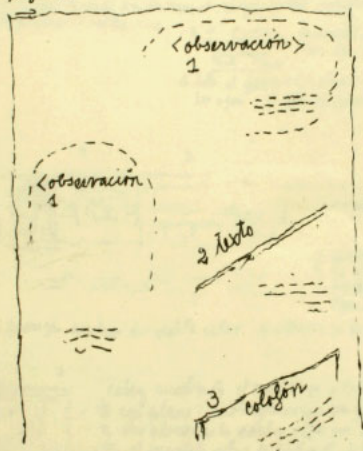
A. Rimbaud

PROFESORES : ALBERTO CRUZ C.  
CLAUDIO GIROLA I.  
GODOFREDO IOMMI M.  
FRANCISCO MENDEZ L.

Clases dictadas en la Escuela de Arquitectura de la  
Universidad Católica de Valparaíso - Chile  
durante el año académico 1979

# Estudio acerca de la observación en la Arquitectura

página



Las páginas de este estudio constan de:

- 1: varias observaciones < dibujos y textos de suyo independientes >
- 2: texto < continuo; va de la primera a la última página >
- 3: colofón. Normalmente el colofón es una nota última que consigna diversos datos técnicos acerca de la impresión.  
Aquí va en ciertas páginas.  
En dichos colofones me pregunto acerca de lo que estoy diciendo

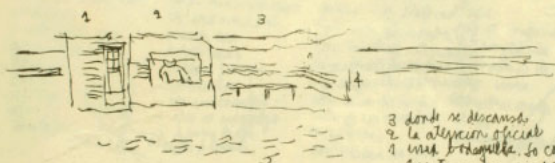
Alberto Cruz Covarrubias



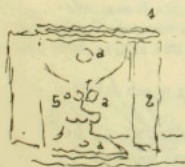
Quinto terminal de una línea de buses

de inmediato lo completo  
 An el chofor unido en los carrros, el que toma de algunos, el que vende la paca, el machucho  
 que oye para incorporarse.

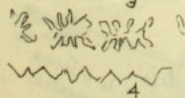
1  
 2  
 3  
 4  
 5  
 6  
 7  
 8  
 9  
 10  
 11  
 12  
 13  
 14  
 15  
 16  
 17  
 18  
 19  
 20  
 21  
 22  
 23  
 24  
 25  
 26  
 27  
 28  
 29  
 30  
 31  
 32  
 33  
 34  
 35  
 36  
 37  
 38  
 39  
 40  
 41  
 42  
 43  
 44  
 45  
 46  
 47  
 48  
 49  
 50  
 51  
 52  
 53  
 54  
 55  
 56  
 57  
 58  
 59  
 60  
 61  
 62  
 63  
 64  
 65  
 66  
 67  
 68  
 69  
 70  
 71  
 72  
 73  
 74  
 75  
 76  
 77  
 78  
 79  
 80  
 81  
 82  
 83  
 84  
 85  
 86  
 87  
 88  
 89  
 90  
 91  
 92  
 93  
 94  
 95  
 96  
 97  
 98  
 99  
 100



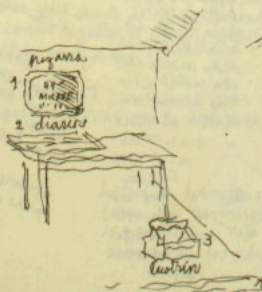
4 fronga ancha de doble color pertenece a la plástica de logotipo bancario



caliz recubierta al conculgo y fin de la mesa  
 2 en plano: probablemente un par de doblado de género almedonad  
 2 dos planos de la corda: se un tanto blando  
 3 el montel sobre la cubarda, del altar  
 4 bordado calado de marice  
 5 el caliz mismo que aumenta sus bultos  
 lo completo



la garita de los buses que completándose



Se trata que este asunto con  
 responde a una clase de in-  
 ciación del año pasado, de-  
 das junto con poetas, orcu-  
 lero, pintores bajo el título  
 "Hay que ser absolutamente  
 modernos - Rimbaud."

dichas clases pasaron de la  
 manera observación con acor-  
 ca de lo completo

Sin embargo no reproducir  
 eno a aquí lo dicho en voz



No detenernos  
 Recogemos fu-  
 dido para con-  
 seguir una  
 estela: la me-  
 jor altura po-  
 sible en el me-  
 nor tiempo po-  
 sible  
 el punto dice en  
 alta voz a  
 Neural  
 "Si perdichado"

La cantante de-  
 formación del  
 cuerpo del poeta  
 en la mente y el  
 cielo que despa-  
 rece en blancos  
 igual que el  
 frío, igual que  
 toda la natura-  
 leza indiferente  
 o hostil.

Y el blanco se  
 amarillea co-  
 mo el habito  
 de un macedo-  
 nio

cielo  
 mare en la esfera  
 mare horizontal  
 horizonte

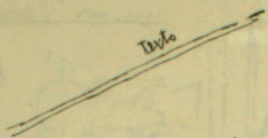


Carino



el poema en lo  
 alto del acrota-  
 lado del mar  
 abierto la voz  
 oronda del poe-  
 ta, sobre sus  
 poemas

mentiras el so-  
 ciedad en una pa-  
 queta resalte del  
 acortado: son  
 dados en una pla-  
 cha metálica con  
 una incisión cen-  
 tral - abertura  
 que es máxi-  
 mo de pen-  
 sación -  
 procede  
 a vol-  
 verla  
 bidimen-  
 sional.



Para llegar, allegarse a la modernidad, los  
 arquitectos han de vivir en la actuali-  
 dad. La de hoy. "Un golpe de  
 dados" de Mallarmé, Nicha (que pre-  
 miera voz) por un coro, una femineu-  
 ra primera. Soledad de Gongora, # =  
 no dibujo que me toca hacer de u-  
 nos pocos siglos. Por eso esos cla-  
 sos incógnitas del año pasado, ahora  
 se transforman.

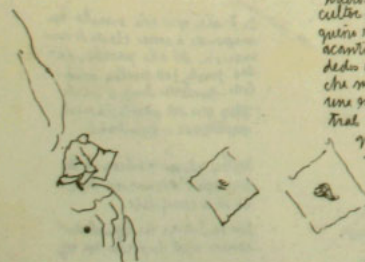
texto

La palabra poética es en sí miso-  
 ma. En poetas van contrarios men-  
 te. Ocho es crear en uno lo  
 excéntrico.

La arquitectura es arte de lo ex-  
 centrico

Tal es la experiencia que me ha  
 tocado y me toca padecer.

colofón  
 Este estudio es parte de la biblioteca  
 de una exposición de permanencia  
 frente a un poeta - que narra  
 Ni soy libre de hacer una cosa li-  
 bramente  
 < una biblioteca - a la vez  
 alguna luminosamente y no se pue-  
 rona como modelo deligno. >





rostros tendidos  
en un acto que oye a un poeta

los cuerpos tendidos en el pavimento o  
en cubillos



luzes en diagonal  
mayores  
a medida que  
perforan;  
comu-  
gan a  
re-  
ta-  
lo  
ojo  
tendado

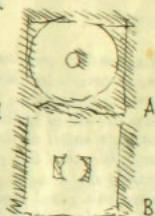


luzes discontinuas  
agrandandose  
hacia las  
esquinas;  
niquen lo ojo  
reñados  
en un campo  
que se asmeja  
a una hoja  
en blanco

negro sin luz,  
pero con otra  
luz central  
cervejante a los  
narizones negros  
allí de su salina-  
con de lo suen-  
en colores;  
continúan los ojos

negro  
que se enjora  
en constituir  
mas allá de la  
luz una  
construcción  
de su  
homogeneidad

↑  
puella a la luz  
lateralmente



no  
guandose  
una mano



guandose  
de mano

texto

Cuando nuestro propio cuerpo en la  
oscuridad, entre dormido y despierto,  
por un grueso rompedor - de eso que se  
no se capta de la recién nacido - como  
el canto de un gallo que nos hace oír y  
luego muchos otros cada vez mas tonos hasta  
conformar una suerte de compacto fondo de ya i-  
naudible canto de gallo, el espacio se orde postura  
Extensión sin tamaño aún

<arriba> para oír la presencia. Construimos una postura.  
<al lado> nos dejamos construir por la vista una postura  
A/B/C/D/E



La luz en la ventana al mediodía - hora de la siesta -  
en un día invernal.  
La persistencia de la penetración de la intensidad lu-  
minosa en los párpados cerrados  
la secuencia: A/B/C/D/E



La noche de una nube negra de lluvia que se antepone a la última luminosidad de un cielo de arrebolos que se extienden por los extremos, mientras el viento hacia el occidente u ocaso hace todo girar y se lleva los restos al horizonte.

Texto

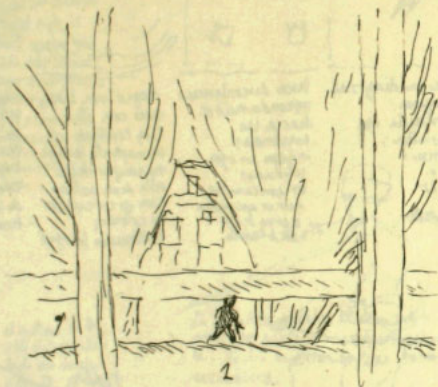
Entonces, una vez más, uno en =  
contramos como los sonidos  
de algunos habitantes de este Val-  
paraiso que allí en los miradores  
permanecen ante el atardecer.

Quando la nube (la de arriba)  
desaparece ellos presienten por  
un instante que el alma del  
navegante o el alma de la naturaleza  
se coincide con las suyas. Por  
ello, los sonidos.

El espacio es ahora estado de  
ánimo.

Hay tamaños.

Pero ellos son variables



así como en otro tiempo un gótico comparsa retrata-  
do - su persona - ante un retablo con un santo pato-  
no, ahora el paso de - 1 - que comparece, acaso en  
esta anónima legaña el evoque su máxima capa-  
cidad de su ser disipante

Uno comprende - a partir de un estado de ánimo, que un doble horizonte anterior, uno  
bajo y otro sobre nosotros, configura el horizonte. Y que el horizonte bajo es aquel  
de las nubes de las cosas; y el alto, aquel de la tempestad, de los sentidos más que de  
las cosas. Los tamaños varían, entonces, conforme a la oculta dimensión de estos ho-  
rizontes anteriores

Por en un cierto estado de ánimo, vemos como en  
el caso - 1 - la silueta de una persona - cosa -  
que se dispone en su sentido, al modo de un den-  
tido de la tempestad anterior  
so que los horizontes anteriores son, así mismos,  
variables.

colofón. En adelante  
reser las otras  
recciones, o fin  
de la naturaleza es =  
no ella no dejan li-  
tas en estado li-  
por en un estado li-  
o a fin  
a un estado li-  
u = centralidad  
de en la  
naturaleza  
función



En la duna  
2 personas remontan  
Su distancia  
Como ella se mantiene.

Texto

1  
muro blanco  
que llamaban destino  
<remontar y la vez familiar>  
dunas, palimpsesto  
El hombre que recoge  
Tal cosa se ve desde  
el hueco que pasa  
en su velocidad.  
Aun se los repollo  
con sus bordes bordados,  
camasas, botones  
de flores grandes.  
y la pasija sombrosa  
del hombre  
que el lauzaba sobre  
si mismo  
por cuenta propia

Estamos muy atentos a una explicación  
que alguien escribe en un papelito pero  
hemos quedado ubicados muy de costado  
y vemos conforme a un virilente escorzo  
Sin embargo leemos las letras cual si las  
vessemos redondeadas y así mismo sus  
interespacios no disminuidos.

Los tamaños son indeformables

Igual que para los automovilistas bus-  
cando los huecos donde estacionarse. A-  
simismo, por demás antiguos. Se había que  
llamar "distancia sangrienta" aquella  
que calculaban entre sí los duelistas  
a espada <timblet>

<Arriba> entre ambos en la duna y <abajo>  
entre nuestro ojo y aquel hombre, una  
muerte, otra muerte de distancia sangrienta

Colofón. acaso la distancia sangrienta sea un  
abuso de la distancia. Para la traiga  
otra colofón anterior  
pág. 2.



texto

Tamén a la orilla del mar; una estrella beja; absolutamente abundante. Yno comienza a hablar de esto y de aquello y que las estrellas tienen cinco puntos para compenar en los socudos junto a animales, penachos, guirnaldas o en las quetas de los bolos, las chumetas de los barcos. Es la combinatorio.

La combinación de la mujer y el pez - la sirena.

La combinatorio suspende - para combinar - los tamaños.

Tamaños suspendidos de las flores separadas de sus plantas para ser intermedias entre el paisaje; la ciudad, la casa y nuestro cuerpo; entre nosotros - de - ganeros - y el mundo.

combinatorio e intermedias: suspensión de los tamaños.

Un hombre con una bolsa de dependencias tambaleantemente equilibrado larga un escape - algo que deja en la rueda un rombo - estrella de un líquido desnutrido casi agua ya.



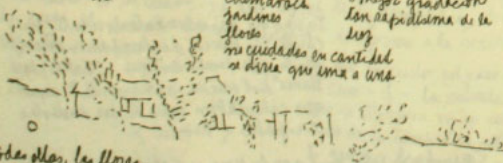
flor de los distantes extremos de extendida carne roja de un camino femenino, que sabe no ceder en ceder de extremo a extremo

mejora cubramos jardines floso

no ciudades en cantidad se diría que una a una

El borde de los pétalos pequeños cual si fueran en la cúpula roja por su dura dación o mejor gradación los apicalismo de la luz

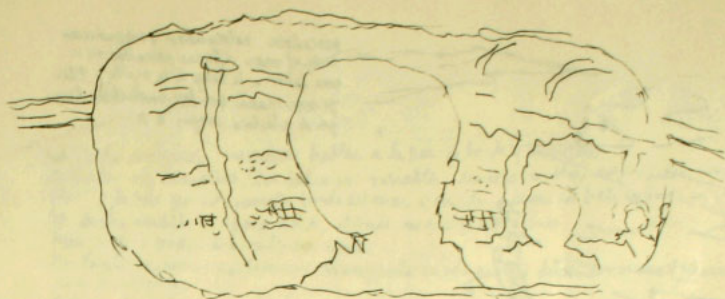
Flores en rojo y verde afuera dentro perhaps de colores si presupon = como pétalos = hojas superpuestas



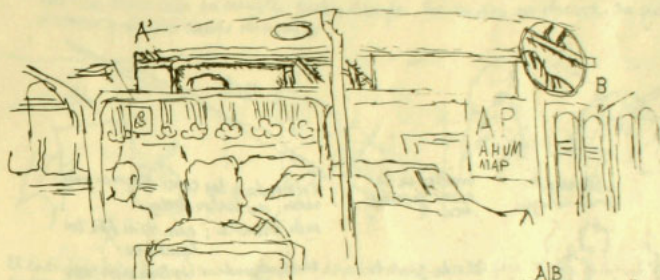
el cielo azul

Toda ellas, las flores, en primarias, leon nos hacen ver que ellos son intermedias entre nosotros y el cielo azul. ¿So intermedias - entre = es - su razón y virtud de la combinatorio? o al revés; la combinatorio nace y se al = ya desde la intermedias?

De todos modos son asuntos o afanes de la construcción de los tamaños, que en la (tambien) la suspensión



espejo hacia el chifón en el bus A

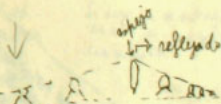


texto

al igual que cuando para atender mejor  
hombres un lápiz y nos ponemos a re-  
zar mientras dice lo que a nos dice,  
o en otras ocasiones jugamos con un com-  
pas, un compás con lo posible  
Con la posibilidad de ejercitar las pos-  
bilidades

Entonces hay que construir los tamaños  
Aun lo que ellos puedan posiblemente ser.

Lo que exponen los espejos avanza sobre lo  
que muestra la concreta realidad concuerda-  
te. Pues los espejos vuelven más lentos,  
más sigilosos, más ennegrecidos los hori-  
zontes. Las aristas; realidad concreta con-  
stante de aristas suavizadas. Acaso  
por el vaivén de la ciudad, dice vacada.  
Cual se los espejos multiplicaran del va-  
ivén; como si ellos distorsionaran tal capa-  
cidad



Tal como el espejo de un bus A  
muestran posible un espacio que disminuye,  
se diría, geométricamente o un reflejo de  
la derecha-izquierda

Y como estamos en el reino de lo  
posible quizás este u otro caso  
sirva a posibilitar la posibili-  
dad de un anti-tamaño...

Y así no manchamos de  
los tamaños... se limita.

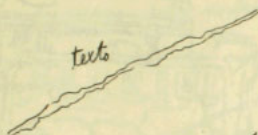


pesca dores colocándose perpendicular-  
lamente al mar. < Sacar pescadito no es  
una labor a la largo de la orilla > Pla-  
ya rodeada por las inminibles llo-  
gas de plátano surjas A A



los pescadores agachados  
en un silencio, ote  
de la playa

el ruido yendo pa-  
ratiso al mar.  
bida excluyen pa-  
ra oír el ruido de  
las olas



volverendo a los cinco paginas anti-  
rarios, mis textos dicen

en la primera : aún no se dan los  
tamaños

en la segunda : los tamaños son  
rasables

en la tercera : los tamaños son  
indeformables

en la cuarta : los tamaños están  
suspendidos

en la quinta : los tamaños son  
prohibididades  
de tamaños

ahora hien el acto de hablar  
se sigue esta cinco modos de los  
tamaños

Habitamos conforme estos cinco  
simultáneos modos.

Potemos decir que ellos constituyen  
el espacio

de importante es que estos modos de  
los tamaños son irreductibles entre  
sí

Por tanto el espacio vendría a desig-  
nar al conjunto de estos cinco a  
reductibles

de que a su vez significa que la pa-  
labra espacio designaría tanto al  
conjunto como a cada uno de sus  
irreductibles

algo - por cierto - imponible

Como son  
para mi más una cita de algún poeta.  
basta la palabra de Vico, pero cierto  
que no se puede más el que puede o  
trágan el fin o en el momento

Pero  
recordando a Vico < Principio de una ciencia nuova d'intorno alla comune natura  
delle nazione > (699) bien parece que la palabra "ora" < y tres cuatros más > no-  
señor la virtud de referirse con igual fuerza a caso como el nuestro, Tomados en  
tonces dicha palabra. Segun el diccionario siguiente: borde, contorno, límite,  
costa, rebera. Tomemos la palabra borde. Ora a la par designa la playa < de arriba >

## Texto

Del texto anterior: se puede hablar a la par de borde y de bordes  
de bordes sin tamaños; con tamaños variables, indeformables, suspendidos, por-  
fía a la par que del concreto borde del mar < questo, filazas del texto anterior... >

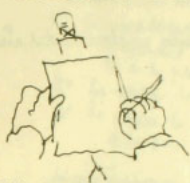
En dicho sentido el espacio borde, el borde, no es algo homogéneo.

Pues se da a partir de la existencia de este.

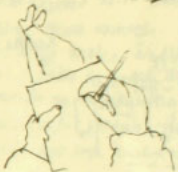
Por tanto podemos continuar avanzando en este escrito diciéndonos que el espacio  
no es homogéneo

Este es, hablo en los bordes.

Ello nos hace caer en nuestro propio cuerpo. Es mismo que observar. En podemos  
observar a nuestro cuerpo observando:



El lado derecho se transforma  
en un costado duro, y el izquier-  
do en uno más plástico



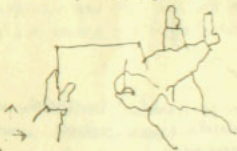
La parte derecha se acom-  
da a la izquierda a fin de  
unirse para acomodarse a  
la circunstancia



Se fija la nota en la parte del cro-  
quis que está a la derecha, se  
aparece mayores groves de línea  
en el lado derecho; el cuerpo se  
carga a dicho costado



no observo diferencias  
sola una leve incomodidad  
en un lado más que en el  
otro



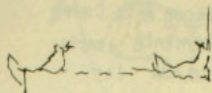
La derecha se debilita yendo ha-  
cia abajo; la izquierda ha-  
cia arriba

100 alumnos se  
observan observan-  
do. ¿de aquí? al  
agor? 5. ahora bien  
se puede hablar  
< bueno o mal > de la  
derecha e izquierda  
del propio cuerpo. Pero otra cosa sola izquierda y la  
derecha en borde. En el espacio de continuo. Por el  
momento, ambas, matrapellos  
Pero hay que seguir adelante.  
Hay que construirse una perule, una rosa de los  
vientos.  
Sabemos que ella será una rosa incompleta

Texto

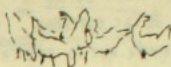
Recuerdo a Buenos Aires de hace 40 años atrás. La avenida de  
marzo que ya había nacido en época de espagos; en que ca-  
taba - saliendo de o no - la derecha a la izquierda y esta en  
aquella. En Buenos Aires (antes) de la rosa de los vientos incompleta  
de 2. La avenida de marzo cantaba en borde?





Recorrido sin término  
Imposibilidad de alcanzar,  
de ser transportado por un  
rostro

A



haciéndose partícipe del suelo

B



gallina - y - naufrago

C

Tecto

ABC

- Observando estas observaciones estos alumnos bien se advierte que
- 1º Se mira lo que aparece como aparece  
Se aparece dentro de un marco, ámbito, contexto. Se mira dicho mar-  
co a la par sin o antes de lo que aparece y con este
  - 2º Se mira lo aparecido en su presencia - digamos - presente
  - 3º Se mira lo ya aparecido - presente, yéndose  
a la par el vacío que deja en el ámbito

Lo que se observa es 2º. la presencia = presente

Ella es a la par generación, construcción, estructura

Llamando ~~construcción~~ generación a un nacimiento y crecimiento que  
ha de alcanzar un determinado fruto invariable

Construcción a un nacimiento y crecimiento que va definiendo su  
propio fruto, el cual se va aclarando a sí mismo que es fruto conve-

niendo  
Estructura es el fruto correcto



huevo dejado largo rato sin lavar

A: gaban a medio descomponerse  
asco. El asco se puntual. Pres-  
perado. Se lo expulsa.

El, el asco, ya ha expulsado → haber oído que en Tierra del-  
Fuego los animales muertos no se pudren. Sin embargo, sin se secan.  
don [Blancos lo que le to

y lo que se observa 2º:

la presencia = presente, representa en sí  
misma un acto en el fondo de sí mis-  
ma significa un acto poético

Volviendo a la pag < 2 > ¿ Todo ello  
es algo excéntrico a nosotros mismos?

Si: < Lo excéntrico en nosotros es  
del todo nuestro - bien se evidencia >

Esta fuerza de lo poético - excéntrico nuestro  
hace que la presencia = presente sobre en des-  
nuda corrigi misma. Vaya siempre en una  
disputa con esto que ella es a la par genera-  
ción, construcción y estructura.

lo los jóvenes que aún no se hacen cargo de la germinación de la tierra pueden desvelarse con la luz de las estrellas cuando levemente acostados sobre cueros - única prenda que se admite - duermen allá' cordillera adentro

<avensida (A)>

texto

La ciudad, así, en la oscuridad completa de sus interiores, estamos en lo oscuro, en lo único.

En el día estamos en lo iluminado, en lo múltiple.

En el alba y el ocaso pasamos de lo único a lo múltiple y de lo múltiple a lo único.

Ahora bien, en la noche, en su oscuridad, estamos dentro de ella. Y en el día - a la par - dentro y ante. Dentro de la multiplicidad y ante lo múltiple.

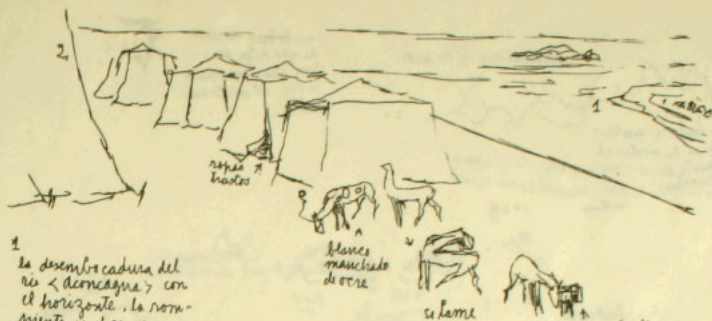
Acaso esta condición distinguiente del dentro y el ante sea más fuerte que allá en la cordillera adentro <A>

Tal distinguo acaso, también, sea fruto de la arquitectura, empujados en ella murallas o dibujada en copios descoloridos.

ruedas arrojadas completas <demasiado un-  
tranas> los hombres, en una esquina  
después del trabajo. El dentro y el an-  
te apenas se distinguen. O mejor, no  
se distinguen

árboles individuales junto  
al campo productor. Una nota  
de dentro - se dice  
dentro y ante, menos aún  
se distinguen

Colofón: nuevos las distinciones y  
notas de  
dentro y ante  
la ciudad misma hablo de mi-  
entras y de las copias en  
la misma persona - en  
que termina



1 la desmembradura del río < deconstrucción > con el horizonte, la norma y el campamento de evocaciones

2 la gran carpa del circo y 4 o 5 pequeñas con los bastos y ropas y un caballo y un huasaco y aun un potrillo

En el espacio de la evocación

Está bien se dice así, la forma desaparece en virtud del caballo blanco con manchas oscuras en su contexto

texto

El texto anterior nos deja en lo visible. Ello es lo que dice de lo lineal y de lo múltiple

Lo visible es direccionado. Pues nuestra mirada va, nuestro cuerpo va, aún cuando repose, tiene la potencia de ir. Luego el va efectivamente o va virtualmente. Lo direccionado es así: efectividad y virtualidad

Estar dentro y ante, implica entonces, la relación efectividad-virtualidad. En la oscuridad efectividad y virtualidad coinciden por cuenta

Pero lo visible no es, podemos decir unidimensional. Sono multidimensional

Estos son: Una que es lo que nos envuelve y nos deja dentro, que es lo que está ante  
otra evoca lo ausente. Sea que evoque en lo que estamos sujetos ante-nosotros o recordados; sea que evoque otras cosas o formas, cercanas lejanas, aún las más distantes

Todos los circo ausente en la unidad de su punto, parajes, gente de circo, nosotros niños, en la mirada, en la pupila evocativa que ahora mira a otro circo

Ahora bien, toda evocación-bien parece que allá en el fondo de sí mismo, representa una legalidad. Una ley que se place y se complace en ejercer imperio

En cuanto a la observación ella solo ejerce imperio sobre sí, cada vez.

primavera 6 1/2 p.m.  
los árboles prolongan en la vertical el punto de la cancha

en la luz rasante que deja en ... un muro inequívoco, al norte del alba



estar dentro de un horizonte inmenso en la confianza de lo . al tacto - en la confianza del entreciño de una compenetración de posturas.  
(Sporstema, Vía del mar)

texto

del texto anterior <13> otra dimensión de lo visible: cuando prima lo dentro sobre lo ante. como en el Sporstema

O el ante sobre el dentro dentro de Valparaíso

Entonces, luchan en el ojo lo que es

lo que debe ser

una perspectiva en que la amplitud, largo-ancho entrega lo aislado - un árbol. Otro sobre el perfil del cerro. Es así. Cual figuraciones de sí mismos.

o volver a mirar en la página <1> aquella de lo completo.

Tránsito de ella. Que sea en modo alguna instantáneo de cierre; de encuadre y cuadrado. Es. La mirada mira lo que debe ser. Así en lo completo cualquier árbol <ese de arriba> son ritos como figuraciones. Figuración: lo que apunta a lo completo

Se menciona más <1>. Ciertamente sobre la de un mirar-hacer.

T14)

A calle baja. B calle alta <en la pendiente hacia abajo>



ángulo de visión: una medida esférica hacia los extremos. Lo que debe ser



Verano, veraneo, playa, hora del baño, una vez mirando ni de la arena misma ni de la terraza de decretos o bien pasando lentamente en automovil. Los cuerpos tendidos. Casi todos ortogonales al mar. Flotantes cuerpos se dice uno. Como si todos ellos conformaran un único cuerpo. Este, hermoso. Anida a cual no se ya, sino como debe ser (acaso tal cosa la mirando alguna manera los bañistas y por su tanta que demoran en las playas)

- 1 ante la continuidad del mar. orilla, ola, espuma
- 2 los sonidos múltiples de los jugadores de pelota: recuerdan el fondo de lo último gallo (pág 3)
- 3 en el paseo: ya se indaga cualquier, al menos al cerrar su propia vía = vuelta
- 4 sombrero, traje, en la rapidez del pasar. Si uno insiste en la mirada comprueba que el sombrero y el traje pueden ser "lo último". Lo que debe ser - entonces

texto

ahora bien: observamos en el desprendimiento de las evocaciones pág (13)  
observamos en el desprendimiento de lo que debe ser (14)  
observamos en el "desprendimiento" de lo afectivo y lo ritual del dentro y el afuera → (13 x 13)

La arquitectura dice de la "condición humana" en cuanto a ella no le da de habitar en mí, que un sabor humano nuestro edificarse a la manera de los pájaros y castores. No debemos proponernos llegar a ser pájaros. Tal utopía. La observación se presta en guardia ahora y aquí - para no tenerse por pájaro.

La "condición humana" se dijo en la Exposición de 1920 años de la Escuela de Arquitectura en el Bella Artes de Santiago, 1972, < No podemos aquí, entrar ni en ella... >



la trama  
de las  
nubes

Tacto

Nuevos  
árboles  
hojas  
coexisten  
en, por, para  
la mirada

De la coexistencia  
se observan  
coexistencias

La forma  
de arquitectura  
dice de  
la coexistencia  
de sus partes

dicho tiempo

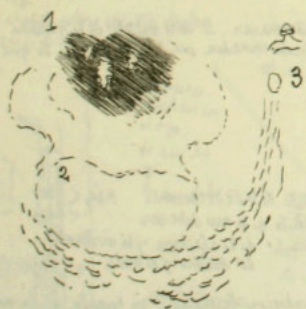
Es que la observación  
pertenece en proporción  
del al reino de la o-  
bra  
Por eso su tiempo, el de  
ella misma, es otro de  
la co-existencia  
(ver relojón pg. 10)

Tacto

acaso sea la arquitectura  
la que indique  
al tiempo como coexis-  
tencia.

¿Queda el tiempo, a-  
sí, dividido por la  
arquitectura 2

No.



1  
-se ve la figura  
del propio cuerpo  
ha sumergido  
en la trama de  
baño con el a-  
gua muy ca-  
liente  
los ojos están  
cerrados

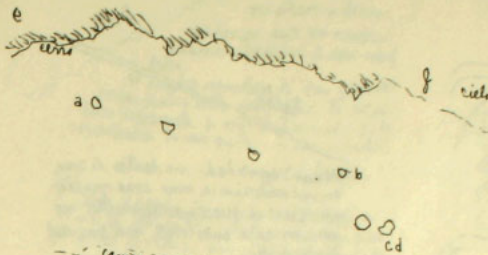
2  
mientras se sa-  
be que el cuerpo  
recibe una columna  
de agua más ca-  
liente de agua

3  
corriente desde

la llave que recién se ha abierto y cuyo acto de abrirla se prolonga  
cual un presente. En una memoria - digamos - que sostiene  
el "saber-saber".

Del límite del agua con el saber, aquel del Tacto. Que  
sabe, esta vez, por su sabor del agua bien caliente.

Coexistencia de unos mismos múltiples paisaje (como arriba)



la legaña hace ver una recta virtual  $\langle a, b \rangle$   
y dos puntos  $\langle c, d \rangle$   
inscritos en un mismo plano  
en virtud del horizonte que al anochecer  
marca  $\langle e, f \rangle$



en planta  
ab en un cerro  
cd en foro

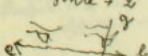
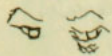
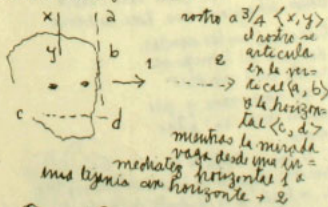
Texto

La arquitectura concibe sus obras a partir de la relación efectiva  
virtual.

<Texto anterior, pág 12 ->

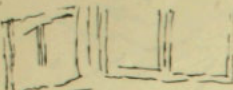
En que lo virtual es visto en verdadera magnitud  
así la arquitectura habla del dentro y el ante

En ello se distingue - me parece - del cine -> Porque en este, en film se dueño de sus ver-  
dades. Así se puede contrarrestar confor-  
ma a verdaderas magnitudes o bien con-  
bir sus propias magnitudes virtuales  
así las cámaras inventan legañas  
que vertiginosamente se transfor-  
man en cercanos. O bien, cer-  
camas - que por ejemplo, lle-  
gan hasta los poros del rostro  
del actor aún más vertiginoso-  
amente.

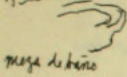


la mirada de unos ojos en que los pa-  
dos superiores son tan expresivos como  
los inferiores; ojos que predominan en  
el ancho  $\langle e, f \rangle$  en razón y virtud de  
los pupilas que tiran ya  $\langle g, h \rangle$

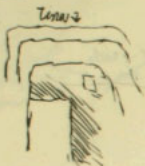
aventuro; vendría dicho por  
dijón de las virtualidades.  
del ya antiguo cine de los pupilas  
de los actores ... <Ronald Coeman>



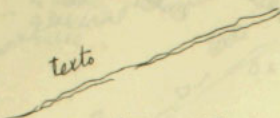
antefacto blanco, muros blancos, roderos opacos



pieza de mano



tona



texto

de que  
en la quietud  
el reflejo  
la recta



el comienzo  
o fin  
de un movimiento  
la linea curva



estado medio  
del movimiento  
el perfil  
entra a  
encarnarse en  
varias superficies  
la lineal  
se vuelve  
superficial



el estado máximo  
del movimiento  
Punto de reflejo  
lo puntual

ramo - en verdad - no dentro de una  
envolvente única sino una múlti-  
ple. Cual si fuésemos envueltos no  
por una capa envolvente, sino por mul-  
tiples de ellas.

Y no entramos planos únicos, sino  
múltiples planos.  
Pero la mirada construye de dichas  
multiplicidades, lo único.  
Y obra así, pues construye lo ne-  
cesario.

Pregunta.

¿No nacen de dicha construc-  
ción de lo único desde a par-  
tir de la multiplicidad  
los intercolumnios de los  
ordenes griegos  
las puertas  
las ventanas?

Para lo necesario, sobre a aquello de  
lo necesario.

Es necesario que se da en el construc-  
to viaje a lo múltiple a fin de cons-  
truir a la vuelta lo único, que tal  
cosa es la realización de la obra arquitecto-  
nica.

Pues no se accede de esta manera, que-  
damos a merced de lo que meramente  
se continúa. Tal como estos cuatro  
estados del agua de una tona de baño

Las acentuaciones son los modos  
como el decoro del tiempo se  
hace presente en el espacio  
Por cierto que miramos y que  
ramos por las obras en estas  
acentuaciones.

Pues aquí, lo que se trata es de  
la construcción. Aquella de la construcción (p. 16)  
Vale decir, se trata de la disputa de la construc-  
ción y las acentuaciones.



cuerpo onillado; presta a entregar sus texturas, que en la forma, son acentuaciones

texto

me atrevo a decir:

quedamos ante un cuadro,  
giramos alrededor de una escul-  
tura.

El cuadro significa la más grande  
inmediatez entre dos partes. La escul-  
tura representa la más distanciada en la  
coexistencia de sus partes, de sus costados

Son coexistencias  
netas

aún cuando Poussin —ordenare—  
por lo que entiendo algunas de sus pin-  
turas tomando en cuenta las líneas  
visuales que provocaban los artistas  
donde dichos cuadros iban. <No  
se si tal cosa atañe a muchos pin-  
tores más... >

Aún cuando la visibilidad en la escultu-  
ra no es asunto simple — digamos para  
el resto. A

ante la pintura  
y la escultura  
la coexistencia  
del dentro y el ante  
viene a ser  
equivoca;  
Aún no por ello  
no plenamente  
forma

Colaboro  
hablar de pintura y  
escultura de mis-  
mos para uno, ellos  
tienen en mente de ir  
comparando lo que son  
mientras que es sin  
distancia  
Van así,  
acompañando.



A  
imposible  
calcular  
las distancias  
entre las barras  
de grueso  
de alambres;  
se necesitarían  
tantas  
proyecciones  
que resultarían  
imposible  
reunirlas  
después  
en un todo de  
coexistencia  
de proyecciones

Es que niños de menos de un año escarban en muchas yemas de los dedos  
para otorgar nos el tacto por vía natural  
Es que en las esculturas sus yemas son campos que reciben la "desconocido"  
para otorgar las coexistencias del tacto

Texto

Habitanos, así, con la reversible  
ramas desde aquí a allá, venimos  
de allí a aquí. El giro nos otorga  
la otra o la misma de otro lado. gira-  
mos para enfrentarnos - otras fren-  
ta a - dentro de nuestro otro dentro.  
así la relación del dentro y ante es  
el giro.

El giro queda como giro; el dentro  
y ante como tallo  
falta decir, construimos la única y  
la múltiple como reversibilidad

La reversibilidad no es necesario  
para lo necesario del texto (10)

La grampa argentina con acci-  
dentes, ni umbrales ni patto  
alguna, en el desconcierto de  
los grupos ante los trazos que  
en los croquis que tenemos  
han de dar cuenta de la rever-  
sible de ella

Es que la reversible pone en juego  
a la mirada  $\rightarrow 1/2/3/4$  en razón  
y noción de la reversibilidad

la pone en juego en  
lo son temarios, con temarios  
variables, indeformables, in-  
pendidos o posibles de construir  
nuestro en los pág 3  $\rightarrow$  9.  
así vamos "de- -carcomigando"

Cuerpo del arquitecto  
que alcanza un tal muro  
cuerpo en "descripción"  
a la obra.

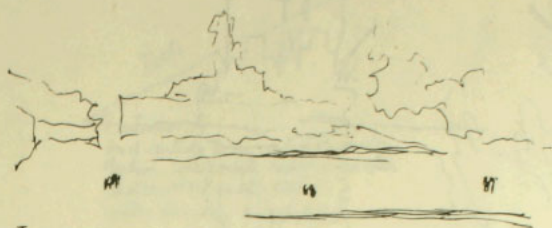


1. primera mirada  
dos personas, dos temarios en la continui-  
dad de la calzada

2. segunda mirada sobre la marcha (de la primera)  
los dos perfiles: sus temarios reparables

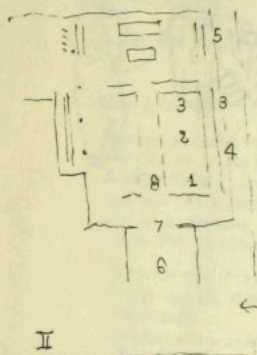
3. los temarios con sus perfiles carcomidos - si - carcomidos por  
la continuidad

4. lo reversible que cada vez ha de "de- -carcomigar"



I

Santuario < La Vasequez > Explorada. Pasándose por ella, o de a tres. La mta. no le da lugar.  
Espaciándose.

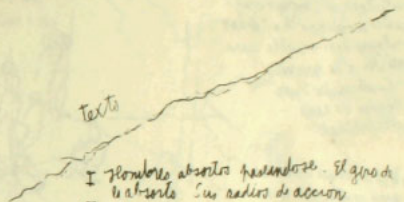


II

- 1 gente que llega temprano a la mesa  
y se coloca atrás, que es a la par,  
detrás de todos los fieles
- 2 detrás de los fieles primeros o  
directos
- 3 los fieles en que el poder es ya lo  
proximo
- 4 los que quedan ante los fieles.  
como en los palcos del antiguo  
teatro; mirando a 1, 2, 3.  
lo desprendido del ante
- 5 generalmente no son los que lle-  
gan temprano y optan por no  
quedar en 8
- 6 un detrás que es ya un tres la  
agente
- 7 los que llegan últimos
- 8 llegan últimos pero arrugan  
hacia lo adelante



monges  
a/b los que se deslucen  
en su deslucen  
cual si entre dos  
subiese una  
c monge - natural



Texto

- I plomeros absortos pasándose. El giro de  
la ab-sorta. Sus radios de acero
  - II Entrada a la mesa dominical. Construc-  
ción de lubricaciones
  - III monges. Se ubican construyendo equi-  
distancia
  - II Tres muchachos de negros peinados.  
< modo is de negro > construyen su  
igualdad
- El hombre habita en equi distancias  
Necita de tal modo de igualar

Es lo que se llama "la escala humana"

ella iguala promediamente mediante  
distancias  
largo por congruencias, por repeticiones

Amorosa

< Sin más >

En amorosa mejor nos ubica-  
mos que construyamos. Tal  
muerte aún de relembrar

III

II



Texto

<del texto anterior>  
"La escala humana"

Las equidistancias que son  
la virtualidad de calces  
buenas  
la coherencia de la obra ar-  
quitectónica; en que sus  
partes arrastran hasta los  
contornos de lo posible para  
volver a la promesa  
- construida por  
mano de sereno -  
movilidad

La obra de arquitectura  
se encuentra con que  
el hombre vive "en la  
cala" en sintonía con esto  
de los calces.

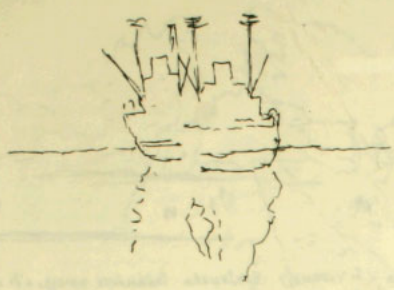
<Imaginos que los locos  
no se apoyan en ellos;  
de ahí su prestigio>

Es que el calce es la presen-  
cia más libre de la coexisten-  
cia <que

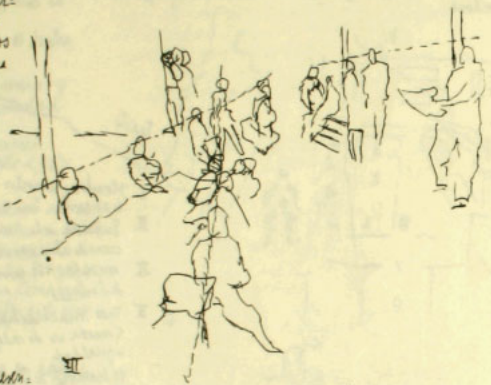
Por cierto, no es su unidad  
mínima. No, no lo es una  
del constructor. Eso me  
lo advierte la observación II  
- una lectura, un acto pro-  
fético - que el calce es una  
abstracción

La arquitectura parte de abstrac-  
ciones y no de unidades. Pues  
no parte del poder de construir

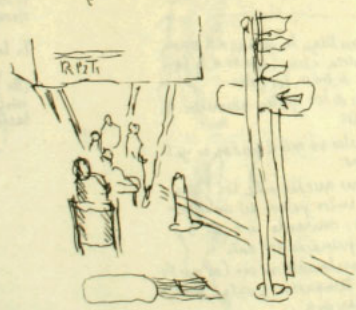
más allá de un acto  
práctico toda real obra  
Esto le digo en "colofón"



I



II



III Calce de

I Calce de dos barcos esperando entrar en el puerto

II Calce. oyendo a la poesía. Después de comer. Más reticente. Los  
cuerpos sutilmente hacen posesión. Calzan en redes res-  
tantes.

III En medio de los implementos urbanos una mira por un momento cal-  
za con un recipiente para las basuras.

Texto

Contamos.

En el sentido de que contamos con estas  
efectivas, exactamente dentro... con estas  
efectivas, exactamente ante.

Contar dice, así, de la exactitud.

Pero contar significa a la par recor-  
tar lo múltiple del dentro y del an-  
te, con sus relaciones de la efectiva = vir-  
tual.

Contar dice, así, de la perfección.

Rosa de los vientos del contar.

Una cosa es contar lo ya construido y  
otra cosa es contar lo por construir.  
La arquitectura - evidentemente - re-  
quiere de esta última para sus obras.  
<Y de la primera para sus estudios  
de las obras ya ejecutadas>

Sin embargo el contar lo ya con-  
struido señala el contar como un  
argumentar.

Argumentos que argumentan.

Recordar lo que se dijo del borde.

El argumento - los argumentos de la  
obra.

Colofón la breves.  
de la palabra al reino del número y de la mé-  
trica y un resumen. En tal momento  
de la palabra.

Las cuatro partes  
del caballo  
del cuadro por-  
to ya argumentado  
ante  
lo que se argumenta  
de la nota o de la  
palabra.



Lo contable  
de una cosa  
se encuentra  
de donde  
se decore.

Pero la  
cantidad  
solo es  
contable  
hasta  
cierto  
punto.

Más allá  
el ojo no  
que el per-  
metro que  
identifica.

Ojo que no puede  
de ser pasado a  
contar, a conti-  
nuar identificando  
pero ya no se construye  
la unidad de la múltiple.

- a. hojas-ramas //  
en dirección //
- b. en dirección //
- c. en dirección  
paralelas y  
simétricas  
en razón y virtud  
de la copa.
- d. hojas  
iguales a C  
en razón y  
virtud de C





Seis árboles en línea. Contables en el giro de la mirada y en memoria.



Árboles en encargo. Troncos y huecos entre los troncos.

texto

Contar en fila, la siguiente, en sus  
equidistancias, al modo de puntos  
de una línea.

Tal partida, buscando a la vez resul-  
to ordenes (de los cuartos más pa-  
tes de caballo) y en las rectifica-  
ciones de los encargos, en las presen-  
cias de los huecos.

En la exactitud y perfección que no  
se intenta contar formas en nuestras o-  
rejas. A

Es innegable.

No encontramos en el reino de lo  
mítico. Vale decir, la coexisten-  
cia de la obra, (véase a p. 13)  
que se equilibra en relación a la  
pintura y a la escultura, la de  
encerrar dentro de sí misma la u-  
niverso.

ahora bien la observación y la unión van en di-  
rección.

(en p. 18 último párrafo)

Se nos dice de una alameda que ella es un paseo que cuanto no es ne-  
cesaria, sobre la marcha otra observación nos advierte de una alameda  
que es paseo - necesaria para entrar a los casos de un fondo...

A acto práctico. Los ojos bajo la mano. Ellos  
ceñidos. Sentados al aire libre oímos  
párrafos en castellano y en inglés y sen-  
timos en el cargo, en la oreja. Una  
doble brasa: una por encima, otra por  
debajo del pabellón de la oreja y que  
no podemos reconstruir como una  
única secuencia, de refajos de brasa.

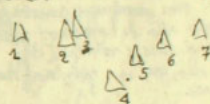
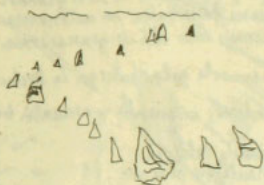


posibilidad de contar los árboles  
relación en dos grupos.  
hasta 12

<B> 1



en un grupo hasta 10

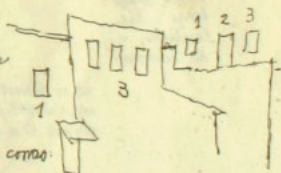


irritan a sus ojos  
acaso por el color de sus velas sobre la superficie del mar



<A>

1 cara a la luz  
2 cara a la que recibe una sombra neta  
3 en la sombra pero menor cara a la luz  
los puntos



3 queda como  
1  
1-2-3 queda  
como 2 1/3

como en  
Valparaíso

texto

El umbral del argumen-  
to en pág 23. ¿Bajo el no  
hay propiamente argumentación?  
Este es el punto.  
Si observamos a la elevación que se observa a  
si misma <A> ella constituye un argumento de 6

En <B> observamos que  
argumentamos hasta  
12

a través de construir  
la línea.

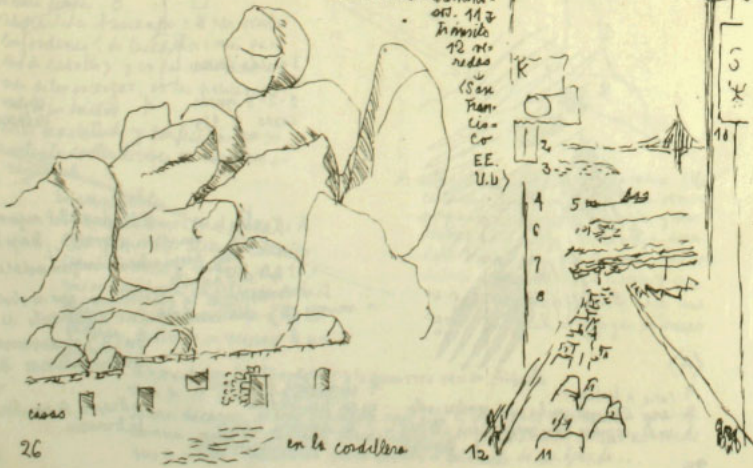
4 en sombra distinguida  
5 en penumbra  
6 en sombra espesa  
no distinguida



En medio de todo, mejor, dentro y ante todo, se da el grandor. Que nombre y renovadamente quiere hacer valer su autonomía más allá de tamaño y menudencias; más allá de generaciones, construcciones y estructuras < volver a 14. más allá, que es: frente al rango, el de un solo golpe entrega la hecho y la hacienda al mismo. Se vive a la propia en la evocación de grandores; se cuenta y recuenta bajo los asaltos del grandor. Vale decir: suspendiendo momentánea- mente el día: largo entre continuo y discontinuo.

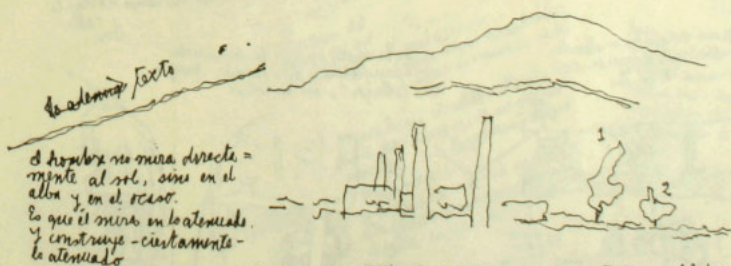
1 cielo / 2 puentes a Oakland / 3 costa de enfrente / 4 mar in-  
cien 5 buques anclados / 6 tras-  
lación portuaria / 7 autopis-  
ta / 8 edificios / 9 edificio que construye  
con 10 años de vida

ori. 14 &  
tránsito  
12 no  
redes  
< San  
Franc-  
isco-  
Co-  
EE.  
U. S. >



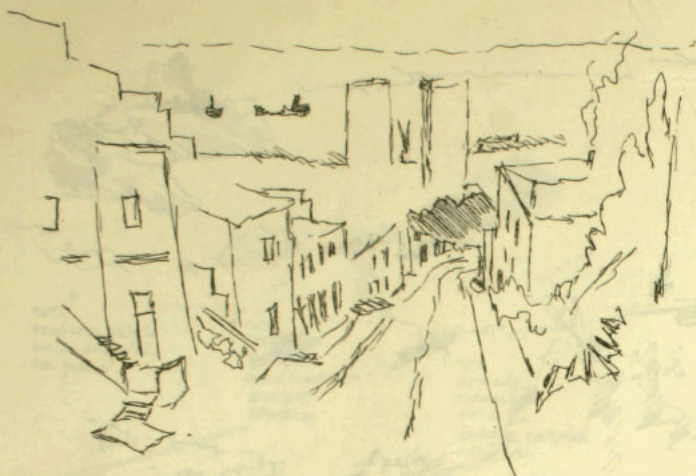


La luz que recibe el mar deja más en la luz a los barcos surtos en la bahía que a las casas levantadas en el plan y los cerros. Degradación de la luz en virtud y razón de la tierra. Hasta llegar a la península limpiada de los arboles A.



El hombre no mira directo =  
mente al sol, sino en el  
albor y en el ocaso.  
Lo que él mira en lo atenuado.  
Y construye -ciertamente-  
lo atenuado

Seo. Llamas de la Refinería de Petróleo en un día otoñal, nublado  
son tan claras como el día mismo. Ni alambros ni son a-  
lumbreadas. Son equivalentes. Aquellos de que por sí no pue-  
de serlo. Ni que lo será cuando llegue el mediodía de esta mane-  
ra de ahora.



## Texto

Para se dan dos niveles de atención

En los centros de Valparaíso podemos "reificarlo"

Pues allá a todos les llama grandemente la atención como los casas van descendiendo por las faldas y quebradas hasta el plan, los barcos en el puerto, el mar abierto,

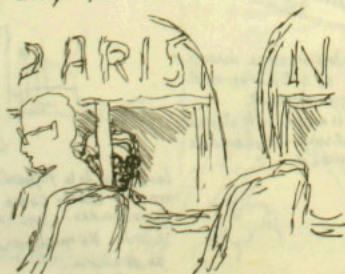
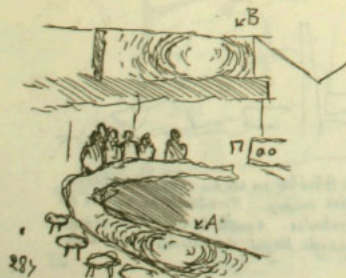
Es que la franja que va desde el nivel de los ojos al suelo se agranda, al dirigirse este hacia abajo. De manera que esta franja se vuelve semejante a aquella que va del nivel de los ojos hasta lo alto del cielo.

Ahora bien entre ambas franjas - la inferior y la superior - se da una mirada recarrete. Ella entrará. Entrar es ver rápida, vertiginosamente. Rápida y vertiginosamente, te contig y hacen cuentes en el sentido antes dicho. Rápida y vertiginosamente, camina la exactitud y la perfección; aquella que está dentro y ante lo único - múltiple.

vertiginosamente  
a la línea de flotación del barco  
a las líneas que abajo doblan la  
L Calle

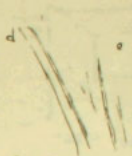
en la época en que los materiales  
artificiales por doquier se  
tratan; así B en A.

en la época en que los materiales  
transparentes por doquier traen  
"collages"; así lo notan





la lejanía  
en el metro  
en virtud de  
los puntos  
luminosos



los ríos a d  
se separan en las estaciones  
se separan en el sentido de la  
marcha del tren

1 comienza el espacio  
por esta primera  
comparación



desde el wagon  
del metro  
el cielo del  
túnel  
son medidos  
en la oscuridad  
con direcciones



2 comparación  
solo posible después  
de 1

se separan en el  
sentido contrario  
a la marcha del  
tren



desde el wagon  
- de pie -  
b mayor  
precisión  
de medir



desde el wagon  
c - sentado  
menor  
precisión  
de medir



Texto

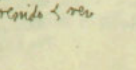
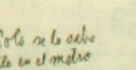
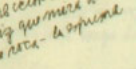
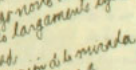
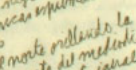
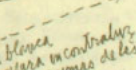
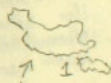
La mirada (ante dicha) con su  
doble franja inferior y superior  
y con su rasante que entrará  
filando a la par a la cercanía  
y a la lejanía. Ambas entran  
a actuar cuando la profundi-  
dad del campo visible calza - de-  
benamos decir con un grado de  
atenuación de la luz:

- luz atenuada con la  
mayor profundidad  
= lejanía
- luz no atenuada y  
menor profundidad  
= cercanía
- luz atenuada y  
mayor profundidad  
= se mira lo  
cercano

sol de mediodía  
día invernal



nube



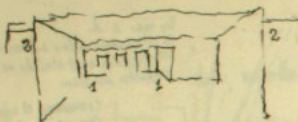
dirección del  
reflejo del sol  
en el mar

- 1 nube blanca
- 2 roca negra en contraluz
- 3 blancas espumas de las  
olas

ramos hacia el norte inclinando la  
cabeza en el largo norte del mediodía  
o perpendicular. Es la largamente igual  
o perpendicular.  
En que la dirección de la mirada  
en la distancia que mira a  
la nube - la roca - la espuma

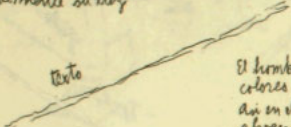
lo que se a ver. Solo se lo sabe  
en la ciudad. Y tanto en el metro  
quanto de por que resido y ver  
lo de arriba

Bien podría entenderse  
si que se trata de un  
delirio mismo de la luz  
cual si habitara en  
como animales de un fa-  
tal régimen de delirio-  
nación  
(con colofón p. 4)



camino Valparaíso - Santiago 1  
frente al pórtico de la pequeña casa de  
campo un nuevo pórtico 2 de enro-  
daderos para atenuar nuevamen-  
te la presencia del cielo y cruz =  
cuentamente su luz

En el pórtico una persona sentada y adelante en  
la gradinata otra persona - ya casi sentada en  
el suelo, como introducción del interior de la  
casa al exterior  
A ese exterior del suelo de las fuerzas al aire libre



El hombre habita en la luz, en blanco y negro y en  
colores.  
Aún en el mediodía, su luz no del todo atenuada quisiere  
ahogar los colores. Así en la atenuada del alba - prepa-  
ración a la llegada del color - la aurora llega a su ma-  
ximo - en la atenuada del ocaso - despedida del color -  
el blanco y negro, parece que va a ser ahogado

las rodillas del pescador  
se dejan ver en el envin-  
no, cuando uno pesa a  
quien sin detenerse por la  
caleta. En un día nublado  
de no se toda forma;  
pero las rodillas anan-  
gan por sobre el mar  
y su reflejo, el boto y  
sus triángulos, el pescador  
y su cabeza

Seattle y Portland nevados. Lo negro u oscuro es lo  
que nevado; es lo interior, los interiores, aún la  
cuerca de los ojos de los rostros que van por las ca-  
lles. En las ciudades hasta hace poco tanto que se  
alimentaban de sus avanos luminosos. Instintiva-  
mente reconstruían el blanco y negro = color

- Son los coronados frondosos en San Juan (A)  
Argentina, que bien parece que no se re-  
squece. Arriba de la duración. Son-  
gante a las ciudades cuando recién pe-  
rado el mediodía se apagan a una regla  
de duración; todos alumbra. El especio  
-autopoco- bien pretende en aquel anti-  
que Río Occano, amble circular de a-  
guas sin accidente que envolveran la tie-  
ra. Nuestros accidentes.

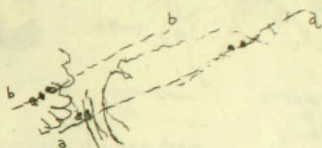
- El blanco - negro y el color  
disputan en la arena de la an-  
tonia del tiempo.  
Se trata de un instante: el so-  
nicio = max.



A) en el campo cercano a la ciudad de San Juan  
no se vea dentro o ante, como siempre  
como en este dibujo  
ver pag 12 lampara, aqui, el dibujo entre dentro - ante



naves de sol a/a b/b  
en una multada manana otoral  
en que iluminan aqui, alli,  
en largas lineas rectas.  
largos unitario



en la manana.  
ante el sol.  
los paraisos  
de lo autono-  
mo que des-  
cenden por  
las calles de los  
cerros, son  
nubes de  
"tragadis tuncas"  
que duran un instante  
cada uno, para persistir  
otro instante en el siguiente  
<paraisos>



Texto

Nuestra mirada va en una linea =  
mita. Precisamente en una semejante a milio-  
tros dias. Foder, me dice, que yuno era la  
dona que permitia que los hogares fueran ad-  
ministrados en su continuidad de manera de alcanzar un  
bien fin de su mirada sumisiona entonces. Habi tomos  
con tal mirada

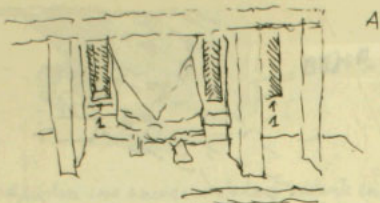
Ella se veia de iluminada frontalmente. De frente. Por nosotros  
no vemos como con los animales ortogonales a su propia cabeza o a sus ojos,  
como que vemos a voluntad en los zigzags de la diagonal, por que tal cosa  
arriba muestra en su la virtual, antedicho; resulta, por tanto, que nos  
intuimos en angularidades. De suerte que vemos al blanco y negro y  
los colores y se ahogaron entre ellos a la larga del dia en la irradia.

A partir de la irradia.

A partir-entonces de todos los colores de  
la multitud - que se parten ampa-  
catamente de la multitud para llegar  
a la linea. a cada unico color.  
Colores contrayendose.

Un día semana cualquiera en una  
ciudad mítica. Nadie; sólo el cele-  
brante y yo. Se pierden alborotos  
los ruidos de la ciudad que va a sus  
quehaceres entre ellos, algo  
a primera nota insólita a segunda  
nota...

Ver la profundidad en lo más  
atenuado allí en A → A  
bajo el altar, detrás del cele-  
brante



La coexistencia  
de la obra  
antidicha  
deja abierta  
el contacto mismo  
y aún los semi-  
contactos  
con los elementos  
nucleares de  
la edificación. La superla-  
ta presencia de la obra es,  
así, abierta.  
volver a la pag 1: la obra  
queda más completa. Que  
dices de la condición huma-  
mana? La arquitectura  
canta esta condición. Pero  
cediendo abundantemente. Su  
nota de los miembros no se ce-  
rra (ver pag 9)

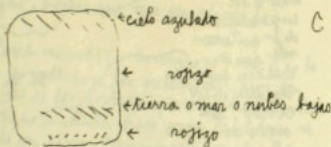
Por cierto la arquitectura en sí misma se cierra en lo que es.  
Pero ella si nos produce, abundantemente a nosotros los arquitectos.  
Y así ese anti-dicho, no llegar al contacto con los elementos  
nucleares; se nos salvaguarda de la más abstracta recepción  
de la libertad de abstracción que otorga el siglo XX?

Es que la movilidad que arrastra a la irrisada (pag anterior) retrocede si así puede decaer  
en la profundidad inmediata A  
en la superficie sorprendida B  
en la profundidad lejana C  
en la velocidad D

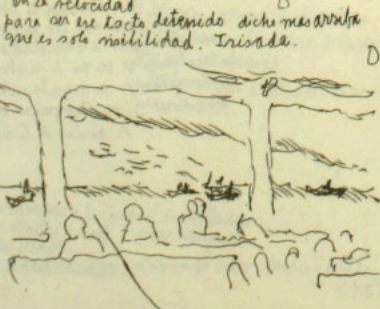
En la época  
del tren en el borde de la  
habia, en que los horizontes  
son puntos de manifestación  
en ritmos de la velocidad,  
presente de manifestación en  
la continuidad que se ve  
multitudinal. Vale decir,  
en comienzo un horizonte

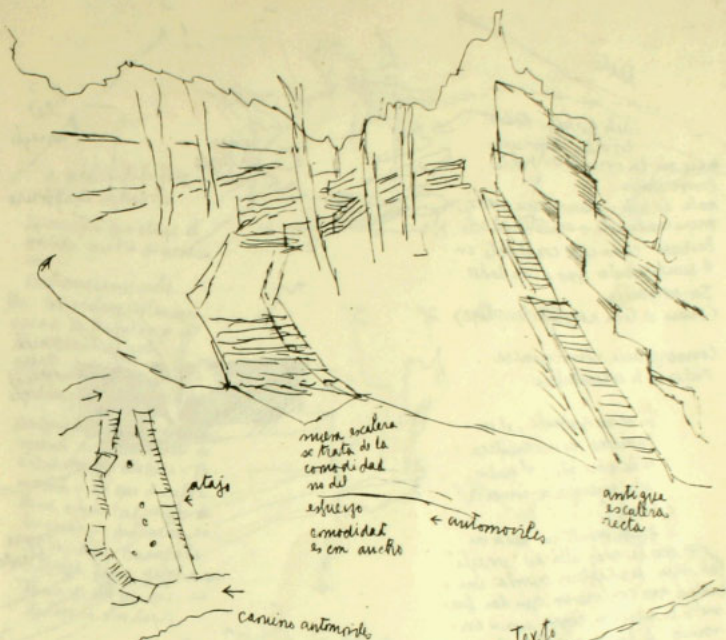
alred de uno de la primera cuadra de la avenida libertad  
a b no necesita de multiplicar los puntos de nota

ventanilla del  
avión que rui-  
le sobre Pana-  
má.

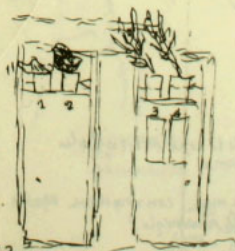


↑ la extensión desplegándose. Sólo en la  
cercanía se dan las intersecciones.





ciudades que se apoyaban en arcos pequeños o anchas que se apoyaban en el árbol, en el árbol en fila.



- 1 matita en un tarro
- 2 flor florada roja
- 3/4 arbolitos rollados por el viento

La grafía es el diseño gráfico nace y habita en el espacio en profundidad. La letra es gananciosa y que cosa es más gananciosa que la rubrica de una firma, que es pura línea, pura fila en entroncadas o en arabescos? Tal como esta relata rubrica en puntos de entono.

Texto

El hombre habita - o sea verdad - en filas, pero así penetra la tensión  
 lo gana - debería decirse  
 El hombre es, jugando a ganar un "animal ganancioso"  
 Primero gana, luego por qué, para qué.  
 La palabra espacio ~~que~~ dice  
 Pedir: nacer de una raíz que a la par significa prosperidad  
 Interpretar: lo ya ganado; que jamás gana miseros temblores des

No: a la ganancia en virtud de la 31/32  
 usado de la p.

Teatro

Acto físico: todos los oídos convergen para oír la voz de los físicos.  
 Convergencia antes del acto: manos aquí y allí preparando esto o aquello del acto.  
 Después: cada cual con el acto en el cuerpo advierte van a sus lados.  
 In-vigencia  
 (Puesta de toda razón de lenguaje)

ramas con flores

arreglo

florero

pared negra sobre alba

muro blanco

A sketch of a building with a chimney and a street lamp. The word "ma" is written above the building, and "garden garage" is written below it. The sketch is done in a simple, expressive style with visible lines and shading.

una brizna de mar: convergencia: aquella  
que no suelta al avegle?

Texto

a partir de lo tem-  
plado se habita

La mujer que elige el  
resido que ha de poner-  
se.

Distanciamiento

No, los resistentes que  
sacan de la nieve e de  
las arenas al sol

Climatización para  
alcanzar lo templado

Distinguir este distanciamiento  
de la templado de  
aquel otro del trópico - Pa-  
nomá - en que el calor  
lleva a que los cuerpos de  
las cosas se distancien en-  
tre sí así, cuando la  
nieveza logra ganarse un  
tanto de ella misma, se  
distancia de tanto

Texto

arquitectura

La forma del templo,  
de dicho acto, sed en

el espacio no homogéneo

pero es lo contrario a  
los puntos iniciales de la ganancia  
por eso

No-  
al entonismo  
de la planificación

la ganancia  
no-  
gananciosa

→  
línea del  
tren que  
conduce a la  
estación



1



2

1 Colombia copas con alguna ra-  
maje resistentes que otorgan  
lo templado

2 Santa Ana los Angeles - EE UU  
arboles en lo templado ya  
otorgado

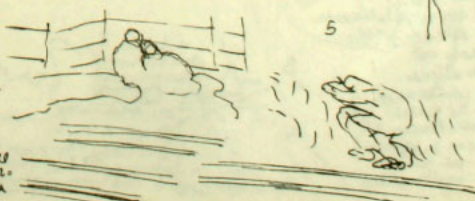
3 Lo templado  
otorgado por  
ello mismo.  
No solo fumar  
en la calle

4 La fila de los  
ruecos para los  
amantes y los  
que nada pueden

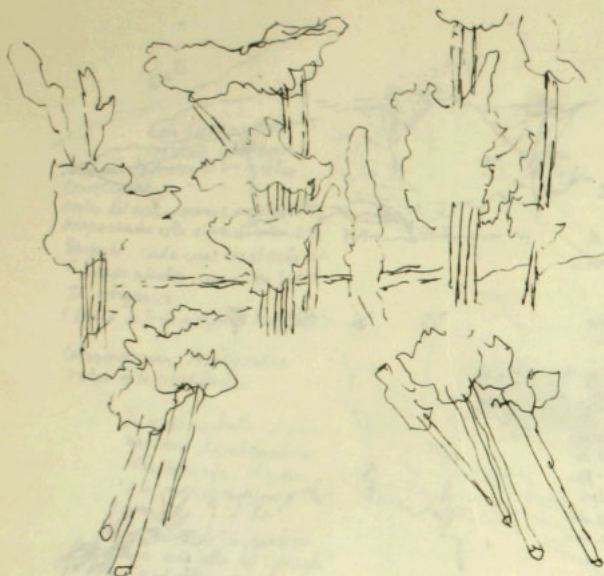


5

4



5



La resaca  
en la noche  
de este bosque  
que se está ter-  
minando de  
talar

La predomina  
la horizontal  
son arbores,  
acentuada por  
el fresco per-  
fumado de las  
flores recién  
cortadas

Riquezas de la  
intemperie. E-  
lla no es sólo  
negación

ni en el  
texto (abajo)  
las ganas  
que me  
motiva

### Texto

La ciudad en altura, de noche, en que la luz eléctrica entrega los interiores  
a largas distancias o a fuertes velocidades desde las proximidades

De inmediato mi primordial distinguo pirámide y torre. Pirámide = Ca-  
da nivel es distinto Torre = todos los niveles pueden ser iguales

La mirada gira del nivel de la tierra, a lo alto, atraída  
por el anabero. Que es lo imprescindible. Que viene a  
la gravedad. Y con suficiente y que viene a ser la  
última ganancia < ver pag 33 >

Ganancia que mata, se dice ciudad.  
Ganancia del progreso que me vuelve  
adentro - también se lo dice.

Recuerda la derecha - izquierda < ver 9 >  
y la hora del momento en completo.

Largo en curra 450 M  
con paces: ni largo ni corto  
en la recta A B.

La mirada que me da la que es  
a la que debe ser p 74/15

En la mirada que  
mueve las alturas

La construcción  
de tal nueva  
construcción  
< en las ganas  
que me  
mueven alida >



# Texto

La ingeniería, la técnica científica, el dominio de la naturaleza, la adaptación de lo artificial - bien perfeccionado como este acompañamiento de la escalera en cuanto al habitante A → acompañamiento ajeno.

Por eso - la técnica alcanza con tal magnitud, un propio fines

Vista la técnica de los habitantes ella opera con unidades unívocas que se elevan en su propio operar.

Se construyen calculadamente  
El "bien construir" - llámese-moslo (así)  
así construyen rendidamente  
El "bien producir" llámese-moslo (también así)

Las unidades del bien construir = producción se juzgadas como las obras su que se echa a mano a cuanto se puede. Ellos son juzgadas como resultados.

El resultado es - a su turno fruto de una operación constructiva. Rendimiento a la pura construcción - calificación señalada.

La operación constructiva de la técnica se construye como una gesta a - quella de la Mesura. Vale decir, del dominio de la naturaleza. Del dominio en progreso.

Las unidades del bien construir - producir se apoyan, se alzan sobre el material.

Que es la materia muerta → (pregúntele a quien se)



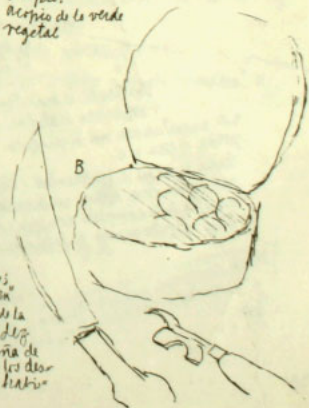
escaleras simples de tramos rectos acompañadas por lo indiferente, lo ajeno, al acto de subir-bajar una escala. lo indiferente, lo ajeno, con magnitud. acopia. acopia de la verde vegetal

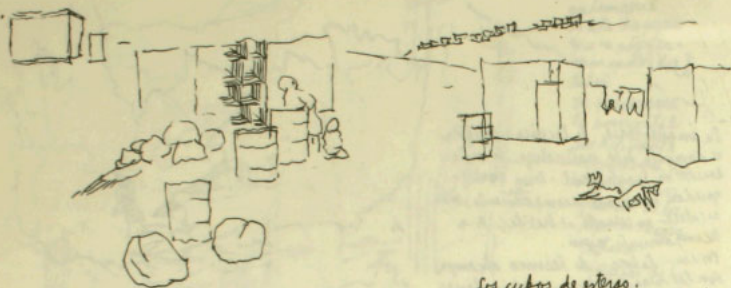
B unidad de bien construir  
bien = producir  
unidad de "bien"

cuidar del trabajo de la dueña de casa. Fiere de

del cocinar = comer. Ocio de la dueña de casa. Simplicidad de esta en cuanto a los des-

pendicios. Unidad energética - por tanto de un habitante  
<37> far unívoco





Texto

→ de la pág anterior > ... vuelta específica.  
Finiquitable en razón y vistosa de finalidades me-  
quirocas.  
Buen progreso en la rapidez, inmediatamente de los fin-  
quitos

Todo ello - bien se comprende - no puede dejar de ser en-  
tendido como forma.  
Sea entendida en la totalidad de la gesta. Sea en algu-  
no de sus momentos. Ejemplo: los automóviles fuera  
de serie. Lo fuera de serie. Como aquí renovadamente  
se reúne - en algún aspecto - por primera vez los in-  
gresos de, de por sí, no concurrentes, del dominio.  
Porque, el dominio - bien parece - se construye con  
ingrediente neutro.  
No, ello. con una rehemencia de converger o con-  
currir propia al acto de habitar

Los cultos de estos.  
Cuando nuevos; immaculados  
como esos animales de pelajes  
finos y claros que viven im-  
maculados en selvas o plani-  
cies que destruyen con sus espi-  
nas, liebreles y mosquitos.  
Bajo la gran nube de Lima se  
puede vivir en un buen clima  
dulcemente; pero la tierra des-  
truye luego lo immaculado,  
volviendo la tierra auto destruc-  
tora de sí misma

De todos mo-  
dos los cultos habitan en la ex-  
ra de Buca temporalidad co-  
munda...

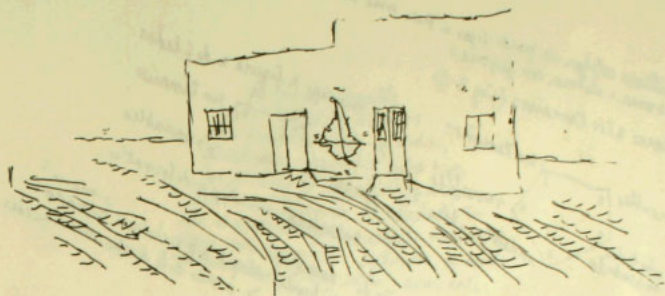
entre Texto y colofón

Se dijo en < > que la observación debe encontrarse con  
el dominio de la naturaleza que sin esto - evidentemente -  
no se realiza edificación alguna

Por tanto el habitante que se la observación ha de encontrarse con el otro  
"universo habitante que se acompaña ajenos" recién señalado.  
Este encontrarse no significa una excentricidad, como aquella que se dice de la  
mota < que h. 2

Aquí la rosa de los vientos < en 9 > no tiene otra palabra sino aquella que cada  
vez, cada obra surge en decirse. Palabra que define abarca camino a través de  
aquella de la completa con que comienza esta escucha < pág 1 > Pues la completa es  
fuera del dominio de la naturaleza o bien este es hijo de aquel.

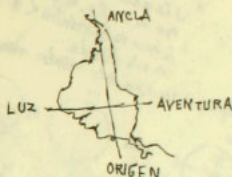
Entonces, la obra se conforma a un arco:  
aquel de lo ajeno a la propia y de la unión  
a la multivoca. Tal arco durará la técnica.  
el arco del siglo XX y



Viaje de  
América;  
Santiago del  
Estero.

Casa primitiva entre-  
gada a sus puertas; de  
noche cerradas y de  
día abiertas, dando  
paso a la oscuridad, que  
no son estos interiores.

Pintamos las puertas a fin que el signo se alce.



La Cruz del Sur  
se llama  
Ancla Polar.  
El Atlántico  
aparece en luz (Europa)  
El Pacífico  
en la oscuridad  
mientras que  
el Tropic - las Antillas  
son el origen  
< Colon >

El Sur está al Norte  
que ya no se llamara  
ni Norte ni Sur

## Texto

América. El viaje que parte desde Tierra del Fuego, cual línea recta entre los Océanos Atlántico y Pacífico hasta Bolivia, en la estación no templada del invierno a fin de:

advertirnos de lo exótico. La palabra pirética. Y desde ella... (pag 2)

como "en observaciones,

que nos muestran los tamaños en y con los cuales construimos el acto de habitar <sup>3/3</sup>

acto que la obra recoge construyendo coexistencias en el tiempo

mediante estas, la obra arquitectónica se reúne con todo obrar. <16-19>

Ulla, la obra arquitectónica, manifiesta al hombre en su cuerpo - "cada humana" <sup>2/2</sup>

Por su modo es de argumentar - contar. 23/26

Que gira: habitamos girando en lo abismado 27/31

Y retornando - cada vez - a lo templado 35

Así podemos encadenarnos con la "libertad - sin opción" 37/39

del dominio de la naturaleza, de la técnica

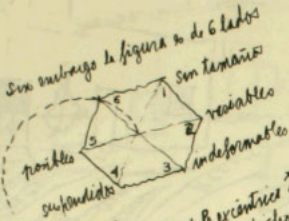
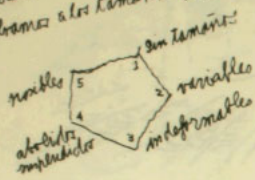
a fin de construir la "libertad - sin opción" de la obra

aquella que la arquitectura nos otorga abiertamente <pg 32

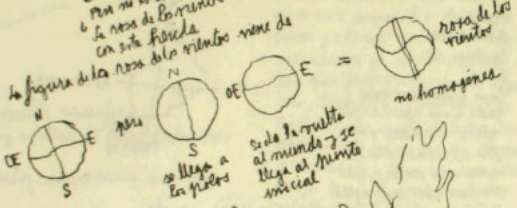
## Coloñ

Por en en este escrito - en el temullo interno que durante lo que  
se nos entrega en la abertura, en la coloñ se alarga  
pag

Este último colofón no puede dejar de tener una manera de elaborarse: elaborar con figuras referencias a los tamaños (pág 3-9)



el tamaño de Pen no es esto, la huida misma de la excentricidad misma? a más de la dicha tiene a quedar la figura de la rosa de los vientos viene de

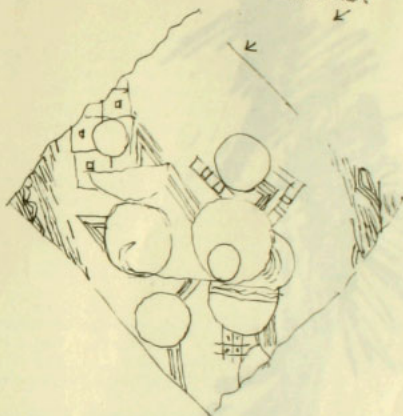


Quien la última observación la rosa de los vientos a la hora de esta se trata la brújula = quiza que se como vientos a estos quizes Por eso estas páginas están concebidas como una obra de arquitectura: con los ladrillos de la observación que pueden ordenarse de una manera más profunda de, quiza ésta es la vez inicial Si ella es o no con la mirada lo asunto que no nos toca saber, mientras tanto, hay que enseñar las ciencias.



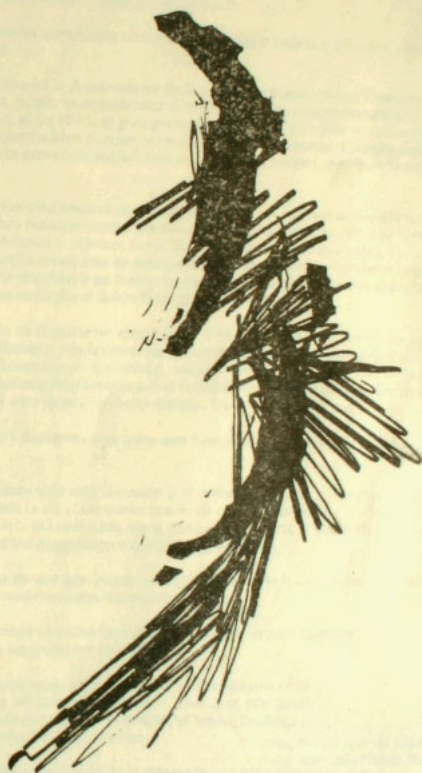
Quiza practican en el Sporting Club de Villa del mar: la mirada muestra que no queda ver - esta vez - reducida a la ortogonalidad sino que progresa diagonalmente < que se progresan del traidor >

Lo que hace posible  
 estos textos y dibujos  
 es treinta años de vida,  
 trabajo y estudio entre pro-  
 tas, escultores, pintores y arqui-  
 tectos. Tal intento de ciudad. En  
 ella el cuerpo del arquitecto no es el  
 de un solo hombre. Entonces, la huma-  
 na alegría de hacer cosas, como esta:



↳ no es la alegría de hacer solo lo que uno  
 conduce a otros mediante el uso de la  
 cer también aquella que simple-  
 mente es y en mero = la  
 arquitectura

Universidad Católica de Valparaíso - Instituto de Arte



"CONTEMPORANEIDAD EN LA ESCULTURA"

Claudio Girola I.  
1981

El llamado, la advertencia hecha por Rimbaud al pronunciar: "Hay que ser absolutamente moderno", puede ser interpretado de muchas maneras. Yo quiero interpretarlo como un llamado al SER. Involucrando todas las significaciones que se le ha dado al vocablo.

Ser como esencia, como existencia, como substancia, como ente. Es un llamado al que debe ser, no a lo que es.

El que debe ser moderno es el artista, el ser del hombre artista, en su existencia, en su esencialidad, en su substancialidad y en su entidad.

No creo que la advertencia se dirija al Arte; puesto que éste siempre es. El Arte, fue, es y será moderno.

Su modernidad tiene ya cuarenta mil años. Es el hombre que cada vez en estos cuarenta mil años y todos los "cada vez" de un futuro, que casi se hace infinito para el tiempo humano debe hacerse moderno.

Moderno significa "ahora mismo"; "hace un momento".

Ahora mismo debo decirles como hace un momento; es decir treinta y seis años atrás, comencé a entrar en nuestra modernidad.

En el año 1943, estudiaba en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires. Como todos los años se realizaba en aquel entonces, lo que se consideraba el evento artístico más importante, el Salón Nacional de Artes Plásticas. Ese año, el de 1943, el gran premio se le otorgó a un pintor que nosotros - los estudiantes de Bellas Artes - conocíamos bien porque era profesor de la Academia. Cuando digo que conocíamos bien, debo aclarar que la expresión encierra un juicio crítico, conocíamos bien lo malo que era, artísticamente hablando.

Entre el estudiantado fue creciendo el deseo de protestar y así fue que se decidió publicar un manifiesto. Manifiesto que debíamos redactar cuatro alumnos designados para ello. Alfredo Hlito, pintor; Tomás Maldonado, pintor, publicista y teórico; Jorge Brito, estudiante y el que habla. Debía ser firmado por todos el alumnado, en aquella época mas de setecientos alumnos. Sólo lo firmamos los cuatro que lo redactamos. Se imprimió y se distribuyó en forma de panfleto en toda la ciudad y especialmente en los alrededores del local donde se realizaba el Salón Nacional.

Tuvimos hasta la osadía de colgarle un ejemplar en el marco del cuadro premiado. La Dirección de la Academia nos mandó llamar y nos leyeron los reglamentos. Los alumnos de Bellas Artes no podían emitir juicios críticos públicamente de los artistas, sea que fueran profesores o no de la Academia, por lo tanto, o nos rectificábamos públicamente o nos ratificábamos privadamente. En un caso podíamos seguir nuestros estudios, en el otro quedábamos excluidos. Quedamos excluidos.

En ese manifiesto juvenil decíamos tres cosas que fueron importantes para la actitud y evolución de nuestro trabajo:

Primero: "En nosotros hoy sólo está la pasión y el verbo; la obra no existe, no puede existir todavía. No nos pidáis que mostremos la creación como precio de nuestro atrevimiento. Esa es una añeja táctica para acobardarnos, pero en esta ocasión nada logra, pues es más fuerte el deseo de decir la verdad que el temor de ser acusados por los picapedreros del arte argentino".

Segundo: "la única cosa de que uno puede enorgullecerse es de haber hecho la obra de tal modo que nadie pueda pensar en concedernos una recompensa oficial".

Tercero: "acusamos también a todos los pintores vanguardistas de la pasada generación por haber traicionado las inquietudes de sus primeras épocas..."

El manifiesto concluía con una exclamación del pintor futurista italiano Carlos Carrà, quien dice así: "Es necesario suprimir a los imbéciles del arte". Creo que, por decirlo así, ese manifiesto fue como un bautizo; nacimos a la vida del arte por la pasión, el verbo, la obra no conformista, la vigilancia en mantener abiertas las inquietudes, no traicionarlas.

Antes de eso había nacido ya a la vida de la artesanía que todo arte tiene, y el escultórico en particular. Se me dió como algo sin solución de continuidad, es decir, sin interrupciones, puesto que de niño la escultura, la orfebrería, la fundición de los metales, la acuñación de los mismos, eran mi ámbito. Mi padre era escultor y tenía un gran taller en que se desarrollaban todas esas artesanías.

Cuando llegué a la edad en que del aprendizaje por osmosis se debe pasar al técnico, mi padre me envió donde un pintor, Pedro Fornell, segundo maestro que tuve, y que me enseñó a dibujar del natural. En los años de permanencia en la Academia, mi maestro de escultura fue Alfredo Bigatti; inmediatamente después de dejar la Academia tuve otro maestro, el escultor Antonio Sibellino y posteriormente, habiendo ya fundado en 1945 junto con Maldonado, Hlito, Enio Iommi y otros más el Movimiento Arte Concreto, durante mi viaje a Europa en 1949, me hice discípulo de Georges Vantongerloo, pintor y escultor fundador junto con Mondrian y otros, del Movimiento Neo-plasticista. Estos cinco artistas fueron mis maestros de escultura y dibujo.

En un libro publicado en Argentina por Jorge Romero Brest, crítico de Arte, hay un capítulo que se titula "los nuevos de entonces" cuyo primer acápite está dedicado a los "Concretos", así se nos identificaba en la época en Buenos Aires. Transcribo un párrafo: "Un asomo de solución a la crisis en que se hallaba el arte nacional después de la Segunda Guerra Mundial fue dada por los artistas que se llamaron concretos. Francisco Bullrich dice, en un trabajo inédito, que hacia 1944-45 aquéllos tenían una información fragmentaria del movimiento europeo y que recién en 1948 pudo observarse la influencia de Vantongerloo, Max Bill y Vordenberge en las obras que hicieron, después de los viajes a Europa de Maldonado y Girola. También por la vinculación con el arquitecto italiano Ernesto Rogers, que vivió unos meses en Argentina". Hasta aquí el párrafo. Curiosa impresión siempre, ésta de verse retratado por una crónica. Yo tengo que corregirle algo a esa crónica. La información entre 1944-45, en cuanto tal, sí efectivamente fue fragmentaria. Por primera vez nombres más allá de Picasso, Rodín, Brancusi, Stravinsky, aparecían Mondrian, Kandinsky, Malevitch, Klee, Vantongerloo, Schoenberg. Pero para ser fieles a la verdad un poco antes de la llegada de esta información nos habíamos cuestionado a fondo. Por lo menos en el recuerdo, el pintor Alfredo Hlito y yo manteníamos abierto el diálogo que giraba en torno a temas como el que desarrolla esta carta que le escribí en el año 1944: "En Mayo de este año me dí cuenta que lo que creía ser un período de descanso era un tiempo de reflexión. Sin proponérmelo y casi sin darme cuenta me ví envuelto en el ámbito de ella. Reflexión, para quien la creatividad se da por el doble juego de la acción de las manos y la intelección de las formas, trae aparejado, en cierto sentido, un ir despojándose de lo que al cabo de un período de labor se ha ido acumulando y estableciendo como norma, resguardando de esa manera, a manera de fortaleza, la fragilidad del ser de aquella creatividad que se ejerce. Ir despojándose entonces del resguardo es permitir que se establezca en el seno de la creatividad la incertidumbre. No la duda. Sino la incertidumbre, aquella que es caracterizada por esa sensación de sequedad, aquella que nos trae la impresión de haber sido transportados y depositados en el desierto, en la aridez, en la imposibilidad de expresar. Aquella que nos deja realmente en el desierto, puesto que uno no abandona sino lo que ama y lo que ama es lo que conoce no lo que desconoce. Reflexión contemplativa a cambio de la normal reflexión activa en la que se desarrollan y conjugan las obras y la vida. Pudiera parecer, si se piensa en términos de pro o contra, que el estadio en que nos coloca la meditación que instala la incertidumbre en el seno de la creatividad, fuera de características negativas, desfavorables, destructivas. Me parece que por el contrario nada tiene de negativa.

Atravesando la experiencia, y sólo por medio de ella, se nos revela el don y la herencia. Es decir, la ausencia o mejor dicho el retraimiento del don nos trae la certeza de la existencia del mismo en primer lugar, en segundo lugar nos trae la certeza de que uno no es un productor de objetos de arte y en tercer lugar trae la certeza de que uno es "instrumento" del don.

Rimbaud, recuerdas, dice "Yo soy otro". Nunca he supuesto nada psicológico en el dicho. No se trata de un estado de inconciencia idealizada. Al contrario, puedo asegurar que lo que se palpa en las arenas que se escurren de nuestras manos, en los períodos de desierto, se palpa con una conciencia afinada, exacerbada diría; con una conciencia toda hecha percepción sensible a los matices más leves, más delicados y suaves de la fragilidad del ser de la creatividad. Y ante la fragilidad de ese ser la conciencia encuentra su estado más puro, más fuerte, más bello; se hace hija de Penia, la pobreza, madre de Eros, se hace pobre de espíritu. Y allí en medio de la aridez, la fragilidad y la pobreza se nutre la esperanza del retorno, del renacer del ave Fenix. Y cuando el don vuelve comprendemos que un algo de esencial de la creatividad reside en su forma de ser frágil, en su posibilidad de aparecer rota, en la amenaza de no ser - que sin embargo nunca es.

Comprendemos que la pobreza de espíritu trae aparejada el poder de quitarles autosuficiencia y autoterminación suficiente al poder hacer cosas. Y empezamos a aprender a vivir en el otro, no con el otro, siendo cada vez más arco o violín tensionado, presto al disparo o al estallido de la nota. Otra vez Rimbaud: "él deberá hacer sentir, palpar, escuchar sus invenciones; lo que trae de allá tiene forma, le da forma, si es informe, dá lo informe". Te cuento todo esto ahora y me pregunto por qué. Creo que es porque lo único que podemos comunicar es lo que nos pasa. Y se lo podemos comunicar solamente a aquellos que reconocemos como prójimos, a los que alguna vez han estado en el desierto. De esta manera el espacio y el tiempo que contienen una hoja de veintisiete centímetros tiene la misma dimensión que una sala, con luces, muebles, objetos, bebidas donde los interlocutores disponen de toda una noche para dejar transcurrir sus voces, sus silencios y sus gestos".

La impresión, que antes llamaba curiosa, ante la noticia que dá la crónica de un crítico de arte, en verdad es curiosa por lo que tiene de impúdica. Si antes de que nos llegaran las informaciones sobre el arte abstracto estábamos en la situación que reseña la carta el "asomo de solución" es una frase pornográfica.

Cuando yo digo que nos habíamos cuestionado a fondo, no era en vista a "un asomo de solución", sino en vista al enfrentamiento, al cómo debía enfrentarse y resolverse el testimonio, la obra, que todo hombre - sea en el arte, la artesanía u otro oficio - debe dejar. ¿Qué es lo que intuíamos que había que abandonar, qué es lo que habíamos amado hasta ese momento? ¿Por qué no lo amábamos más?

La escultura debía abandonar los cánones. Literalmente hablando, había que abandonar los cánones. ¿Qué era lo que conllevaba como tácito toda obra hasta ese momento? El canon. En griego esta palabra significa "tallo" por extensión "vara", "norma", "regla". Había que abandonar una manera de medir que actuaba como esqueleto, como estructura del abanico que toda obra despliega y que va recíprocamente de la técnica a la expresión.

En mi caso en particular y particularizadamente debía abandonar un medio que se concretaba en el canon antropomórfico. Yo no estoy hablando de tal o cual canon, estoy hablando de que había dejado de amar todo antropomorfismo canónico. La obra no debía medirse más por ella. Había que cortar el tallo. Pero, insisto en un punto, solamente es posible cortar con algo cuando se ha agotado toda la capacidad expresiva, formal de esa convención que se constituye como modo de expresión.

En el caso de la escultura, el canon obligado del antropomorfismo, el canon humano, traía aparejado no una consecuencia sino otro protagonista, quizá el principal mirado desde el punto de la expresividad: el tema.

En la antigüedad de todo pueblo y de toda civilización, el tema del arte y por consiguiente el de la escultura, fue el del lenguaje de los dioses.

Después sobrevino - cuando los dioses se retiraron - el arte, incluyendo la escultura cuyo lenguaje era el de mentar la ausencia de los dioses.

Mentar la ausencia del dios equivalió a darle entrada a la anécdota literaria, a la anécdota psicológica, a la anécdota sentimental. A las significaciones emocionales. Todo esto se nos tornó sin sentido. Es decir, no significaba nada más para nosotros. No eran ya signos de nada. Eran pura proporción; pasamos del antropomorfismo a la antropometría. Los modelos nos habían sido proporcionados. No habían sido buscados ni encontrados. Por lo tanto nos sucedía que estábamos en algo y ante algo que antes que bello, era conocido. Toda proporción es conocida porque se establece como medida. La medida o canon antropométrico era ya un procedimiento. Había que desproporcionarse, había que crear o adherirse a algo que fuera bello antes que conocido. La aventura es bella porque no conoce lo que le deparará la peripecia.

Y entonces en ese momento apareció para nosotros, mejor dicho, nació para nosotros el arte abstracto, que en aquel momento llamábamos concreto, liberado de todo antropomorfismo, por lo tanto, no se medía más que ninguna antropometría. Entramos de lleno en la figuración geométrica.

Desde entonces hasta el día de hoy, por decir así, he trabajado dentro de los propósitos de la convención creada por el arte abstracto, rigurosamente geométrico en mis comienzos y posteriormente menos geometrizados, pero siempre dentro de la abstracción no-figurativa.

Sin dejar de trabajar en esta orientación, he vuelto a poner en cuestión - de manera muy distinta al modo como describía la carta que leí antes - me cuestiono y cuestiono mi trabajo, pero de otro modo. En 1970, realicé y expuse una gran escultura cuya problemática - en el buen sentido de la palabra - la describió Gofredo Tommi en el catálogo de aquella exposición: "En cuanto al canto mismo del quehacer en esta obra que juega hoy, se deshace aquí otro par de contrarios, totalidad y unidad. Es esta obra Una que se indica Total y se entrega restándose o dividiéndose en multiplicidad, tal que cada "fragmento" (¿verso?) es a su vez uno-todo".

Si fue totalmente logrado o no ese propósito en esa obra, no cuenta tanto como el propósito mismo, puesto que hay que ser obediente - no al principio - el arte no trabaja con principios, no es principista, sino con propósitos.

Abolido el propósito organicista del canon antropomórfico quedó en pie, sin embargo, la noción que establece que la belleza no consiste en los elementos sino en la proporción armoniosa de las partes. La analogía.

El intento en aquella escultura presentada en Buenos Aires en 1970, el intento de que la parte fuera parte y todo al mismo tiempo que fuera parte de una totalidad - más allá de su propio todo - estaba dirigido a colmar la sentencia platónica, aquella que establece que la más bella de las analogías es la que hace de sí misma y de las cosas que une una unidad completa. Colmar es llevar a un último grado de completamiento lo lleno, es aún lo que puede colocarse en algo ya lleno sin que todavía se desborde. La última gota de agua, la anterior a la que va a rebalsar la copa. La ley de la analogía platónica se acomodó tan bien en estos últimos 2.500 años a la mentalidad creativa, es tan vigorosa, tan adecuada y tan útil como, por otro lado, la perspectiva renacentista para representar la profundidad del espacio, que ya no percibimos si nosotros pensamos así o la analogía nos hace pensar así, en un caso y en el otro, si es que realmente vemos así o el sistema nos hace ver así.

Sin afanes superlativos, el propósito desde aquel entonces, desde aquella escultura, es trabajar tratando de mirar por otro cristal. Por ello es que Jorge Pérez Román, pintor, en aquel mismo catálogo, escribe:

"Te despidas así con gracia y certero esquivo de la "creación artística" indicando con ello un límite preciso al que has llegado".

Pero esto es una operación que no se rige por voluntades, sobreviene o no sobreviene. Para que sobrevenga, hay que cuestionarlo todo otra vez. Dejo para el final de estas exposiciones lo que pueda balbucear sobre lo que entreví hace tres años atrás y que aún hoy está en ejecución.

Para que ese balbuceo final pueda adquirir cierta realidad en la imaginación de cada uno de todos nosotros, siento que me es necesario desplegar sobre qué bases se asienta el trabajo de escultor y cuáles son los elementos constitutivos de este arte, para que de por sí, hagan comparecer el oficio de la obra hecha y que al final del discurso - así lo espero y a las musas me encomiendo - aparezca la nueva escultura; y cuando digo esto, no puedo dejar de tener in mente aquella frase de Tommi en el prólogo del catálogo antedicho: "(¿nueva? sólo si por nueva se acepta cada alba)."

## EL TRABAJO DE LA ESCULTURA

1. A. Especificidad de la materia.

1. B. Esculpir: Talla Directa.

1. C. Modelar.

1. Por cortes geométricos.

1. D. Ensamblar:

2. Por forja.

3. Por montaje.

1. E. COLOFON:

PARADOJA DE LA MATERIA ESCULTORICA

François Fedier dice que: "el escultor trabaja y pena como un verdadero obrero, con toda la variedad de herramientas y esfuerzos que comparte con el albañil, el electricista o el gasfiter".

## EL TRABAJO DE LOS ESCULTORES

### 1. A) ¿En qué consiste el trabajo del escultor?

En algo que no cambia. Lo que no cambia en escultura es lo que con toda propiedad llamamos el trabajo, no la obra. Sabido es que desde la conquista de América los indígenas entraron con mejor pie en la escultura que en la pintura de los siglos XVI - XVII - XVIII, puesto que no necesitaban poseer la mentalidad occidental, europea, para representar sus figuras en el espacio.

La perspectiva renacentista, el claro oscuro, la atmósfera pictórica como modalidades para representar el espacio no les fueron fácilmente asimilables. La escultura, la gran escultura pre-colombiana les había dado una experimentada formación escultórica. El cambio de tema no significó para ellos una mentalidad que piensa abstractamente y trabaja el espacio de esa manera. La escultura canta al espacio en sí mismo en su propia concretitud del espacio. El proceso de elaboración material es el que no cambia para lograr la concreción del espacio. Y me atrevo a pensar que no porque no cambie está en el rango de segundo violín de la orquesta - es una peculiaridad propia de la escultura que la parte obrera, por llamarla así, la parte atlética - el esfuerzo es consustancial a la obra. Un esfuerzo que lo único que desea es cantar en una obra el espacio en sí no en la función de otra cosa que su propia corporeidad. Y cuando la obra es buena es porque ni tan siquiera aparece como ocupación del espacio sino que muestra en sí mismo el espacio que no es otra cosa que una fluyente, continuamente fluyente, libertad. Un no dejarse atrapar. Una buena escultura no ocupa el espacio sino que le dá lugar y hace comparecer lugares.

Desmenuemos el trabajo del escultor:

En el año 1502, Miguel Angel se fastidia con uno de sus discípulos y lo reprende: "El tiempo gastado en dibujar rinde ciento por uno ... dibuja Antonio; dibuja, dibuja ... no pierdas tiempo!

Quiero reparar en tres cosas, que desembocan en una: "No pierdas tiempo". La primera es que hay que gastar tiempo para dibujar.

Pienso que lo específico del dibujo, lo más específico de él, no es tanto que la línea sea una invención propia de atrapar el espacio sino en la prescindencia de materia con el cual se constituye. Dibujar es atrapar el espacio, hacerlo ver, sin usar nada y ninguna materia.

Es la antípoda del trabajo escultórico que será siempre con materia imprescindiblemente. Es lo que antecede, es la antecendencia innegable, que por medio de él se interpretan las formas, se traducen los volúmenes y las superficies por líneas. Por eso es que rinde ciento por uno. Es anterior a toda materia porque prescinde de ella y sirve a los que fundamentalmente van a trabajar lo ponderable de la materia porque el trazo del dibujo nunca es la imitación de las líneas del objeto sino un trazo que abstrae, selecciona perfiles que lo natural presenta. Es una afirmación en el sentido de que afirma la forma de lo siempre cambiante del modelo. Afirma desde un límite, desde la línea que limita y por la cual comparece la forma. Un mal dibujo es aquel que no puede afirmar el límite y pretende vanamente seguir lo natural del natural.

Dibujar es escoger, seleccionar, abstraer de lo natural el rasgo necesario, ni tan siquiera el más elocuente, ese hay que dejarlo para los caricaturistas; presente el rasgo necesario. El escultor comienza dibujando, es decir, traduciendo volúmenes y superficies por líneas sobre una superficie, la de la hoja, que no ve como tal. El trazo del escultor es un trazo en profundidad no en extensión, porque él ve la superficie de la hoja en un permanente fondo de una dada profundidad. El dibujo del escultor es siempre una anotación de la profundidad no de la extensión de lo que dibuja.

Antecede a la profundidad de la materia. Se comienza por una abstracción. La paradoja es que todo aquel que haya hecho la experiencia aún a nivel primario de tener que tallar o modelar una masa se comportará ante ella exactamente al revés. Trabajará esa masa como fachadas, es decir, ante lo concreto de la tridimensionalidad se comportará como si estuviera ante lo bidimensional, por eso es que no girará en torno, sino que tratará las superficies de esa masa como planos y no como volumen.

La segunda cosa en la que quiero reparar, y que desembocará también en aquello de no perder tiempo, es que hay que gastar tiempo para no perderlo.

Este segundo "no pierdas tiempo Antonio" es un perder tiempo con respecto a qué?

¿Se referirá a no perder tiempo en la adiestrarse en una determinada técnica? Pienso que no exclusivamente. Imagino que sí cuando se incluye en ese adiestramiento el ejercicio de la reflexión que permite trascender el nivel fáctico, mecánico de un procedimiento.

La reflexión inevitablemente lo conduce a uno a comprender los supuestos que en la cosa misma está puesta en juego; es decir lo que constituyen ciertas necesidades que necesitan ser demostradas, como ser, por ejemplo, las propiedades de lo pétreo, de lo leñoso, de lo metálico, de lo arcilloso. Lo impenetrable, lo moldeable, lo fibroso, es decir, lo homogéneo o no homogéneo de la materia. Esto presupone entonces saber que aquello de que se trata es de la dureza del mineral, de lo moldeable en la tierra ... etc. Toda necesidad es siempre de algo y este algo será siempre - en el caso de la escultura - lo pétreo en su ser impenetrable, lo metálico en su ser homogéneo, lo

arcilloso en su ser moldeable. Este saber escultórico de las capacidades de ser de la materia es de orden videncial, no se verifica ni se deduce de la multiplicidad de cosas duras, maleables, fibrosas que nos rodean, va directo a lo inmutable de la propiedad y peculiaridad de lo que es siempre ese ser impenetrable o moldeable. Si se establece o si se alcanza a establecer esta unidad interna entre videncia y saber "técnico, se alcanza la plenitud del oficio que se muestra en la obra como videncia del modelo".

Rodin en su testamento lo dice: "Sólo se trata de "ver". Indudablemente que un hombre mediocre por mucho que copie no hará nunca una obra de arte: es que en efecto él mirará sin "ver" ... el artista, por el contrario, sólo "ve", es decir, sabe leer profundamente la naturaleza; por ello es que le basta dar fe a lo que ven sus ojos".

Llamo videncia a este ver que sabe leer. Ahora bien, yo creo ese saber leer requiere de cierto estado. Ese estado se da, se suele dar, tengo dos ejemplos más adelante, uno de Alberto Giacometti y otro de Gofredo Iommi. Los dos, en situaciones distintas, van a hablar de la distracción. Estado que da un saber por contemplación o como lo llamo yo, por ver, por ver videncialmente.

En cuanto al otro saber ver que se refiere a la materia, no requiere de un estado sino mas bien de un razonar, de un deducir de la experiencia que proporciona el trabajo escultórico.

Focillon afirma, hablando de escultura, que "la madera de la estatua no es ya la madera del árbol; el mármol esculpido no es ya el mármol de la cantera, el oro fundido, batido, es un metal inédito". Sí y no, porque pienso que la madera, por ejemplo, no se reabsorbe por completo en la forma esculpida, siempre va a quedar en ella lo roble del roble. El escultor capta en su provecho lo que podría llamar - a falta de una palabra mejor - la "sustancia" del material. Las virtudes de la sustancia de una escultura forman parte de la forma como parte fundamental de la misma. Se puede pensar en una suerte de ontología, una ciencia del ser del material, por decirlo así, que la escultura drena en su provecho con toda concretitud en el fragmento de materia en la que inscribe la forma. Plétórica de la sustancia material que la compone, acrecienta el don de presencia que le otorga ya su tridimensionalidad verdadera y su peso real. Todo contribuye a hacer de ella una e-videncia.

La escultura se impone un ser simple puesto que intrínsecamente respeta la sustancia del material, al mismo tiempo que atiende a mantener un grado de despojamiento, por eso elige preferentemente la homogeneidad de un material y no la peligrosa, riesgosa ensambladuras heterogéneas que la pondrían en un pie muy próximo a la orfebrería.

Y por último, el tercer "tiempo" es el tiempo o temporalidad en la escultura, punto que hablaré en la próxima reunión.

## 1.. B) El escultor esculpe, modela o ensambla. Veamos primero qué es esculpir.

Miguel Angel un día le da una serie de instrucciones orales a un maestro albañil sobre como tallar una estatuilla en la piedra. El maestro va ejecutando al dictado lo que Migue Angel le ordena: "profundiza esta parte, nivela aquella otra, pica aquí ... alisa aquella superficie."

Cuando se terminó de tallar la figura, Miguel Angel le preguntó al maestro: "Qué te parece?"

"Muy bien señor, le debo un gran favor."

"Por qué?" responde Miguel Angel. El maestro albañil se demora un instante y luego le contesta: "Quién hubiera creído que había un hombre tan hermoso en una piedra tan tosca? Si usted no me hubiera hecho descubrirlo nunca lo hubiera visto adentro."

Matisse, el pintor, hace unos años atrás publicó su libro titulado "Jazz". En ese tiempo él trabajaba figuras de color recortadas con tijeras.

Dice en el prólogo de su libro: "Cortar en el color me hace acordar de la talla directa de los escultores. Este libro ha sido concebido con este espíritu". F. Fedier dijo: "Que la estatua surja a partir de la escultura, he ahí el misterio de ese arte."

Esculpir es sinónimo de talla directa. Es difícil, casi me atrevo a pensar que es imposible, para alguien que no es escultor imaginar lo que esto significa. Traducirlo a palabras es también difícil. Bloque pétreo o leñoso o metálico que comparece antes que nada como una "imposición", es decir se yergue, cerrado, natural, semé elaborado ante uno.

Lo que se yergue es lo impenetrable, la densidad de la materia, el peso y gravedad. No se yergue un vacío sino que se yergue lo lleno. Se parte de lo lleno para descubrir, para ver lo que hay dentro. Y se parte en el puro riesgo de sostenerse en el compás de los ojos y en los ojos la videncia del modelo. Se esculpe directamente el bloque sin el auxilio de un modelo previo. No hay retro-

ceso. La imagen, más elocuente que todas las palabras, del drama de este sin retroceso es posible verlo en la "Pieta Rondanini" de Miguel Ángel en el Museo del Castello Sforzesco de Milan. La talla directa "impone" su disciplina al escultor y le obliga rigurosamente a respetar ciertos ritmos iniciales que van a constituir una garantía para la "unidad" de la obra, constructiva y plástica. En la piedra, en el mármol o en el metal y la madera los pequeños recursos del oficio no cuentan para nada; el accidente de superficie se torna algo sin valor, los grandes planos y sus orientaciones se convierten en lo esencial. Es la escultura del anti-detalle.

Como aquella vez, durante la travesía de "Amereida", en que con un hacha perforo una plancha de bronce o como otra vez, cuando debasto un tronco carcomido u seco hasta horadarlo.

O como ahora en la Ciudad Abierta, cuando la cavidad abierta sin retroceso, "aquí, un hoyo de cuatro metros por cuatro metros", trae la talla directa al suelo de la tierra misma, no hay si el mínimo vestigio del auxilio de un croquis, o de una anotación. La "imposición" de lo cerrado en este caso, un nuevo extremo de la escultura - pienso yo - es total (nunca hay nada absoluto). El bloque, en cuanto cantidad de material, no es algo desprendido de una cantera, de un bosque, o de una mina, es el suelo mismo.

Ya volveremos, por otro lado a esta obra. Esta obra es referencia y medida de todo lo que voy hablando sobre la escultura.

### 1. C) El modelado.

Rodin dice: "Cuando modeleis no penseis en superficie sino en relieve." En la conversación cotidiana hay una expresión muy usada: "poner de relieve algo". Relieve significa resaltar, hacer sobresalir de un plano.

Así es como piensa Rodin el modelado: "Que vuestro espíritu (el de los escultores) conciba toda superficie como el extremo de un volumen que la empujara desde atrás". "Figuraos las formas como si apuntaran hacia vosotros. Toda vida surge de un centro, germina y se expande de adentro hacia afuera." Como el modelado sucede que estamos en lo que podríamos determinar como situación antípoda de lo que es la talla directa. En primer lugar no hay nada que concretamente se nos "imponga" antes de comenzar a trabajar.

Veamos en detalle como procede el modelado. Si lo que se piensa como realización escultórica tiene cierta dimensión, lo primero que hará el escultor es un boceto en pequeña escala, estoy hablando de boceto tridimensional, donde se determina ciertos ejes esenciales y las correspondientes proporciones de las partes. ¿Para qué se hace esto? El boceto en arcilla generalmente dado su pequeño tamaño no necesita armazón o estructura alguno que soporte el propio peso de la arcilla, el boceto se hace fundamentalmente para establecer el armazón que soportará la arcilla en busca de una solidez necesaria y transitoria, es decir, que sea capaz de permanecer el tiempo de ejecución de la estatua; hasta el momento de su vaciado.

El armazón se recubre de arcilla y se suele decir en la jerga de los escultores, que una vez recubierto de arcilla el armazón, se poseen todas las facilidades para proseguir el estudio de la forma que se quiere realizar, puesto que puede sacar o llevar de un lado a otro partes de esta arcilla.

La técnica del modelado se resume en pequeñas bolitas de arcilla que se forman entre los dedos y a las que se aplasta contra la masa que se va adhiriendo al armazón.

Lo importante es reparar en dos cosas: el modelado - insisto - no se nos presenta como una "imposición" puesto que desde adentro tengo que descubrir, llegar a la figura que está afuera - es decir - lo opuesto de la talla directa; el modelado se presenta como una "facilidad", el mismo Rodin lo define así: "pasar, sin choque, de una dureza a otra". Y la segunda es esto otro: el objeto modelado en arcilla, es un objeto transitorio. La técnica de modelar en cuanto a obra que se realiza y finiquita es un primer paso de otros dos, el vaciado y en eso y vaciado en metal. Y aquí hay que reparar en algo más. El molde en yeso es una matriz que me permite la comodidad de poder reproducir el original en un número bastante grande, no quiero decir ilimitado, de ejemplares. Intrínsecamente modelar significa realizar un original que forzosamente debe convertirse en matriz. Esto es el vaciado que no es lo mismo que sacar un calco de un original proveniente de la talla directa. Hay diez capitales de países en el mundo que poseen originales del "Pensador" de Rodin; a nadie se le ocurre sacarle un calco a la Venus de Milo y exponer ese calco en Tokio. Hay que llevar el original.

### 1. D) Ensemble.

Esta palabra es de origen francés. En ese idioma significa: juntar, unir. En español se usa generalmente para designar los ajustes logrados por cortes, especialmente en madera.

En escultura, en cuanto a modalidad plástica, no sólo constructiva es muy antigua. Se abandona y desaparece su uso durante siglos y en nuestra época reaparece en cuanto modalidad plástica y técnica constructiva.

El ensamblaje tiene tres modos principales:

1. por cortes geométricos en las diversas piezas que se van a unir.
2. por forja.
3. por montaje.

En la antigüedad, tanto griega como romana, lo que hoy llamamos ensamblaje, se denominó generalmente escultura crisoelefantina. Voy a describir una estatua que forma parte de la leyenda de las siete maravillas del mundo. La estatua que Fidias hizo del dios Zeus en Olimpia. Esta obra no existe hoy en día; todo lo que se sabe de ella es por crónicas, especialmente, de Estrabon. Representaba al dios Zeus sentado en su trono. Su altura era de 14 metros. Estrabon cuenta que si el Dios se hubiese levantado habría destechado el templo. La cabeza del dios estaba adornada con una corona de olivo hecha en plata, en la mano derecha sostenía una Niké de oro y marfil, y en la izquierda un cetro con aguililla de oro. Todas las partes descubiertas eran de marfil; la túnica decorada con lirios, las sandalias y los cabellos era de oro puro y el trono de oro, marfil, madera de ébano y piedras preciosas. El poeta Filipo de Salónica le dedicó un epigrama que decía así: "Gran Fidias, o dios bajó a la tierra para revelarte su rostro o tú ascendistes al cielo para verlo." Este caso de ensamblaje era mixto por cortes y por montaje.

Por forja el ensamble se logra por interpenetración de la materia de sus moléculas, tratadas a muy alta temperatura y por medio de percusión. El herrero une dos o más trozos de fierro golpeando y moldeando el material sometido a alta temperatura. Toda la herrería del llamado Art Nouveau está realizada así. Sin fusión, sin soldadura, sin apernamiento. Entre los escultores contemporáneos Eduardo Chillida, español, trabaja el fierro de esta manera.

Este mismo escultor trabaja la madera con ensambles. Sus piezas en madera son de grandes dimensiones.

Por montaje. Dentro de esta variante, no es necesario ni imprescindible el corte geométrico de las partes a juntar; puede ser usado o no según el requerimiento de la obra. Tampoco la penetración molecular. Puede en cambio usarse principalmente la unión por perno y la soldadura.

Pero aquí hay que señalar algo importante. Es por vía de esta técnica que los productos llamados industriales se incorporan a la escultura contemporánea. Me explico: un bloque de granito o mármol de Carrara puede ser industrializado - de hecho lo es -, pero en sí no se piensa de él que sea un producto de la industria. Para nosotros la industria no sólo provee material sino también forma. La forma o conformación, por ejemplo de los perfiles de aluminio o acero inoxidable o el acero cortan, están pensados por la industria y desde la industria, desde las ingenierías, para múltiples usos, en su mayoría construcciones arquitectónicas o ingenieriles; es obvio que la industria no piensa ni pensará jamás en que uno de sus posibles destinos de los productos que fabrica sea el escultórico.

Fue el escultor el que decidió elegir e incorporar ese determinado producto. Lo inédito es que el escultor decide trabajar con un material que llega a sus manos enteramente conformado en su elaboración, hasta en la textura de sus superficies. Es decir, comienza su obra con un material completamente acabado. La mano aquí, estoy hablando en términos generales, sólo selecciona y dispone los ritmos de las unidades o parte de las unidades. En general la única modificación a que se somete la pieza afecta a su extensión. Cuando se trabaja manteniendo riguroso el principio de montaje, se deja intacto el diseño de la pieza. No escapa lo opuesto que se halla esta modalidad a la del que talla el bloque.

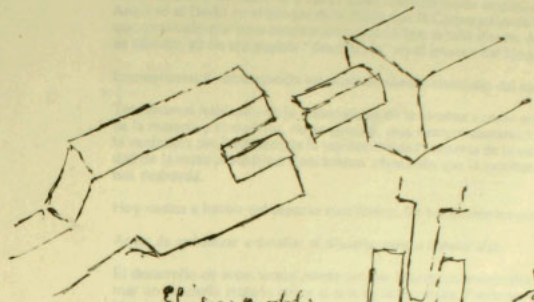
La homogeneidad de un material; ahora las homogeneidades de diversos materiales, yuxtapuestos, la heterogeneidad, material y formal crean una multiplicidad que no se logra por lo cuantitativo sino por el juego de constante mutación de identidades en el conjunto. La talla directa y el ensamble produce lo único.

1. E) Para finalizar este acápite, me referiré a lo que voy a llamar la paradoja de la materia. Antes habíamos afirmado que la elección del material se da en un espíritu de ser simple, homogéneo. Esta actitud de escueticidad con relación a la materia podría llevar a pensar que la escultura renuncia a todo un aspecto de lo sensible: a lo oscuro, al misterio.

Pienso que esa materialidad que confiere a la estatua evidencia, le otorga asimismo misterio y contingencia. La paradoja estaría aquí: el peso, lo ponderable, el aplomo, el brillo expresan las relaciones de la materia con el espíritu. Pero al mismo tiempo ella escapa a él. Si se insiste sobre su materialidad, la escultura se da el paradojal estatuto de un arte a la vez muy legible y muy misterioso. La forma escultórica, por su tridimensionalidad, gana en cerramiento, en inteligibilidad.

Pero al mismo tiempo ¿qué puede haber más inasible que la verdadera profundidad?

La pesantez de la escultura, su ponderabilidad, acrecienta la autoridad concreta de la escultura, pero al mismo tiempo, ¿qué hay de más obstinado, más impermeable al espíritu que la masa? El peso, es también inercia. El escultor los subraya y al hacerlo introduce en su obra oscuridades y solideces. Por la voz de las substancias, la escultura gana en actualización y concreción. Pero hay que considerarla en sí misma para que acoja lo que en toda substancia es irreductible al espíritu: la vida autónoma e independiente de las cosas animadas. El escultor no va a disimular el aspecto ciego, caótico, mudo, insólito de toda materialidad, de las turbaciones que puedan producir el viejo metal y la vieja madera, o el emerger caótico del bloque de granito. El escultor no disimula nada de esto, sino que lo explota. El entre comillas *envejecimiento* de una estatua no es una degradación sino que es una patina, si ésta es bronce o madera. Acepta deliberadamente la evolución de la substancia con su ininteligible imprevisibilidad. La escultura evoca irresistiblemente el misterio que nos desborda. Si es cierto aquello de que todo gran arte es primitivo, la escultura por su vida de substancia y de naturaleza lo es en grado muy grande. La escultura es teatro de un conflicto entre el escultor que insiste igualmente sobre la materia y si la materia es por sí misma un elemento paradójal que presenta propiedades contrarias, la obra será el lugar de un antagonismo. El trabajo, la artesanía escultórica será siempre una artesanía atlética, áspera y el enfrentamiento se continúa hasta en los resultados de la obra. Un escultor sabe lo que no quiere con mucha certidumbre. Lo voy a decir con un ejemplo simple: el escultor no quiere que la Venus devenga ese mármol que trabaja ni que ese mismo mármol devenga sólo Venus. Pretende realizar, concretizar la presencia del espíritu junto al misterio de lo natural. Lo que quiere realizar, siguiendo el ejemplo, es mármol y Venus. La resistencia del material, hostil; la dimensión y peso de los útiles de trabajo, expresan el esfuerzo esencial, que en el caso de la escultura, no es un medio, un momento de la obra, sino parte integrante del propósito.



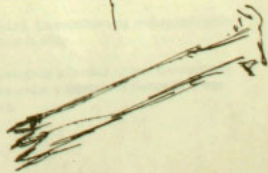
épaveable



modèle de.



osculant



El viernes pasado hablamos del trabajo del escultor. Para hacerlo comenzamos por reparar en lo que llamamos la especificidad de los materiales, el conocimiento de esa especificidad; y comenzamos por señalar que la primera modalidad plástica por la cual nos adentramos en el espacio es el dibujo, cuya especificidad paradójicamente se constituye en la casi total prescindencia de la materialidad. Luego vimos la manera propia por empiria y técnica, de conocer lo inmutable de las propiedades homogéneas o no, de los minerales y las maderas y como junto con este modo empírico, artesanal, se dá el vicidial. Miguel ve el David en el bloque de mármol que la Corporación de los Cardadores de Lanas le ofrece, bloque arruinado por otro escultor en cuanto a que la talla directa de la estatua que quería hacer, por error de cálculo, ya no era posible "descubrirlo" en el interior del bloque.

Enumeramos a continuación los procedimientos esenciales del escultor: esculpir, modelar, ensamblar.

Terminamos hablando de la materialidad de la escultura como misterio y contingencia. De las relaciones de la materia y el espíritu, no en general, sino siempre enmarcado al caso de la escultura, de lo inasible de la verdadera profundidad; de la ponderabilidad concreta de la escultura que acrecienta la impermeabilidad de la masa al espíritu. Concluimos afirmando que la escultura evoca irresistiblemente el misterio que nos desborda.

Hoy vamos a hablar del espacio escultórico. De los elementos que constituyen ese espacio.

Antes de comenzar a detallar el discurso quiero señalar algo.

El desarrollo de estos temas puede ser que aparezcan semejantes o muy apoyados a lo que podríamos llamar un pequeño tratado sobre el arte de la escultura. Puede ser que parezca así, algo de eso puede tener. Voy a dar algunas de las razones porque no es así. Hay dos situaciones, quizá confundidas en el desarrollo de lo que se habla; que hacen que los argumentos y definiciones escapen del plano de las nociones.

La primera situación es que el viernes pasado puse el peso literalmente, el peso sobre el aspecto materialidad de la escultura, justamente para que no nos cupiera duda alguna que este arte es con ponderabilidad. Y aún ahora mismo insisto en ese punto, puesto que la modernidad en escultura tuvo justamente allí, en lo ponderable, en lo que pesa, su gran giro. Dejó lo compacto de los materiales por la virtualidad, también ponderable, pero no en lo denso, sino de lo fluido. Más adelante veremos los peldaños de ese transcurso. Todo el contexto está puesto en este punto de fuga, y en este otro. Voy acercándome con toda prudencia a lo que considero una posible nueva luz para la escultura. Esa nueva luz la estoy trabajando en una obra que no sé, ese es el riesgo, si alcanzaré hacerla esplender. Sin dramatismos, ya afirmé que el arte no es principista, si esa nueva luz no fuera alcanzada a tocar en esta obra en ejecución, el propósito no quedará vencido. Uno sabe, por otra parte, que es vano creer que una obra sea capaz de contener y mostrar todas las plenitudes posibles. Siempre será en un a través, por muy perfecta que ella sea.

En este "ahora mismo" o modernidad propia de la escultura no soy asistido como en 1945 por las informaciones, por la herencia que nos llegaba de Europa. Tampoco es válido el argumento esgrimido en el Manifiesto de los Cuatro Jóvenes: "no nos pidáis la obra, la obra no existe todavía." La obra, no su medida, ahora existe. La obra cumplida trajo la maestría del oficio. El "ahora mismo", modernidad, es un imperativo sin emperador. La orden que uno siente dentro es que hay que volver al desierto.

Esta metáfora no hay que entenderla mal. No se trata de la ingenuidad de creer que el bagaje hay que borrarlo por la borda y hacerse nuevamente hombre de las cavernas o en un super ascético de la quietud, para que el espíritu descienda, al contrario. Yo creo que se trata de olvidar, pero olvidar no como amnesia, no como desmemoriado, no como descuidado, no como omisión, no como negligencia, no como laguna, no como abnegación, no como absolución, ni como consuelo, ingratitud o desuso. Olvidar como quien no quiere olvidar, olvidar por distracción, para poder ver.

Amereida lo pregunta: "¿Quién no se sorprendió otro en plena distracción?" y un poco más adelante: "Cuando la lucidez consume el refugio se abre la realidad". El refugio es la instalación, la confortabilidad de la instalación en la maestría de un oficio. Si permanecemos en la confortabilidad, la realidad no se abrirá jamás. El desierto es lo inconfortable, es el salto. Aquel que Amereida menciona: "Para un salto heredamos otro mar".

He hablado y aún hoy, en gran parte, seguiré hablando desde la orilla de lo conocido. Si no se sabe cual es la orilla conocida, el salto puede pasar desapercibido. Para el escultor no hay imaginación sin espesor. No es metáfora. Esta facultad los mismos escultores casi ya no la perciben por hábito. No imaginamos figuras sin espesor, por lo tanto, imaginamos sólo cuerpos, aún cuando estamos dibujando.

Cada arte se dirige - por decirlo así - a una parte de nuestra sensibilidad. La escultura va enderezada principalmente a nivel de percepción a dos de nuestros sentidos: el tacto y la vista.

Desde que las esculturas no se pueden o no se deben tocar, hemos delegado a la vista lo que correspondría fundamentalmente al tacto. Palpar es acariciar. Palpar es también andar a tientas. El tiento es el bastón que usan los ciegos para guiarse. El tiento es el ejercicio del tacto.

Andar a tientas, el que ha hecho o le ha tocado alguna vez andar a tientas, ha hecho la experiencia de la profundidad. En la oscuridad se va palpando objetos aislados simultáneamente con ir palpando el vacío del ámbito donde esos objetos se encuentran. Tiene la experiencia de dos espesores, el discontinuo, el de los objetos, el continuo, el vacío que contiene a los objetos y a uno mismo. Lo que da por descontado toda persona que se encuentra en una situación semejante a la descrita es el espacio del propio cuerpo.

Este es un punto importante. No conozco ningún pensamiento de algún escultor que hable de este punto. Haber reparado en esto me permitió, en parte, concebir la obra que pueda arrojar una nueva luz para la escultura. Es una nueva manera de pensar y ver el espacio táctil, el espacio propio de la profundidad escultórica.

Se trata de esto: cuando decimos palpar pensamos sin transición en la mano que palpa. Cuando decimos tacto también aparecen en primer lugar las manos como depositarias de todo lo que puede percibirse por ese sentido. Pero el tacto nos envuelve por entero. Todo nuestro cuerpo es tacto.

Una escultura, una estatua genéricamente hablando debiera ser abrazada para poder ser percibida la plenitud de lo que es su profundidad. Sólo así, con ese gesto, podríamos experimentar la dimensión de nuestro propio cuerpo medido por el cuerpo de la escultura. La noción de profundidades la aprenderíamos por abarcamiento y no sólo por desplazamiento. Abrazar proviene de braza, medida de longitud, y esta medida se toma con los brazos extendidos, todo lo que ellos puedan abarcar es una braza.

Hasta ahora, ante una escultura, la costumbre o el hábito nos obliga al giro, al desplazamiento de mi volumen, mi cuerpo, ante su volumen, su masa. Esos giros, esos desplazamientos, esa danza a que la escultura nos obliga nos trae de rebote, nos hace presente nuestra propia figura y volumen. Pero por la vista. Voy a insistir en este punto. Lo que desborda el volumen escultórico es justamente no sólo como él ocupa o acoge, o da lugar al espacio, sino como yo, mi cuerpo ocupa el espacio. Es en razón de su profundidad, el del volumen escultórico, que sólo ya con verla nos hace desplazar ante ella para que en esos desplazamientos y giros asomen los nuevos volúmenes que se precontienen por sus aristas, los unos a los otros. Lo que una escultura provoca es la necesidad de percibir el constante cambio de relaciones entre sus propios planos, volúmenes y vacíos. Por concentración y surgimiento la forma tridimensional de una escultura desborda a la relación volumen-estatua con volumen de mi mismo. Esta relación es un continuo que se produce entre mi propia espacialidad, la interna; y la amplitud de la escultura. Recíprocamente el volumen intensificado de la escultura, es la que me hace comparecer la espacialidad de mi cuerpo. Si este sentido de reciprocidad se produce por el solo enfrentamiento visual de volumen a volumen, es posible pensar cuanto se acentuaría esa relación o que cambios o modificaciones se producirían si experimento no sólo con la creación de focos de movimientos corporales, sino con focos de abarcamientos táctiles. Como cuando en Paestum medimos el fuste de la columna del templo tomándonos de las manos y apoyando todo nuestro cuerpo sobre la piedra.

Estamos en deuda con el verdadero valor táctil de la escultura. Lo tenemos, pero incompleto. Por eso es que me propongo trabajar con el abarcamiento.

Hasta hoy la escultura se definió o la definieron como un objeto aislado. Una escultura es un objeto, y aunque adosado, sigue siendo aislado. Deja de serlo cuando se torna pictórica, es decir, en su modalidad de bajo relieve sobre un plano. Pero ni aún las figuras de los tímpanos del Partenon dejan de estar aislados dentro del hueco triangular, ni tampoco las metopas. No es el caso de los frisos.

Como objeto aislado que es, no existe, precisamente por su tridimensionalidad concreta, la simultaneidad de visión. Como posee su propia profundidad, sólo es posible abarcar con la vista la totalidad de la imagen descubriendo en forma sucesiva sus siempre nuevas figuras. La escultura no sólo excita "sensaciones" motrices, sino que excita "acciones" motrices reales. Uno solo de sus perfiles no hace a la escultura, escultura. Ni aún cuando esta llega al límite de lo que se llamó en su momento "dirección espacial", la escultura filiforme. Tampoco lo contrario, es decir, no es una suma de perfiles, sino una generación constante. La simultaneidad de visión no es posible ante el volumen escultórico, sino la sucesión visual. Al decir sucesión visual no puedo dejar de pensar que se podría interpretar de inmediato como una suerte de visión cinematográfica, no puesto que la sucesión cinematográfica no puede zafarse de un orden de encañamiento enderezado a llevar a un desenlace el conflicto argumental. La sucesión con que se ve una escultura no encadena nunca las figuras, los perfiles, el observador está libre para recomponer una y mil veces determinada selección o escogimiento de figuras, si es que quiere componer o recomponer algo, puesto que es libre también para no componer ni recomponer nada, sólo retener esta o aquella, un grupo de estas o un grupo de aquellas.

Hay dos modos de observar la escultura, o se la mira o se la ve. Esto desde el punto del observador. Desde el punto del escultor tiene que transitar por las dos maneras de observar. Debe mirar al construir su obra. Leonardo lo dice con toda precisión y justeza: "Para llevar a buen término su obra, cada figura redonda que efectúa el escultor, deberá contornearla infinidad de veces, puesto que su gracia emanará del conjunto de sus aspectos y estos contornos están hechos de la armonía del alto y el bajo, lo cual no podrá verificarse sino se coloca de manera que la vea de perfil, es decir, que los límites de las concavidades y relieves se vea con el aire que los toca".

El acto de ver está ligado con aquel saber leer en profundidad y confiadamente lo que una vez se llamó modelo o idea, lo que después se llamó naturaleza o como lo he llamado ahora en la clase pasada, una vivencia que, según los dos ejemplos que voy a dar ahora, se dan en estado de distracción.

En la Oda a Kappa podemos hallar una pista de ese estado de distracción: " ... aunque parezca pretencioso, a propósito de esta carta de parabienes, quiero escribirte acerca de una distracción que tuve hace diez y seis años, y cuyos efectos aún me duran. Seguramente has estado, como tantas otras personas y no pocas veces, medio a medio de una distracción larga e involuntaria que suele ser anuncio de ciertas melancolías. Tu sabes que en esas circunstancias el ánimo anda suelto, disponible y porque nos mantiene desprovistos, nos deja como quien escucha ..." y más adelante: " ... en la especial transparencia de ese estado los hechos y las cosas, a solas consigo mismo, se contenían, de modo que toda la realidad sujeta en serena discreción, daba por su simultánea presencia y retiro cabida a lo invisible ..."

El acto de ver es anterior o posterior a toda construcción de una obra. El otro ejemplo de ver en estado de distracción de Alberto Giacometti, escultor, lo cuenta él mismo: " ... y entonces de repente se produjo un corte, lo recuerdo muy bien, ocurrió en el cine "Actualidades" de Montparnasse; en un comienzo yo no sabía bien lo que veía en la pantalla; en lugar de figuras todo se convertía en manchas blancas y negras, es decir, perdía todo significado y en vez de mirar la pantalla yo veía que mis vecinos se convertían para mí en un espectáculo totalmente desconocido, como si el movimiento no fuera otra cosa que una serie de puntos de inmovilidad. Una persona que hablaba no era ya un movimiento continuo, sino que era unas inmovilidades que se sucedían. Momentos inmóviles que se interrumpían y eran seguidos por otra inmovilidad. Una serie de momentos inmóviles, discontinuos, completamente discontinuos ..."

Esta descripción de Giacometti de su estado de distracción para quien conozca sus esculturas, es más diría yo, una descripción de sus figuras que una anticipación. Por ello es que dije antes, que el acto de ver es anterior o puede perfectamente ser posterior a la obra misma.

Recapitemos un poco. He comenzado hoy hablando de la ponderabilidad en la escultura, luego proseguí diciendo que todo es preparación para el salto. Desarrollé lo que pienso de el valor táctil y visual, distinguiendo en este último mirar de ver. Hemos llegado al punto en que hay que hablar de los elementos y del espacio que constituyen lo escultórico:

1.- Masa:

- a) Por talla o modelado se puede conformar como cuerpo volumétrico en el caso de escultura de bulto y medio bulto.
- b) Se conforma como superficie en el caso de escultura de bajo y alto relieve.  
Esta clase de escultura se practica desde siempre.

2.- Arista:

- a) En cuanto línea-perfil está contenida en la escultura volumétrica.  
(1) el que privilegia la arista como "línea-perfil" dentro de la escultura moderna es el escultor italiano Humberto Boccioni.
- b) En cuanto pura "dirección" se desprende del volumen, se conforma, se concretiza como valor autónomo de des-voluminización de la masa escultórica en la escultura filiforme.  
(2) en cuanto puras "direcciones", es decir puras direcciones "abiertas", pueden servir de ejemplo mis obras entre los años 1950 a 1961.
- c) En cuanto "continuidades" concretizan volúmenes virtuales.  
(3) en cuanto "continuidades" o figuras lineales cerradas, pueden servir de ejemplo las esculturas de Max Bill y Enio Iommi.

3.- Vacío:

- a) Pensando como "masa", se trabaja "ahuecado", las esculturas de Archipenko y Gargallo pueden servir de ejemplo, es decir, contenido en una determinada masa aparece el vacío como concavidad, como sombra de un cuerpo, como huella o rastro cóncavo.
- b) Pensando como "transparencia", se trabaja desde la aparición de los materiales acrílicos.
- c) El vacío pensado como volumen virtual por rotación de elementos que forman contornos, barras, aros, etc. fue trabajado por Moholy Nagy y el Bauhaus.
- d) El vacío en cuanto vacío no ha sido trabajado como tal, sólo en combinaciones con una masa como cuerpo, en algunas esculturas de Lipchitz.

4.- Equilibrio:

- a) De un volumen o una superficie o una escultura filiforme de carácter estático.  
En el caso de toda escultura arcaica de cualquier civilización occidental en la escultura del renacimiento, el eje de gravedad se reparte sobre 2 apoyos.  
En el caso de la escultura clásica griega, helenística y barroca, el eje de gravedad pasa por el centro de la figura y cae siempre sobre el maleolo interno del pie que soporta el peso del cuerpo.  
El único caso que conozco yo de signo-escultórico moderno, que el eje de gravedad es absolutamente perpendicular y simétrico con relación a su propia figura, es el que realizamos en la travesía de Amereida entre Punta Arenas y Puerto Natales; algunos de nosotros, mientras Godo

se preparaba para decir el Desdichado de Nerval, comenzamos a juntar algunas piedras que sobresalían de la nieve al borde del camino. La forma había que alcanzarla por el puro juego de una nueva posición, no teníamos otra alternativa, puesto que carecíamos de instrumentos para interrumpir su homogeneidad; teníamos que trabajar con otra cualidad que contiene toda masa: su peso. La relación peso-posición se resuelve según las leyes del equilibrio. Allí elegimos el eje perpendicular y simétrico.

- b) Equilibrio como movimiento virtual o direccional de los volúmenes.

Dentro del capítulo "equilibrio" debemos ubicar este acápite a propósito del movimiento virtual o direccional según sea el caso, es decir, en una escultura de masa y en una escultura direccional.

- 1) En la escultura clásica, especialmente la griega, el movimiento equilibrado de sus estatuas está elaborado en la alternancia de cuatro grandes planos que se oponen en sus direcciones. La estatua vista desde uno de sus frentes tendrá siempre esta cadencia; si la estatua tiene su eje sobre el maleo del pie izquierdo, el plano 1 que pasa por los hombros y el tórax tiende a fugar hacia la derecha, el plano 2, el que pasa a nivel de caderas fuga también hacia la derecha, en tanto que el plano 3 el que pasa por las rodillas fuga hacia la izquierda y por último el plano 4 el que se sitúa a nivel del pie apoyado por donde pasa el eje de gravedad, está siempre situado más atrás que el pie de la pierna flexionada.

La doble cadencia del movimiento de los planos de los volúmenes en las estatuas griegas, doble balanceo de hombros y caderas, hace que recuerde el movimiento de acordeón, mientras por un lado el fuelle se despliega por el otro se contrae.

De perfil la figura será siempre un arco, la espalda se ahueca y el tórax se dilata. Los griegos trabajan sus volúmenes en forma convexa. En lo anteriormente "abombado, redondo". La tierra es convexa.

La pierna flexionada de toda estatua griega podría levantarse sin comprometer en nada el equilibrio total de la figura.

- 2) En la gran escultura arcaica y renacentista, con matices diferentes que no son del caso señalar ahora, el eje gravitacional de la estatua está repartido simétricamente sobre dos columnas, las piernas de la figura. Y sucede que los movimientos son siempre opuestos a los que se pueden verificar en la escultura clásica griega. Por ejemplo: el lado de la cadera que corresponde a la pierna flexionada es el que más se eleva.

El plano del torso en vez de inclinarse, como en la escultura griega, sobre la cadera más saliente, levanta el hombro del mismo lado a fin de acentuar y continuar el movimiento saliente de la cadera.

En vez de cuatro planos, hombros, pelvis, rodillas, tobillos de la escultura clásica griega, que se cortan de dos en dos y determinan una cadencia de onda, aquí dos planos, el del tronco y el de las piernas. Una concentración que hace desaparecer todo espacio vacío entre extremidades y tronco. Son esculturas de una sola pieza. Hagamos memoria y tratemos de recordar cualquier estatua, por ejemplo de Miguel Ángel o cualquier Kuroi o el Escriba sentado egipcio.

Son esculturas de una sola pieza que toman forma de consola. Son esculturas que se repliegan por lo tanto, se podrá ver que si el arqueado de la figura griega se daba en lo convexo, aquí la figura se arquea hacia adelante, produciendo la forma consola por el movimiento de las extremidades como saliente inferior, el tronco como concavidad y la cabeza como saliente superior; el perfil nos dará los volúmenes en forma de concavidad, es decir, depresión de la superficie en su parte media, que puede llegar al grado de oquedad, hueco, cavidad interior.

La concavidad es un repliegue de los volúmenes, en el sentido de juntarse unos contra otros, sin claros. Por ello se entiende lo que decía Miguel Ángel: "Las únicas esculturas realmente buenas son aquellas que se pueden hacer rodar desde lo alto de una montaña sin que se rompan, todo lo que rompiera sobra, es "superfluo".

- 3) Veamos ahora que sucede con la escultura "direccional".

Enumeramos como elementos la masa, la arista, el vacío. Continuamos con el equilibrio en relación a los volúmenes. Debemos entonces ahora tratar el equilibrio en relación a las aristas, porque es desde ellas que aparecerá la escultura filiforme.

Tengo que hablar ahora de la desmasificación del volumen escultórico. Es un hecho capital en la escultura moderna. Puesto que significa el abandono de lo denso, de la densidad ponderable, por la virtualidad ponderable. Llegamos ahora a uno de los puntos de fuga de nuestra modernidad: lo imponderable. En su momento desmasificar fue poner en cuestión la forma pesada de toda masa, de todo volumen. Y lo pesada provenía de lo denso. La masa es densa. Insisto en que ese momento marca, señala uno de los cambios, de los pocos cambios que la escultura se infiere; importantes porque el vacío no será más un ahuecado en algo lleno. Comenzará a trabajarse con él y por lo tanto a comparecer desde él mismo.

En relación con el equilibrio, en cuanto a que las esculturas filiformes son estáticas mantendrán relaciones de dirección con el suelo, la horizontal, como en las esculturas volumétricas. Esto también es importante porque revela que la virtualidad lograda por un volumen o masa minimizado no escapa, no puede escapar, a las leyes gravitacionales y por lo tanto, física y plásticamente son ponderables, son materiales llevados a un extremo, pero no son puras direcciones o vectores sin cuerpo como se los solía denominar en aquellos años. Son extrapolaciones de lenguajes, a veces necesarios, pero que no deben eternizarse pues conducen a equívocos.

La escultura no escapará del aplomo, ya sea que se esculpa, ya sea que se modele, ya sea que se ensamble o ya sea que se trabaje en él y con el mínimo de material, el escultor debe estar atento al aplomo a riesgo de desplomar su obra. Y aplomo no significa limitar a la verticalidad lo que debe estar aplomado, toda posición en el espacio tiene aplomo, por ejemplo, cuando se modela como se procede por adición se puede pensar que esto del aplomo es secundario, por el contrario, aunque se procede por adición no hay que perder nunca de vista la masa central, aquella que según Rodin empujará los volúmenes hacia uno, perpendicularmente; la prueba de esto es que según vimos modelar es un paso de tres, el segundo es el vaciado en yeso, el tercero el vaciado en bronce. Toda estatua de bronce es hueca, es vacía por dentro, pero si no se perdió de vista el aplomo de la masa central, el que la observa la sentirá engendrada desde el interior de la masa. El vaciado en bronce es hueco por economía de material, no por economía de masa.

La masa es densa. No basta decir que una escultura es un trozo de materia que tiene forma y pesantez. No habrá escultura hasta que no aparezca en el material elaborado escultóricamente la "forma pesante". Ya lo vimos: la forma ponderable es aquella que establece la relación entre una estructura que debe hacer sensible la masa del material y la masa del material comunique su virtud a aquella estructura.

Lo denso es entonces lo compacto. Sin olvidar las elementales leyes de la física sobre la acción que ejerce la gravedad sobre un cuerpo denso, o el peso específico de un material, la escultura va a acentuar el aspecto compacto ora en lo denso, ora en lo fluido. Cuando Humberto Boccioni en 1912 proclama en su Manifiesto de la Escultura Futurista: "la línea es el único medio que puede conducir a la nueva construcción escultórica... por eso es que hay que olvidar completamente la figura cerrada de la tradición y dar, en cambio, la figura como centro de direcciones plásticas en el espacio. Los escultores tradicionales me preguntan aterrizados como haré para detener el perímetro de mi conjunto escultórico, dado que en escultura la figura se detiene en la línea que fatalmente determina la materia aislada en el espacio, a estos les respondo que puedo esfumar los perímetros de la escultura dejando intervenir la sinuosidad, las interrupciones, las carreras de rectas y curvas por las direcciones sugeridas por el movimiento de los perfiles".

Yo quiero hacer reparar aquí para que no haya equívocos que Boccioni no está hablando de esculturas filiformes todavía, sino de los perfiles contenidos en "Desarrollo de una botella en el espacio" por ejemplo, o del "Hombre en movimiento". Pero él, de nuevo la videncia, nos abrió lo abierto. No puedo dejar de recordar aquí y por lo tanto relacionarlo con lo que vengo diciendo aquella frase de Leonardo: "Una línea es bella cuando indica su comienzo y anuncia su fin".

Yo he trabajado bastante en este límite de lo material. He trabado delgados finísimos hilos de acero. Por ello es que puedo decir que sé lo que es "indicar" y "anunciar". Es un meteorito cuya estela, su traza, por decirlo así, es una traza al infinito, pero que nos comparece justamente en lo finito de un lapso de tiempo y espacio compuesto de tres momentos: el trazo no se ve, el trazo se ve, el trazo deja de verse; pero por lo que se vio se sabe que había trazo antes de comparecer a la percepción y hay trazo después de desaparecer de la vista. Ese poder pensar ahora indistintamente, esa grafía materializada como continuidad, me permitió penetrar en una espacialidad propia.

Dijimos al principio, el viernes pasado que lo específico del dibujo más que la invención de la línea era la prescindencia de la materia con el cual se constituye, ahora la escultura alámbrica en su juego ascético de mínimos de material, prescinde los táctitos habituales. Cambia lo concreto por lo virtual sin dejar de trabajar en el aplomo de la forma, del volumen. En un comienzo de imponderabilidad, pero no en la ingravidez de un vector.

Por vía de una modernidad, a mi criterio, mal entendida, es decir una modernidad pensada como progresista se pensó que esta imponderabilidad podía ser llevada más allá con el auxilio de la tecnología contemporánea. Estos fueron los más cultos, los más informados porque hubo otros que ingenuamente creyeron que la relación inmaterialidad-equilibrio se podía trabajar a través del movimiento concreto, real, producido en una pura inversión del punto de amarre, es decir, la base del objeto no era más el suelo, sino el techo o cielo de cuarto o sala. Y en el caso de los más informados a través del movimiento mecánico que producía un efecto cinético.

Hay un dicho de Salvador Dalí que es como un exabrupto pero que tiene algo de real: "Lo menos que se le puede pedir a una escultura es que permanezca inmóvil".

En la época de los móviles se llegó a hablar del tiempo como elemento constitutivo, como cuarta dimensión, puesto que el movimiento real del objeto aportaba una presencia real del tiempo.

Pienso que el tiempo en escultura se da de una sola manera que se diversifica en dos modos. La manera es la "duración"; los modos son: "acción" representada y "advertencia de un acontecimiento". Me explico.

El tiempo, la temporalidad en escultura nunca se da como representación de sí misma, eso sería una alegoría; pienso que la temporalidad se da como "duración". Duración que no tiene nada que ver aquí con la duración del material, sino duración de lo fluyente, no como existencia de instantes, sino como existencia de una duración trascendida.

Pongo el ejemplo que corresponde a la modalidad de la temporalidad como "acción" representada. Recordemos cualquier figura de Giacometti, pongo este ejemplo puesto que Giacometti en plena modernidad trabajó la figura humana de nuevo, en este de nuevo está el ser moderno, puesto que *no es un de nuevo por repetición*, eso sería la academia; sino que es un de nuevo haber visto. Cualquiera de sus figuras será distinta, en el estricto sentido que hablamos, a la fotografía del modelo natural de cualquiera de sus estatuas que representan personas en marcha. Lo distinto proviene, en el sentido en que voy hablando, de que la instantaneidad de la foto detiene la acción del personaje que actúa de modelo, porque la foto representa el "mismo tiempo" exacto, cronológico diría, por el contrario en la estatua el tiempo no está detenido en el mismo instante, sino que haciendo un juego de palabras podría decir que o está atrasado o está adelantado, pero nunca está ahí en ese momento. Rodin lo dice: "En toda escultura se advierte todavía una parte de lo que fue y se descubre una parte de lo que será".

Es posible que ante una escultura veamos el "todo" en cuanto "objeto", pero no sentimos el tiempo representado, sino como "acción" representada.

El objeto puede estar ahí, estarse ahí, la duración no, la duración fluye. En el "estar ahí" del objeto puede comparecer el lugar pero éste comparecerá por motivos extrínsecos al mismo objeto-escultura. Distinto es cuando la escultura se ata a un lugar.

Esto lo veremos a continuación, pero antes quiero pasar rápidamente por los ingenuos y los informados para ver como concibieron la relación equilibrio-inmaterialidad igual movimiento.

Calder, el escultor norteamericano visita un día en Nueva York el taller de Mondrian. Queda admirado. Su visita dura una hora y luego va al taller de otro amigo suyo, Marcel Duchamp, que también reside en Nueva York y comentando la visita al taller de Mondrian en un momento dado de la conversación Calder exclama: "¡Quisiera hacer Mondrianes en movimiento!" Duchamp queda sorprendido con la exclamación. Se repone y no sin cierta sorna le contesta: "Querido Sandy, no me cabe duda que tu lo harás, no me cabe duda y los llamarás "móviles". La anécdota es verídica.

Los informados desplegaban otro lenguaje: "Debemos por lo tanto sustituir el principio estático del arte clásico por el principio dinámico de la existencia universal. Expresado en forma práctica: en lugar de la construcción material estática (relaciones de material y forma), debemos adoptar la construcción dinámica en la cual el material es empleado como vehículos de las fuerzas".

Sin ánimo de ironizar, deben permitirme que recuerde aquí un trozo de un cuento de Edgar Allan Poe: "... sobre sus cabezas pendía un esqueleto humano; por medio de una cuerda anudada a una de sus piernas y suspendido el techo por un anillo. La otra pierna reducida por alguna traba semejante, se proyectaba del cuerpo en ángulo recto, llevando todo el esqueleto articulado y relumbrante a balancearse y arremolinarse al azar de cada corriente de aire que encuentra en su camino..".

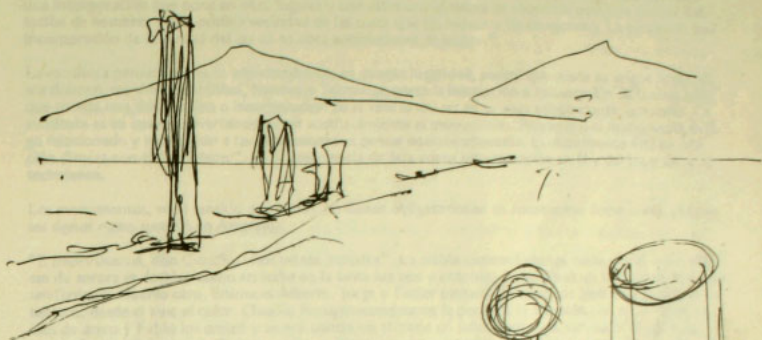
Ahora voy a hablar de la "duración" como "advertencia de un acontecimiento", esta es la otra modalidad de como pienso que el tiempo se da en la escultura.

Antes mencioné de pasada la posibilidad de que hubiera un "estarse ahí" de la escultura que se ata a un lugar.

Un escultor amigo de Miguel Ángel estaba inquieto y preocupado por la iluminación de una estatua que acababa de terminar. Miguel Ángel lo tranquiliza diciéndole: "No te inquietes ni te apures, pues lo importante será la luz de la plaza".

Voy a dejar de lado la aparente contradicción que revela la respuesta de Miguel Ángel, puesto que su amigo que está preocupado por la luz que debe recibir su estatua que la realiza en un lugar que no es el lugar de su colocación, la plaza. Me voy a fijar algo, en un punto determinado. Pausanias en su "Itinerario de Grecia" describe la tierra griega, sus campos, ciudades, caminos. En estos caminos desde muy remota antigüedad, los griegos instalaban monolitos indicadores de dos cosas: de las direcciones y de los límites de las propiedades. El párrafo en que Pausanias habla de esto dice así: "Si retrocedemos en el tiempo vemos que todos los griegos rendían honores divinos no ya a estatuas, sino piedras sin labrar".

Estas piedras sin labrar son "argoi-lithoi", cuando el antropomorfismo aparezca posteriormente serán labrados con los símbolos que corresponden a Hermes, de ahí lo hermético de la piedra y de ahí posteriormente entre los latinos el Dios Terminus.



km "arpo-lithoio"



Tiempo después de haber realizado la travesía de "Amereida", Godo le escribe una carta a Henri Tronquoy, de la cual extraigo un pequeño párrafo: "... la escultura es inscriptora e instauradora de límites y direcciones que hacen suceder una tierra o aparición de Gea".

Por último años después de este episodio, nos visita F. Fedier que me obsequia con un ensayo filosófico de Heidegger titulado "El arte y el Espacio", del cual también cito un pequeño párrafo: "La escultura: una incorporación que pone en obra lugares y con estos una abertura de comarcas para una posible habitación de hombres y una posible vecindad de las cosas que las rodean y les conciernen. La escultura: una incorporación de la verdad del ser en su obra estableciente de lugares".

La escultura pensada así es lo anti-doméstico, en cuanto lugaridad, puesto que desde su origen porta, ya sea dolmen, menhir, argoi-lithoi, Hermes o Terminus; porta la inscripción e instauración de límites para que suceda una tierra o Gea o incorporación de la verdad del ser en su obra estableciente de lugares. La escultura es en cuanto advertencia de un acontecimiento el monumento. Pensar que el monumento es algo relacionado y restringido a las dimensiones es pensar equivocadamente. El monumento está en relación directa con el "acontecer". Es la advertencia de ésta como rememoración en él y del lugar del acontecimiento.

Los monumentos, en el sentido que hablo, no tienen obligatoriedad de constituirse como obras, pueden ser signos como sucedió en Amereida.

"E improvisaron, dijo Claudio, unos veinte minutos". La niebla circundándonos hasta que el aro o artificio de aurora se deshizo como en leche en la lenta luz real y entonces Jorge pintó un tabique de la caseta telefónica y Alberto otro. Entonces Alberto, Jorge y Fedier pintaron la caseta de teléfono, cada uno un tabique, desde el zinc el color. Claudio ferruginosamente en la poca luz la armazón con rojos viejos cables de acero y Fabio los plateó y apoyó contra un trípode un tubo, como una furiosa hormiga y de largo, el albatros alabastroso albatros, orilla, guijarros crepitan, nombres, nombres y detrás de la niebla, el alba por silbos y al oeste, arco iris", escribía Edison Simons.

Y Alberto Cruz escribe: "Hemos trazado signos..., entonces el acontecimiento se vuelve chantier. Y todos y por ello cada cual nos volvemos chantier. Y hay algunos signos que ahora son ejecuciones..."

Con esto espero haber mostrado los modos de lo que he llamado "duración" o temporalidad en la escultura, la que en forma autónoma posee la "acción representada" y la forma que necesita el "tiempo del acontecimiento".

La poesía desencadena el acontecer, el tiempo del acontecimiento. Ella hablará en propiedad de ese tiempo que es capaz de convocar y conjurar.

Habitualmente los Talleres de Diseño Industrial me solicitan hacer una escultura durante el Taller, en medio de su propio quehacer. La última tuvo lugar a comienzos de año pasado. En las dos últimas oportunidades las realizamos conjuntamente con José Balcells.

La última escultura no está aún terminada. Una vez que se la termine, tiene lugar fijado para su colocación. Está a un costado del camino que accede a los terrenos altos de la Ciudad Abierta. En el costado donde se realizó un acto poético que dió sentido y acogida a la llegada de la electricidad a la Ciudad Abierta, la llegada, entre otras cosas, de la luz artificial y la energía no como un mero servicio, cosa que va implícita, sino como un bien, un don.

En el acto mismo se eligió un bloque de cemento en vertical y se lo revistió con una lámina de acetato plateada. El destello de lo plateado reflejada, restallaba cambiante la luz que recibía homogéneamente. Era el signo, no era la ejecución de la obra. La obra, la escultura se realizó después, en otro momento y repito aún continúa su ejecución. Cuando fui invitado por los profesores de Diseño Industrial a realizar esta escultura, nada de esto le fue contado a los alumnos, sino que los hice jugar con el libro de Amereida, a manera de echar suerte cada uno abría el libro sin mirar y con el índice señalaba un punto de la página. Se transcribía en el pizarrón lo indicado por el dedo. Una vez que todos los alumnos jugaron se les dió que eligieran los versos que a modo de epigrama inscribiríamos en la base de la obra; eligieron estos: travesía, en cuya suerte, la amenaza de lo oculto, se dé a luz de canto".

He contado el episodio porque para finalizar este viernes quiero hablar de la luz y la escultura.

En uno de los poemas de las Iluminaciones de Rimbaud están estos versos: "En las horas de amargura me complazco en imaginar bolas de zafiro y metal". Están nombradas tácitamente las tres cualidades fundamentales de la escultura: densidad, perfección de la forma y resplandor de la luz sobre sus superficies.

La escultura consideró la luz, me atrevo a decir desde siempre, como un resplandor sobre sus superficies. En este punto también se sucede un cambio importante que no sólo afecta a lo restringido de la cualidad luminosa sino que, a mí parecer, lo cuestiona todo.

Vamos por paso. Rodín le dice al poeta Rilke, su interlocutor: "Ha mirado ya alguna vez una estatua antigua a la luz de la lámpara? Esto es extraño. La idea de contemplar una escultura de otro modo que en plena luz del día puede parecer una fantasía extravagante. No cabe duda de que la luz natural es la que mejor permite admirar una escultura".

Cuál y en qué consiste lo rector de este criterio. La reverberación de la homogeneidad de la luz solar que permite sumergir, como en el agua, la estatua para que quede inundada de luz. De una luz que siempre será cenital, de una luz dada en la homogeneidad y que naturalmente la justa elaboración de la superficie la hará aparecer aureolada. Este tipo de esplendor trae consigo el aporte de la levedad para favorecer, suavizándola, la densidad.

Todas las obras de Brancusi, el escultor rumano, corresponden a este criterio rector. Es un criterio que no entra a examinar o demostrar tal o cual aspecto de las cosas, sino que percibe verdades como el ojo la luz, con sólo dirigirse hacia ella. No es un simplismo sino un uso que nunca afirmará explícitamente las leyes de la lógica. Esta clase de verdades son percibidas como en un primer vistazo, de ese modo percibe que el blanco no es el negro, que un círculo no es un triángulo. Son percepciones naturales, pero lógicas que se gozan inmediatamente.

Pero hay otras penetraciones en la naturaleza de las relaciones por la cual reconocemos distinciones e identidades, contradicciones y propiedades; ese proceso es conocido con el nombre de razón discursiva. El pensamiento discursivo consiste en pasar una intuición a un acto de entendimiento.

Vantongerloo me decía en 1949: "Considere la obra de Cezanne, no tiene nada de naturaleza, pero todo del arte". ¿Pero que pretendía realmente decir? Pienso que esto: el arte pertenece a lo que él llamaba infinito, cualquier dominante por el mismo hecho de ser dominante se impone y quiebra la armonía. Para él una relación es siempre armoniosa.

Prefiere el infinito porque contiene espíritu y materia, luz y expresión sin privilegiar ninguno. Las características del infinito son perceptibles, pero no visibles. Existen discretamente como si no existieran.

El azúcar ha sido extraño de la caña de azúcar, ha sido concentrado; no es un producto nuevo, sino una forma nueva. No son creaciones, son reproducciones.

El átomo es fuente de energía. El análisis de la naturaleza a lo sumo nos conduce a las reproducciones, no a las creaciones. Sólo las fuentes de poder, las fuentes de energía son capaces de engendrar. No más entonces la reproducción, sino la creación."

Vantongerloo no sólo trató la luz desde los criterios expuestos, sino todos los componentes espaciales y plásticos. Ello me movió a escribirle en el mes de Junio de 1963.

Leo la carta que le envié.

Querido Vantongerloo:

Recibí su último catálogo de la exposición de Londres. Como se dice en una de sus páginas, más que catálogo se trata de una "publicación" de su obra entera, a lo largo de cuarenta y siete años de trabajo. En este sentido es muy completo.

Lo he mirado cuidadosamente. Esto me ha hecho pensar ciertas cosas que quisiera conversarlas en esta carta.

Observando su obra, mejor que nunca comprendo lo que debe entenderse por "independiente". En medio de los aluviones siempre su obra conserva, y me atrevería a incluir el período más neo-plasticista, aquel que va desde 1919 a 1937, su acento independiente. Esta independencia creo surge de una actitud de "ojos abiertos". Tengo que explicitar un poco esto para que pueda entenderme.

Llamo sensorialidad de "ojos cerrados" aquella que produce obras de "escultura y pintura". Yo mismo me siento escultóricamente hablando, ubicado en el interior de esta sensorialidad. Pero cuando veo su obra, lo que percibo antes que nada, sobre todo en sus objetos, es el deseo o anhelo de evadir la inevitable ley de la escultura: aquella de ser "erigida" y "establecida". Sus objetos no quieren ni desean ser llamados esculturas, es necesario "juzgarlos" con otra medida.

Recuerdo que usted habló en el Congreso de la Divina Proporción en Milán (he buscado trabajosamente la relación escrita que Ud. me envió para poder citar textualmente sus palabras, pero no lo he podido encontrar, por ello es que citaré de memoria).

Usted habló de "aquello que no está atado a la tierra". Todo lo que diré no pretende ser ni una generalización ni un hablar en absolutos. Sus objetos no son cosas que pueden ser "arrojadas", como suele suceder con el pan "arrevesado" sobre la mesa y que, en un momento cualquiera de la comida, alguien lo repone sobre su "base", es decir con su "dorso" apoyado sobre la superficie de la mesa. Evidentemente no.

Se puede pensar en términos de "base" empujando hasta el extremo el concepto, es decir al momento mismo que su mano coloca un determinado objeto sobre una superficie determinada, pero no es en esta extremidad de cosas que quiero hablar.

Lo que deseo decir se sitúa antes de empujar al extremo el problema. Llamo artista de "ojos abiertos" a aquel que por su manera de asir la sensorialidad de la luz, no sabría dar "forma" con los "ojos cerrados". Sus objetos son funciones, así los veo, de la búsqueda de un tipo de luz diferente de aquella que naturalmente cae sobre la escultura después que ella existe. El escultor de "ojos cerrados" debe saber metamorfosearse en un bello esmeril o bien en un mulrido fieltro para pulir, para hacer comparecer la luz sobre la superficie del volumen que él ha "erigido" y "establecido" sin necesidad de "ojos". Por el contrario, yo siento que usted no tiene necesidad de metamorfosearse en esas cosas mismas que sirven como medios en el caso precedente para atender y lograr determinados acentos. Yo esto lo veo muy fuertemente en sus objetos. Contrariamente, la bidimensionalidad del plano pictórico liga de todas maneras la obra con la pintura, se está siempre próximo de un mundo familiar, aquel que vive y se complace de permanecer entre ciertas significaciones que les son queridas.

Encuentro bella su obra, a veces muy difícil, lo que la hace más bella aún.

Los objetos de Vantongerloo a los cuales me refiero llevan por títulos por ejemplo: "Refracción de la luz" - "Seis cristales anisotropos" - "Medio difractor" - "Rayo luminoso en campo magnético" etc.

La sola mención de los títulos de las obras dan una imagen de la clase de objetos que se trata.

Es una concepción otra del espacio plástico. Un espacio trastocado en su ponderabilidad por la transparencia del acrílico, para que la materia se minimice. Los objetos adquieren la forma presentida de un espacio sin atmósfera que vencer, un espacio anti-dinámico.

No imita fenómenos ópticos luminosos. Crea equivalencias luminosas. Por ello es que en su carta de respuesta a la mía, afirma: "La escultura y la pintura han caducado".

En esta reunión final sobre la escultura, quizá la más difícil para mí, puesto que tengo que mostrar dos momentos inéditos que piden ser tratados con el máximo de prudencia y el máximo de pudor.

Por ello es que el tono del discurso será casi un musitar. Como cuando uno habla consigo mismo. Y por sobre todo tratados brevemente, puesto que la prudencia y el pudor son sin extensiones ni explicaciones.

Las palabras de la carta de George Vantongerloo que voy a leer para nuestro caso, son palabras póstumas. El falleció en el año 1966. Sus palabras son afirmaciones y negaciones que deben ser oídas para ser reflexionadas. Ninguna interpretación apresurada favorecerá ni en pro ni en contra, el sentido, el significado y la postura que tomó este artista.

De todos modos son palabras calientes, es decir, son palabras que a uno le queman en las manos. No son palabras frías.

Cómo y por qué negar que sus palabras durante estos años, no sólo se me han hecho presentes, sino que han estado vivas con esa inexplicable vida que tienen las ideas que a veces se tornan lúcidas, otras ambiguas, a veces somos conscientes de su presencia y otras no.

En lo propiamente escultórico, para que no se crea que estoy refiriéndome a una pura situación de tipo ético, esas palabras y otras reales y verdaderas palabras provenientes de la poesía, la arquitectura, la pintura, no sólo me hicieron reflexionar sobre mi propia obra, sino que me hicieron pasar a una nueva puesta en obra.

Esta acción me sitúa hoy ante una otra aventura de la belleza, para llamarla de algún modo.

Me sitúa frente a algo que intuyo que puede ser bello antes que conocido, como dije al comienzo de estas reuniones. Y es justamente por este estar ante algo no conocido, y más aún en mi caso, ante algo no finiquitado y por ello doblemente no conocido; que la prudencia debe afinar el tono para espantar la forma, que por concepción, aún no está fijada sino sólo como huella leve, como tanteo. Recuerden que yo en la carta escrita a Vantongerloo me definía como un escultor de "ojos cerrados". Permanezco fiel a ese criterio. Por ello esta, ahora, otra penetración en el espacio es con una o dos manos por delante para no tropezar. Aunque tropiezos han habido muchos.

Insisto con todo pudor, sólo señalaré o indicaré algunos aspectos del propósito que me anima en esta obra. Por ningún motivo deben ser tomadas como afirmaciones, como definiciones cristalizadas.

Paso a leer entonces la carta de Vantongerloo. Está fechada en Agosto de 1963.

"Gracias por su carta. Me ha dado un gran placer.

El contenido de su carta, es decir la parte que es difícil decir con palabras, que casi no se puede expresar con palabras porque pertenecen a lo inconmensurable, a lo invisible, esa es la que me ha dado gran alegría. Creo, por ellas, que usted está cerca de ello. Lo que es paradójal es que este inconmensurable, este infinito, pueda expresarse.

Es necesario desmaterializar la materia. Esto no se logra por ninguna técnica sino que sólo por concepción se alcanza. Y no le quepa dudas que será siempre a espaldas nuestras.

Tenemos todas estas indefiniciones en nosotros, pero no podemos darle libre curso a lo que está interiormente en nosotros. Por lo que a mí respecta, siempre admiré la creación, el universo, sin tratar de comprenderlo. Cuando quise expresar este sentimiento tuve que luchar contra mi educación social: escuela, arte, convenciones sociales. Todo esto me lo impedía. Ya se puede ver en mi trabajo de 1915. En 1917 quise liberarme más: razonaba sobre el volumen más el vacío que da igual: espacio. Fue mi educación euclidiana la que me situó en un caso límite. Y sin embargo, es posible ver allí que mi inconsciente me guiaba hacia las ondas, las radiaciones.

En mis escritos, siempre hablé del infinito, pero no lo podía expresar en mi trabajo, mi educación era una dominante. A continuación pude perder esa dominante. Es en esto que el catálogo de la exposición de Londres es muy explícito y muestra mi vida. Lo que usted dice en su carta es exactamente lo que yo acabo de escribirle. Es vuestro YO, aquel que está en usted quien me habló. Es como la lámpara de petróleo: está fuera de uso. Y le aseguro, en mi caso, que no lo hice expresamente. Simplemente no pensé más en ello. Mi modo de concebir no podía expresarse más en esos lenguajes e indudablemente lo que me sucedió me tenía que llegar, eso me fue impuesto por mi inconsciente. No es entonces mi culpa. Yo seguí simplemente mi imponderable".

Hasta aquí la carta.

Cada vez que he releído esta carta he tenido siempre la misma impresión. Esta impresión es la de la simplicidad con que aparecen y se constituyen las afirmaciones que fundan. Son tan simples, casi obvias.

Como si un artista fuese un viajero que parte, durante el tránsito por la vida con las maletas bien provistas y a medida que transcurren las estaciones, las ciudades, va aligerando su exceso de equipaje para quedarse no con lo poco de lo poco, sino con lo poco de lo mucho. Y con ese poco, con esa resta inexorable, con lo restado obtiene un rendimiento muy grande de movimiento, de pensamiento, de acción fronteriza, porque él ya ha sobrepasado todos los lugares conocidos y sólo tiene ojos, manos, pies, ánimo y espíritu para la aventura abierta que toda ubicación fronteriza otorga.

La sorpresa y no la novedad. El arte todo, permítame generalizar un poco. Hace treinta años se debate en el aburrimiento, en el tedio, por supuesto que no en el "spleen" de Baudelaire. Ha cifrado su esperanza en la novedad. La novedad no es más que las luces de bengala del mundo de las formas alcanzadas por meros juegos de procedimientos técnicos, un poco o más o menos afortunados según los casos; variantes que pretenden ser insólitas pero no inéditas. La novedad es la moda. La sorpresa es lo inédito, lo que nos sobresalta. Tengo la impresión que el arte hace treinta años que se debate en y entre las formas. Esto ha producido una paradoja. No es que el árbol impida ver el bosque, sino que el bosque impide ver el árbol.

Si en la carta de Vantongerloo hay denuncia, creo que es ésto lo que él denuncia.

Pero hay otra parte en su carta. Es aquella en que afirma con toda claridad que hay que desmaterializar la materia. Y esto no por técnicas, sino por concepción.

Esta desmaterialización, esta imponderabilidad es para él lo inconmensurable, lo invisible y lo infinito a partir de la admiración de la creación, de lo universal. Su salto será ese. Configurar equivalencias plásticas de las radiaciones luminosas. Por ejemplo: viajó expresamente al norte de Suecia para ver la aurora boreal. De allí que la pintura y la escultura, como modos de expresión, le sean caducas. No dice que hayan dejado de existir, sino que habla de desuso.

Caduco es algo que cae y sólo por extensión idiomática es algo que perece. La escultura se ata a la tierra, por gravedad, como objeto aislado que es. Eso es lo que cae para Vantongerloo. No cae, no caduca el objeto que no se "ata a la tierra". Esto es lo que le dice en mi carta, ésto es lo que he reflexionado. El objeto subsiste aislado, dentro de un sistema, pero subsiste.

El objeto que él vé como el que concretiza sus radiaciones objetivadas plásticamente, ese es su límite.

Entre este propósito que se afirma a partir del agotamiento de un modo de expresión y caída en el desuso por haber desmaterializado la materia y el propósito que trata de conformar la obra en construcción en la Ciudad Abierta hay un distingo fundamental. Este distingo puede ser expresado de esta manera. Mientras Vantongerloo abandona la escultura, es decir todo objeto identificado por sus características como perteneciente al arte de la escultura; no abandona lo propio de objeto aislado, es decir algo arrojado ante uno.

La obra en ejecución en la Ciudad Abierta quiere alcanzar a conformarse en la afirmación que dice del abandono del objeto aislado sin abandonar la escultura.

Lo que anhelo expresar contenido en el mundo íntimo de mi libertad, necesita ser materializado en el mundo de la necesidad externa, en el mundo del espacio. Siendo sólo allí donde alcanza mayor plenitud. Cuando mi libertad deviene forma construye la obra.

Si lo nuevo, como decía Gofreo Iommi, se acepta como cada alba, no como un o el alba, sino como cada alba; el cada vez será un ritmo no necesariamente cíclico, sino más bien un continuo sobre un fondo de discontinuidad, que destruye todo sentido de progresividad, evolución, perfección.

En cada vez, lo que anhelamos expresar. En cada vez; la libertad. En cada vez, en consecuencia, la plenitud. Esto es lo que pienso sea nuestra modernidad.

Y ésta de ahora, la de esta obra, nació un día 30 de Octubre de 1976 y aún no concluye. La poesía abrió el tiempo de la obra. El acontecimiento o tiempo de abertura lo desencadena y lo desanuda una Phalene, un acto poético. El tiempo de la rememoración que es el tiempo del monumento, forma que fija la advertencia, comenzará a sucederse cuando la obra se finiquite.

El acontecer o tiempo de abertura desencadenado por la poesía trajo la inscripción que nombra el monumento. El nombre designa, distingue, titula, bautiza y califica. Lo propio del acontecer poético es nombrar el nombre. Nombrar es investir, conferir, promover, aclamar y proclamar lo creado.

Es posible leer en las páginas de la bitácora de esta obra, que comienzan antes de la realización del acto poético lo siguiente:

"... antes de partir para Ritoque abro el libro de "Amereida" al azar y leo: ... las verdaderas ciudades imaginarias son aquellas que uno ha visto, supuesto en carne mientras uno iba errante, es decir durante la prueba de ese desierto entre la cosa y el nombre - porque la cosa para los hombres aparece largo tiempo después de oído el nombre - y casi todos los esfuerzos que hace para reconocer son vanos, es decir dejan intacto y sin inserción el primer nombre por excelencia, el nombre de la muerte, ese nombre de nombres". Anoto a continuación en la misma bitácora: He allí la tercera invariante: la prueba del desierto entre la cosa y el nombre. Esta tarde, el acto dirá el nombre y con ello la cosa.

La cosa nombrada alterará forzosamente la imagen que tengo ahora en este instante de la "cosa sin nombre" todavía, alteración acogida, hospedada, para que el nombre sea real, verdadero nombre, es decir, sentido y significado y no mero título de obra".

El dicho del acto fue éste:

"Gracias por el viento que vuelve a soplar tan fuerte  
dando en el filo aterido de su nube blanca, efímera.  
Piedra en el seno, el antiguo aspid perdido en las auroras.  
De mi alma, abajo.  
Escribe las hierbas bajo el viento y el pie murmura  
lo que el suelo grita.  
La marcha. Que mudando el paso dice del baile, rompe el mar azul.  
¡Al fin el cielo!  
Soñar jamás ha mostrado,  
Un lugar único en el mundo, con eso basta.  
Rasgo que no es trazo.  
Presente verde y sostenido en penumbra.  
Esta tierra así abierta  
Se muestra confiada más allá del aliento.  
Entonces se mira en sus vientos distantes.  
Distinguiéndose en las primaveras".

Tres anotaciones al pasar:

- 10 Personalmente no soy en nada afecto a interpretar textos. Pero quien conozca la obra aún en su estado presente no podrá dejar de percibir la filiación, nada más que eso, por favor, nada más que la filiación entre su apareamiento y la palabra.
- 20 Datos indispensables para reconstruir el momento. El lugar de la obra no fue elegido por mí. Se decidió en conjunto por los que participaban de la Phalene. En torno a la mesa del almuerzo con que se abrió el acto se decidió ir a visitar dos lugares distintos dentro de la Ciudad Abierta, puesto que yo no conocía ninguno de los dos lugares mencionados.  
Llegados al primero de ellos, en la parte alta, se produce el olvido. ¿Cuál? Precisamente éste: estábamos en el primer lugar de los dos que íbamos a visitar y sin ir al otro nos quedamos en éste. La presencia de todos allí equivalió a la decisión: allí era el lugar del acto y del sitio de la escultura.  
Olvido, dentro de lo que hablé el viernes pasado, no es omisión, ni desmemoria, ni negligencia, sino esa cierta distracción que equivale a un estado de transparencia, en que la realidad da cabida a lo inevitable.
- 30 Cuando hablamos de lo que era esculpir dijimos que lo esencial era que el escultor padecía la perentoriedad de la imposición del bloque.  
Ahora no esa imposición sino de la pregunta que torna urgente el tiempo abierto por la poesía. La pregunta por el sitio de la escultura. El acto tiene lugar pero la escultura tiene sitio. Sitio no es un lugar. Sitio es asediar, cercar un punto. La pregunta impuso su tiempo urgente y el "allí y ahora" fue: "Aquí, un hoyo de cuatro metros por cuatro metros".  
Esa vez el "allí y ahora de cada vez" suprimió el sitio de la escultura, es decir suprimió el zócalo o base que la instala sobre el horizonte. Zócalo que hace de la cosa "objeto" y lo aísla, lo sitúa.

Y ahora en una sucesión veloz por pudorosa los no y los sí del propósito de esta obra.

Esculpir era tallar un material que se yergue como imposición. Un bloque lleno, ponderable. Esta densidad se yergue ante el escultor y éste parte de lo lleno; y cuando modela, imaginariamente, se debe colocar en el centro de lo lleno. Siempre desde un centro.

Tallar esta vez no en lo erguido del material, sino en lo yacente del plano del suelo de la tierra, para erigir un vacío. No se parte de un lleno que se yergue ante uno, sino que se yergue un vacío desde el yacimiento del suelo.

Esculpir o modelar era una elaboración realizada sobre fragmentos de materiales desprendidos de las canteras, minas, bosques. Esta vez la elaboración no sobre el fragmento de material desprendido, extraído, esta vez la elaboración del suelo mismo de la tierra, para decir si a un espacio integrado que connote su integridad y denote su no objetivización.

Esculpir o modelar un fragmento de material es elaborar un objeto cuya cualidad más específica será la de ser aislado. Esa elaboración en cuanto escultórica se realizará pensando en un espacio interior del objeto como consecuencia y origen de sus volúmenes exteriores. Su espacio interior será siempre inaccesible, paradójicamente, insisto, es pensado y trabajado como origen de los volúmenes positivos. Esa inaccesibilidad sitúa siempre al observador en el exterior del objeto.

Esta vez se trata de negarse a lo inaccesible, se trata de transitar en lo que da origen, el vacío del propio espacio interior para sumarlo al giro en derredor y exterior de lo yacente.

Esta vez es no al zócalo para poder crear dos horizontes. En el interior abierto un horizonte próximo e incrustado en lo denso de la pared que yergue el vacío. En el exterior abierto un horizonte por debajo de nuestro horizonte lejano y abstracto, el horizonte del paisaje.

La esperanza del propósito es simplemente deshacer un tácito.

Penetración yacente de un espacio escultórico, que ora es lineal, ora se conforma como superficie, y recorriéndolo hace comparecer su tercera dimensión, la altura desde su interior.

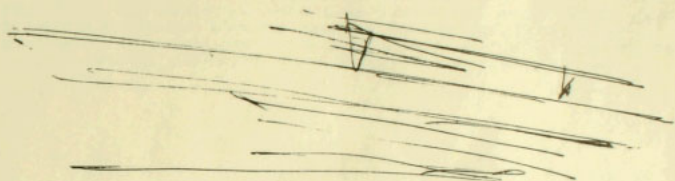
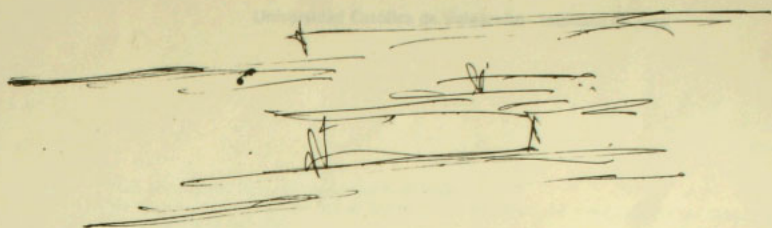
Sin que comparezca como objeto.

Y desde su exterior la incisión se dibuja sobre el yacimiento de la tierra. No sólo dibuja la extensión, sino su profundidad. A la manera como los escultores "ven" la superficie de una hoja de papel. Como fondo, como superficie en el fondo y no en el frente.

Esto es todo.



Choquis suficientes para fijar la idea de  
una cultura.



OLUTAMENTE MODERNO"  
UR RIMBAUD.

Godofredo Iommi M.  
1981

Godofredo Iommi M.  
1981

"Tenir le pas gagné; Il faut être absolument moderne".

"Mantener el paso ganado. Hay que ser absolutamente moderno". Así dice Rimbaud a los finales de la "Temporada en el Infierno".

¿Qué quiere decir moderno?  
¿Qué quiere decir absolutamente?

Decir "moderno" implica algo que no lo es y algo que lo inaugura.

Vamos a tratar de indicarlo anotando la vuelta de llave que al mismo tiempo cierra y abre un campo. Un campo distinto al que estaba vigente. Distinto no supone necesariamente contradictorio. Pero se trata de un campo tal que concierne a la actividad humana. Por diversas vías podría llegarse a mostrar el giro que abre la modernidad. Escogemos uno, el que nos es más familiar-el camino de la palabra poética y en el va implícita la noción de "poiesis-techne" en su acepción mayor: la de todo trabajo "creativo".





Conviene acercarnos a lo que se entiende por palabra y más específicamente por palabra poética. En vez de preguntarnos por el ser de la palabra con la esperanza siempre fallida de encontrar una definición vamos a preguntarnos de suerte que la función de la palabra se haga presente. Digamos: ¿para qué existe la palabra? Se suele responder que para comunicar algo. Comunicar supone un emisor y un receptor de quien se presume que entiende el mensaje transmitido. La palabra como comunicación es el postulado de toda lingüística.

Se puede comunicar algo que el emisor y el receptor conocen por anticipado. Se puede comunicar algo que el receptor no conoce por anticipado pero que a partir de algo conocido y por vía deductiva, también conocida, alcanza a comprender. Es decir se puede hablar de o acerca de algo. ¿Pero agotan tales dichos la noción de palabra? No, nos parece que no. De hecho la palabra puede referirse a sí misma instituyendo un meta-lenguaje. Pero la palabra poética no es un metalenguaje. Es el decir que se maravilla de su decir. Es decir es la palabra por la palabra misma.

La posibilidad de decir extendida en un dicho y manifestándose como tal es la palabra poética. Por cierto que toda palabra sin excepción trae consigo un orden, una emisión o escritura, y una significación. Pero la palabra poética es la que con todo ello y más nos revela la posibilidad misma de decir. En este sentido la palabra poética se las ha de haber con el ser propio del lenguaje.



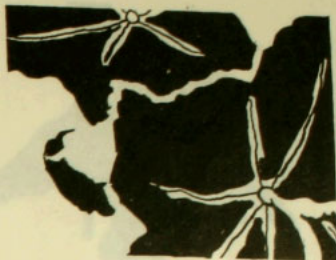
El arte es la relación de lo humano y lo divino. El arte es una forma de comunicación que se establece entre el hombre y el mundo. El arte es una forma de expresión que se establece entre el hombre y el mundo. El arte es una forma de comunicación que se establece entre el hombre y el mundo. El arte es una forma de expresión que se establece entre el hombre y el mundo.

El arte es una forma de comunicación que se establece entre el hombre y el mundo. El arte es una forma de expresión que se establece entre el hombre y el mundo. El arte es una forma de comunicación que se establece entre el hombre y el mundo. El arte es una forma de expresión que se establece entre el hombre y el mundo.

Vamos a señalar dos momentos de esta palabra: el de armonía y el momento de lo desconocido.

El arte es una forma de comunicación que se establece entre el hombre y el mundo. El arte es una forma de expresión que se establece entre el hombre y el mundo. El arte es una forma de comunicación que se establece entre el hombre y el mundo. El arte es una forma de expresión que se establece entre el hombre y el mundo.





¿Cuál es la relación de palabra y armonía? Para discernirla es necesario recapitular la función de la palabra en el mundo griego que origina poéticamente nuestro lenguaje. Walter Otto recoge el siguiente relato acerca del origen de la palabra en su función primordial: "Zeus termina la construcción de un mundo. Todos los dioses están presentes. Sobreviene un admirable silencio, estupor ante la belleza de lo construido. Entonces Zeus pregunta a los dioses si falta algo para que la construcción sea perfecta. Los dioses convienen que algo falta. ¿Qué? Falta la palabra, pues sólo la palabra elogia. Y entonces Zeus crea las Musas."

En el relato la palabra es originaria de las Musas -se trata pues de todas las artes-. En seguida su función primordial es el elogio. El elogio es de suyo el reconocimiento. En el fondo la vía o método del conocimiento es el elogio que nace de la admiración. Esta es una consonancia, del mundo que se abre en palabra. La consonancia manifiesta consigo la armonía mundana. De hecho la palabra consonante al consonar desvela la armonía, la elogia, la reconoce y al mismo tiempo se indica a sí misma como función desvelante. Así la palabra poética es la consonancia de la armonía esencial.

Los griegos supieron y construyeron esta palabra. Ellos la distinguieron de la palabra propia del juicio como anterior a él. En la "Teogonía" de Hesíodo se expone este origen de la palabra poética: "...estas pues a mí primerísimamente las diosas, palabras dijeron, Musas Olímpicas, hijas de Zeus egídeo: "Pastores agrestes, descarados, semejantes a vientres sabemos falsías muchas decir a verdades semejantes; más sabemos cuando queremos verdades proclamar".

Las Musas dan la palabra a Hesíodo a fin de que los hombres sin cara, informes aún se eleven hasta sus propios rostros. Para ello ¿qué palabra le dan? La palabra poética, la palabra que elogia, la de himno, la que canta. Es una tal que puede decir verdad o falsedad. Es decir, anterior a ambas, anterior al juicio, aún no verdad ni falsía. Antes que nada es una palabra tal que revela, consigo, su propia posibilidad de ser palabra. A ésta los griegos la llamaron "mito". Boissacq señala que "mito" viene de la raíz "miein" que implica "misterión" - "mistikos", del verbo "miein" que quiere decir: abrir y cerrar los ojos - ver parpadeando en un ritmo recurrente. La palabra que ve parpadeando es "mito". Conviene subrayar que la palabra o "mito" no lo es porque narra, porque significa sino porque primariamente dice esa mirada parpadeante o ritmo. Hjalmar Frisk en su diccionario etimológico de 1960 concuerda con Boissacq. Gaeger en su "Aristóteles" (México 1946 pág. 368) a propósito del fragmento 668 que dice: "cuanto más solitario y aislado estoy, tanto más he llegado a amar los mitos", escribe, "una cosa es ver elementos filosóficos en el amor al mito y otra que el filósofo se re-cree como hace Aristóteles en este fragmento, en volver después de sus largas luces con los problemas al lenguaje semioculto, ilógico, oscuro pero sugestivo del mito".

Gaeger subraya: lenguaje ilógico, oscuro, sugestivo - palabra anterior al juicio, según los griegos. La poesía occidental se atiene a esa palabra que llamamos poética.



¿Qué indica primordialmente el mito? El cántico de las Musas. ¿Y éste? El "Kallos" que se puede traducir por belleza. ¿Y la belleza? Esta se funda en la armonía, es su resplandor. Este modo de la "poiesis" atraviesa los siglos manifestándose en múltiples facetas. Para comprender que significa "armonía" y constatar la persistencia de la noción leeremos a un gran arquitecto del renacimiento italiano: Leon Battista Alberti. Dice Alberti en "De Re Aedificatoria": "Definiremos la belleza como armonía, la armonía de todas las partes entre sí... de tal modo que no se pueda aumentar, disminuir o cambiar sino para peor... Es el resultado de este gran valor y casi divino para obtener el cual, es necesario empeñar todo el ingenio y toda la habilidad técnica de la que uno está provisto".

¿Pero, que quiere decir "armonía de las partes entre sí"?

Alberti aclara: "Es una cualidad resultante de la conexión y unión de los elementos y en ella resplandece toda la forma de la belleza y que nosotros llamamos "conccinnitas" - agrega - "Es deber y tarea de la "conccinnitas" ordenar según leyes precisas las partes que por su propia naturaleza serían distintas entre sí, de modo que su aspecto presente una recíproca concordancia". Dice Alberti que la "conccinnitas" se nutre de la gracia y decoro - decoro en latín quiere decir esplendor.

Pero ¿por qué es posible la "conccinnitas"? ¿De dónde procede? Alberti anota "En cualquier cosa que percibamos por vía auditiva, visual o de otro género enseguida advertimos lo que corresponde a la "conccinnitas". Por instinto natural aspiramos a lo mejor, a lo óptimo y con voluptuosidad adherimos. La "conccinnitas" se manifiesta en el organismo entero.... Abraza la vida entera del hombre y sus leyes, preside toda la naturaleza" - Alberti tomó el término de Cicerón que lo aplicaba al discurso. Pero su trasfondo es la palabra griega "kalokagadzia".

Cristos Clairis, el lingüista griego, se opone a toda traducción del término. Tiene razón. En nuestras lenguas no existe un vocablo que reúna y funde la noción de belleza y bondad. Cualquier traducción la equivoca gravemente. Tal vez podamos vislumbrar algo de lo que indica esa armonía griega a través de un concepto de simetría compleja. Esa armonía sube de los pitagóricos a Platón. Una concordancia o trama de cosmos-caos patente en el universo entero, el ser humano incluído.

"Conccinnitas" que Alberti llamará "compañera del ánimo y la razón". Acoger la palabra poética (oral o escrita, arquitectónica, escultórica, pictórica o musical) es consonar con la armonía cósmica que manifiesta la obra.

Así se abrió la poiesis-téchne y la que Heidegger llama filosofía. Para constatar la fuerza y fecundidad de esa armonía tomaremos un ejemplo que procede de la relación pitagórica entre música y astronomía. Se trata de la llamada música de las esferas. Platón la describe en el libro X de la República. Keplero dió firme base matemática a la teoría heliocéntrica de Copérnico. Ya no más el sol girando alrededor de la tierra sino lo contrario de lo que vemos: la tierra girando en torno al sol. Su obra se llama "De Harmonice Mundi" - (Lo que concierne a las armonías del mundo), publicada en 1619. Los pitagóricos señalaban las notas musicales inaudibles pero existentes entre planeta y planeta. Keplero creía lo mismo con una variante, que sólo podían ser oídas por el sol. Creía algo semejante a lo que pensaron los teóricos de la música en el Renacimiento. Entre ellos Galilei, el padre de Galileo y Francesco Salinas. "Por intentar relacionar la armonía (musical) con el movimiento planetario, más específicamente entre las distancias de los planetas con el sol", escribe Eugene Helm en 1967, "descubre su famosa tercera ley  $T^2 - K$  donde  $T$

D3

es el período de revolución de un planeta, D es la distancia promedio al sol y K es una constante..." Agrega Helm, "la fórmula parece antiséptica, pero como mucho de la matemática proviene del poder estético natural". El mundo es por armonía y se trata - el hacer mundo - de revelarla, doquier de suerte que con-suene con la que nosotros mismos somos. Esta visión a través de 27 siglos hasta la irrupción de otro horizonte; el amor a lo desconocido o modernidad.

Varios caminos pueden esclarecernos lo que significa ese horizonte. Y dentro del campo de la palabra poética también se pueden seguir vertientes distintas. Arbitrariamente escogemos el derrotero abierto por la poesía francesa. Tal vez nos acomoda más para lo que pretendemos explicitar.

A mediados del siglo pasado (nuestro siglo comienza allí y no terminará, por cierto, en el año 2000), un joven poeta norteamericano, Edgar Allan Poe, reaccionando contra un supuesto fin didáctico que se exigía del poema, escribió: "La poesía no tiene ningún fin didáctico, ni tiene una relación específica con la verdad". ¿No recuerda esta proposición a lo que dijeron las Musas a Hesíodo? Poe devuelve a la poesía su autonomía plena, su vigor a la palabra que se maravilla de sí misma antes de todo significado o juicio. Además indica un horizonte distinto al de la armonía. Dice: "La poesía es perfecta y no tiene otro fin que el de describir el vuelo de la mariposa engevecida por la estrella. Va hacia la estrella sabiendo que la luz de la estrella la va a convertir en cenizas. Pero no puede hacerlo de otra manera y no es más que esa trayectoria. Y nosotros estamos en condiciones de comprenderla, de amarla y estremecernos porque llevamos con nosotros esa misma sed".

Aún hoy Poe no es considerado por los anglosajones como un gran poeta. Pero en nuestro camino hacia la modernidad él es la chispa que enciende a Baudelaire a mediados del siglo pasado. Voy a formular dos afirmaciones sin explicarlas porque no es del caso aquí. En las artes no hay influencias, hay (cuando existen) encuentros. Todo encuentro para serlo es gratuito en el sentido que le dió Picasso cuando dijo: Yo no busco, encuentro" - Así se encontró Baudelaire con Poe. Y a partir de Baudelaire se abre la modernidad. Ya no será la armonía como fundamento de la belleza o viceversa, Baudelaire dirá:

"infierno o cielo que importa

al fondo del abismo para encontrar lo desconocido"

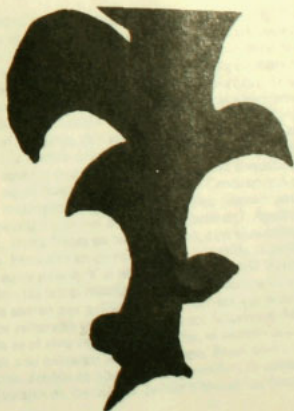


Y así como para Poe la poesía se construye con el juego de los complementarios - la mariposa a la estrella - Baudelaire la construye mediante el juego de los semejantes (Lesbos) y con ello indicar lo desconocido.

El joven Rimbaud al leerlo no vacilará en llamar a Baudelaire "ies un verdadero dios!" Para Rimbaud ya no la belleza. En el comienzo de su "Saison dans l'Enfer" la destituye. Y se abre hacia lo desconocido. Rimbaud ensancha el horizonte y agrega: "no sólo desconocido sino sea ésto con forma o informe. Hay que entrar hasta el fondo para arrebatarse a cada época su cuota de desconocido y traerla en la mano, como Prometeo tenía la luz.

No importa lo que suceda. Puedo fracasar, puedo morir en la batalla. Otros horribles trabajadores vendrán detrás de mí" - Y de este modo Rimbaud construye y destruye su poesía, pues no sólo dice sino hace.

"Hay que cambiar la vida" dice descubriendo para la poesía ese camino, pues puede ahora poseer la verdad en un alma y un cuerpo, más allá que el juego de semejantes en Baudelaire.





¿Cuál el método para desfondar lo desconocido? "El razonado desorden de los sentidos" - No basta entender sentidos como órganos externos o internos de percepción. Se trata de los sentidos del lenguaje. Por allí lo nuevo y desconocido. Un razonado desorden. No dice inspiración sino Razón. ¿Se han ido las Musas? Las de la armonía nos han abandonado. Ya du Ballay hace siglos lo vió: "La musa me ha abandonado. Voy a cantar la ausencia de la Musa." Vago precursor pues aún sigue ligado a la armonía. ¿A qué razón alude Rimbaud? ¿A la mera facultad de atar juicios? No lo creo. Toca el fundamento mismo de la razón, allí donde casi se pierde y queda a solas con su propia lucidez. Las experiencias que llevan al tiempo suspendido - propiedad de ebriedad plena en Nietzsche y en Baudelaire - muestran que aún en el furor de la pasión que todo lo conturba permanece alguien que contempla desde sí mismo. Una distancia incierta entre la mirada y la consumación. Distancia que ningún fuego o dicha anulan. Esa es la razón poética, el *mein*, la última instancia de la palabra y por eso, en cierto modo, una trágica indiferencia. A tal frontera Apollinaire la llamará "la razón ardiente como una bella pelirroja." Bajo el trazo de tal razón hay que cambiar la vida, pues la búsqueda o hallazgo de lo desconocido se construye con otro fundamento que el adecuado a la armonía. La constatación que exige ese cambio es la imposible coincidencia entre palabra y acción, dirá Rimbaud. Únicamente, agrega, palabra y acción rimaron en Grecia (ágora y estadio). Y en adelante no volverán a rimar sino que la palabra irá delante, fronteriza, alejada, solitaria. Es esta una hondonada abierta desde donde se expande la modernidad. Simultáneos dos momentos intensos en esta apertura, dos poetas: Stéphane Mallarmé e Isidore Ducasse (Comte de Lautreamont). Mallarmé, ese oscuro profesor de inglés en los liceos franceses, cala una de las fuertes aventuras poéticas con que aún vivimos. Se sumerge hasta palpar lo "nada", una rara transparencia que refleja. Misterio del espejo pues lo que está en él no es pero está allí y si soy yo es otro. Borde continuo del naufragio, al borde de... Mallarmé construye ese hecho poético con palabras. Las quiebra, las disloca en la escritura y las orienta para la voz, al mismo tiempo. Cae el mero significado lineal de las frases que se hilan necesariamente. El mismo declara que toda su obra es una tentativa, un conato de la que quiere hacer. Un verdadero libro encantado, órfico, que reúne la pura posibilidad que hace del cosmos cosmos. Componer un libro cuyas palabras, las disposiciones de las mismas en las páginas, el modo de ojearlo - de ida o de vuelta o en cualquier página como comienzo o fin, el modo mismo de constituirse en volumen, construyen la cifra completa e inacabable del mundo. Murió sin alcanzarlo. Lautreamont murió adolescente. Desconocido absoluto para sus contemporáneos. Sus pasos son de una intensidad todavía por cumplirse. Ducasse no sólo propone la quiebra lineal de la frase, sino un estado múltiple de una función completa. La poesía se compara al vuelo de los estorninos. La bandada de pájaros vuela conformando y deformando una esfera. Dentro de ella los pájaros la cruzan en todos sus diámetros, sin cesar, al punto que mirando un pájaro se pudiera pensar que nadie avanza y sin embargo, dentro de esa multiplicidad de trazos la esfera se desplaza.

Tal complejidad no ha sido aún conquistada. Lautreamont señaló vigorosamente la radical insignificancia de la poesía. No se juega ella en los significados - no es poesía porque se ocupa de religión, moral, ideas, política, matrimonios, muertes, nacimientos, etc. - Además nos dice que la poesía no debe ser hecha por uno sino que debe ser hecha por todos (no para todos sino por todos). Y acuña la fórmula más aguda que cierne la poesía moderna: "Una cosa es bella cuando se parece al encuentro fortuito de un paraguas y de una máquina de coser sobre una mesa de operaciones". Cuando estas tres cosas fuertemente dispares azarosamente se encuentran se revela una región desconocida. La primera acepción del "hay que cambiar la vida" es el cambio de los sentidos. Cambiar el lenguaje, desistir de la mera significación o de su privilegio en la expresión. Desde ese acantilado vuela la poesía del siglo. Vuela con el humor negro de Jarry. El humor negro es destituir la base que sostiene aquello que parece definitivamente constituido. El llamado teatro del absurdo es una tarda estribación de aquel humor negro. Vuela con Cendrars y Apollinaire. Uno incorpora como significados lo que parecía impropio del significado poético (literalmente la transcripción de un menú. Duchamps es una consecuencia del camino abierto por Cendrars). Apollinaire va lejos. Sentado en la mesa de un café sobre la terraza, anota frases de los que pasan, con ellas compone los poemas. La plena disyunción ha sido allí intentada. Pero aún en ciernes pues la maravilla se pretende todavía en el modo de reunirlos, según la fórmula de Lautreamont. Y al mismo tiempo (1909) Marinetti expande por Europa el futurismo. Ya no las palabras sino las letras mismas cobran plena autonomía y se dispersan sueltas y vigorosas en la página y en la música entran por primera vez los sonidos que eran soñados excluidos de toda composición. Pero hay un error reiterado cuando se habla del futurismo. Su aludido no es el progresismo, el futuro. Es la velocidad. Esta es el vivo regalo del presente, el secreto que lleva a lo desconocido. ¿Por qué? Porque la velocidad llevada a su extremo anula el tiempo. Es un nuevo éxtasis. Quien corra en moto o haya volado en avión abierto dentro de una nube comprenderá la concreta realidad del primer manifiesto futurista. (El juego de titulares de los diarios de hoy tiene allí su fuente).

Marinetti inventa otra forma poética. El acto - provocación que se encuentra en el dandysmo, pero en forma personal. El acto que subvierta de raíz las convenciones que en un momento dado se tienen. Naturalmente que de raíz significa la subversión del lenguaje y no de los meros significados. La guerra fue exaltada por los futuristas como la higiene del mundo. ¿Por qué? Porque ella, durante su lapso, las usuales costumbres caen y dejan paso a un modo de relaciones extraordinario que da la inminencia de la muerte, la hermandad de trincheras, el alma embargada de todo un país.



Sobre esa carrera signó el dadaísmo con una voluta más ceñida. Al todo nada. Artículo 1, se funda Dadá - Art. 2, queda anulado el artículo 1. Todas las explicaciones del lenguaje fueron acometidas y las negaciones llevadas a los extremos. Me callo aquí el transfondo de una Viena finisecular extraordinaria en poesía, física, matemática, filosofía, música, teatro, psicología de profundidad, prosa, periodismo y vida. La postguerra del 14 se abre en Francia con el surrealismo cuyo filo aún intacto es quebrar la división entre vigilia y sueño. Se trata de pasar del uno al otro en la viva unidad del cuerpo y del alma. Un horizonte de riquezas y peligros tentadores que aún no ha sido consumado. Por cierto que a partir de Marinetti todos los momentos poéticos se juegan también en actos que pretenden cambiar los significados, designificando. Casi naturalmente se da un paso fatal, el grueso, aunque necesario, tal vez, error. Puesto que hay que cambiar la vida y es el objetivo esencial de la poesía lo propio es hacerlo con medios adecuados.





¿Cuáles son? La política. Y de un salto la poesía cede su propio campo para ponerse al servicio de lo que supone la llevará a ser más poética; la poesía comprometida. Andre Breton llegó a decir que la proposición "hay que cambiar la vida" equivalía a "hay que cambiar el mundo" de Carlos Marx. El mundo vivió en aquellos días las grandes esperanzas. Por un lado por primera vez en la historia humana se va a consumir la experiencia de lo que se llamó el socialismo científico. Camino certero para alcanzar la libertad plena del ser humano y vivir el amor (las dos luces del surrealismo). La respuesta en Europa fué otra invención. Nada había que hipotecar al futuro. Había que vivir en el inmediato presente con lo mejor del ser humano, su capacidad para el arrojo. Había que vivir peligrosamente como cantó Nietzsche. Y Mussolini construyó frente a Lenin otra forma de vida. Tales fueron las dos alas de la esperanza. Y los poetas se comprometieron. Los futuristas y D'annunzio fueron fascistas. Los surrealistas comunistas. Breton se retiró luego, pero Eluard y Aragón siguieron. Este último, como Neruda entre nosotros, fué miembro del Comité Central del Partido Comunista. Pero otros vieron claro, duramente. A la llegada de Hitler al poder, uno de los grandes artistas se exila voluntariamente: Thomas Mann. Pero otro gran poeta permanece: Gotfreid Benn. Se cuenta que los nazis lo celebraron hasta que a alguien se le ocurrió leer su poesía. Entonces fué calificado de artista Moderno lo que en aquel momento quería decir judío. Pero Benn permaneció. Durante la guerra, para no matar, ejerció su oficio de médico militar. Allí estuvo como permaneció también Martín Heidegger y muchos más. Ellos fueron los intachables testigos de la catástrofe de la esperanza. Ni Rusia, ni Alemania, ni E.E.UU., ninguna ideología cancela la mentira que lleva consigo cualesquiera clase de esperanzas meramente humanas. La salud es la salud entera que no existe aquí y Benn es un símbolo de lucidez. En una entrevista radial le inquieren "¿Pueden los poetas cambiar el mundo?" Responde: "¿Desaría usted que yo escriba que el poeta tiene que interesarse específicamente en el parlamento, en los asuntos municipales, en la venta de los terrenos, en la crisis de las industrias o en la ascensión del Quinto Poder que es el periodismo? ¿Cuáles temas me propone?" "Bueno - dice el periodista - pero hay un linaje de escritores que no aceptan jamás este rechazo suyo, ellos trabajan con una idea de la historia" - "Claro - dice Benn - siempre se puede describir un porvenir, un porvenir por supuesto mejor; siempre habrá cuentistas de utopías como Julio Verne o Swift, por ejemplo. Y en lo que concierne al gran giro de la historia, he hecho muchas búsquedas al respecto y me preocupo mucho de que la historia cambie sin cesar".

Sí, pero Ud. se mantiene fuera de la participación, ¿Qué considera Ud. la participación?

-¿Yo?, dice Benn, "puro amateurismo, eso es para aficionados. Escribir contra o a favor de la pena de muerte, firmar manifiestos, cosa de aficionados".

¿Quién cambia el mundo? - pregunta categórica -

Respuesta: "Los técnicos y los guerreros. La poesía posee por principio una suerte de experiencias radicalmente diferentes a la de los técnicos y los guerreros y exige otras conclusiones que la de la mera eficacia práctica o que del servicio al progreso".

Pero la entrevista culminó con el análisis crudo pulveriza el fantasma de la esperanza - "Yo me pregunto, dice Benn, si no es más que la fuerza de un hombre vigoroso el que sea capaz de enseñarle a la Humanidad lo siguiente: tú eres así y no serás jamás otra. Así tú vives, así tú has vivido; así vivirás siempre. El que tiene dinero tendrá salud. El que tiene poder será el que diga el juramento justo. El que tiene la fuerza hará el derecho. Esta es la historia hecha historia. He aquí el hoy, presente, tómallo, míralo y ámallo. Esta enseñanza me parece mucho más radical, porque tiene un conocimiento más profundo, una continuidad mucho más honda y más rica de promesas que todas las esperanzas de felicidad que propagan los partidos políticos. Y ésto que yo digo me parece oportuno. Después de los diez años que hemos vivido nosotros los alemanes y después de lo que vemos y oímos que están haciendo los rusos. Hay que mirar ésto cara a cara; el carácter del proceso del proletariado, la inmanencia del choque revolucionario, no es más que la inversión de las capas de poder para reanudar la misma tendencia del imperialismo. Se necesita para ésto - agrega Gotfried Benn - mucho más coraje que para traer los ecos lejanos de la revolución francesa o para vestirse con los últimos colores del darwinismo, o para cargar con un futuro o para evocar los sueños que curiosamente siempre son otros los que tiene que realizarlos".

He aquí la catástrofe de la esperanza. La poesía sabe ésto por dentro. El mundo puede renovar su esperanza, la poesía es lúcida e implacable. Fracaso de la sustitución de Breton. Cambiar la vida no equivale a cambiar el mundo. Y ésta es nuestra hora. ¿Cuál? La de mantener el paso ganado. "Tenir le pas gagné"





La aventura de la palabra que aquí y en los cielos manifiesta el ser en el hombre. Quiero recordar algo. Cuando decimos caída de significados no pretendemos ignorar que toda palabra lo tiene. Queremos indicar que no es la cota privilegiada de la palabra, que es simplemente un parámetro más, como la pronunciación o caligrafía que interviene como elemento constitutivo en la construcción de un sentido. No cuenta ya la dualidad lógica de fondo-forma, pensamiento-lirismo, continente-contenido, ideología-discurso, etc. para acercarse a la "poiesis".

En nuestras horas lo desconocido deja de lado esos instrumentos quirúrgicos. No hay ya tema y expresión. Hay lenguaje. Es en la arquitectura íntima del lenguaje que es otra cosa que la lingüística donde y con el cual el cobre despierta clarín. La crítica artística todavía no sabe nada de esto. Es vetusta, como las cátedras. Aún a riesgo de equívocos con palabras mediocres quiero decir que todo arte para serlo es de suyo vanguardia (término en desuso). Todo arte. No sólo las bellas artes. Esta lucidez permitió a nuestro siglo borrar las supuestas fronteras entre pensar, ciencia, técnica, oficio y poesía. Ya otra videncia permite ver un algoritmo matemático con la intensidad de un poema, el arrojito de un Wittgenstein o de un Heidegger, la invención de los quanta de Plank, las finuras de un auto Fórmula Uno, etc. y aún más, nos permite leer la historia de la mente humana con toda libertad. También en 1852 se produjo en ciencia el salto semejante al de Baudelaire en la poesía.

Boole estableció que la matemática no era la ciencia de la medida y la cantidad. Cayeron allí los significados como privilegio del arte matemático. Euclides reaparece ahora como el poeta que articula un lenguaje sin obligadas referencias naturales sino como algoritmo. Descartes reúne maravillosamente dos campos distantes, el álgebra y la geometría - como una máquina de coser y un paraguas en una mesa de operaciones y etc. etc. Bruschwig dirá con razón. "Es un momento solemne aquel en que dos dominios matemáticos entran en contacto". Posiblemente es lo único fuera de lo religioso verdaderamente solemne que registra el intelecto humano. Es una sorprendente y admirable coincidencia que tal algoritmo toque a la física. Y otra no menos sorpresiva coincidencia que la Física toque a algo que damos en llamar Naturaleza y que tal vez no existe como se pensó hasta ayer. En cuanto a la técnica ya no son taxativos los distinguos entre ciencias aplicadas y puras. La esencia de la técnica es poética. Dice el modernísimo filósofo francés Francois Fedier: "Por el contrario para Aristóteles el ser en el sentido más elevado, el ser que merece los mayores cuidados es la emergencia, allí el ente está en su mayor plenitud, eso es ser en obra. Ahora, ser en obra dice Heidegger es el modo de ser de las cosas que están y son a la mano, si ellas están son a la mano es que ellas pueden ser todas tomadas en la mano para ser llevadas a ser en obra. Esa es la sublime visión poética de los griegos, nuestra visión es la hija de esa visión poética. Así es ella de tan sublime pero nosotros no tenemos más medios para darnos cuenta."

En el Libro X de la "República" de Platón da como argumento radical para filtrar a los poetas la relación de la palabra y los significados. Los poetas son temibles porque fascinan en virtud de la poesía no importando la verdad de los significados. Y es el mismo Platón, en el "Banquete", quien dará la clave de la "poiesis". Dice que es "el paso del no ser al ser". Sin la manifestación de ese paso - no del no ser, ni del ser - no hay poesía. Cada obra testimonia esencialmente ese paso. Cada obra, ya no una escuela, ni un estilo. Me parece del caso indicar que los supuestos de la crítica y de la historia del arte - o de toda "poiesis" - son desde este punto de vista, cuestionados.

La ciencia está jalonada de vidas y hallazgos poéticos. Las diferencias con la que llamamos "poiesis" de las palabras es de tono y verificación. Pues la poesía de la palabra es la del tono mismo, es decir, por la que se abre y se mantiene abierto toda posibilidad de lenguaje y ese su ser abierto rehusa, de suyo, el cierre de toda verificación. Únicamente la leyenda con su vaivén la consagra en el consentimiento más o menos histórico (Góngora por algunos siglos quedó oculto, Dante fué ignorado un siglo entero, etc.) La perplejidad eleva su trama de caos-cosmos hasta la poesía-palabra, artes, ciencias, técnicas, oficios, con su música que adviene y cultiva (cultura). Creemos que la voluntad sobreviene si se produce la admiración cuyo sin fondo es la libertad. Toda "poiesis" es construcción de lo que no se conoce sino al construirlo. La modernidad puede extenderse en muchos decenios más hasta otra irrupción y su sed de desconocido implica esencialmente desistir de toda otra cosa que no sea el arrojito de la nueva estructura. Quiero citar aquí al mayor de los filósofos franceses actuales, Jean Beaufret, para dar a entender a fondo donde se juega la libertad y el oficio: "Puede ser que nosotros comprendamos un verdadero sentido de la revolución más decisiva y más radical que aquel que los hombres tienen el hábito de pensar en el terror o en el éxtasis. Puede ser que hay mucho más revolución de Heráclito a Aristóteles y de Aristóteles a Descartes que en toda la Revolución Francesa y aún en la que los marxistas preparan como catástrofe final. Una semejante revolución jamás se produce en el ruido y en el fervor. Ella viene, dice Federico Nietzsche en silencio, pues es a paso de paloma que se acercan los pensamientos que gobiernan el mundo".

## Notas.

En un texto "Logique de l'invention" de 1905, a propósito de la intuición en el poema matemático, Edouard Le Roy nos dice: "La intuición permite coger lo que aún no es discursivo, lo que de ningún modo es formulable sino que existe en estado de tendencia y presentimiento ... un acto de síntesis creadora donde el todo pre-existe a las partes donde se adivina el fin y los medios de una sola mirada sumaria o, como lo dice Pascal, se percibe la cosa de una mirada y no por propios razonamientos".

Sabidos son los tres sueños que llevaron a Descartes a girar su vida y su vocación, en esa aventura tanto matemática -es el fundamento de la modernidad- como metafísica acerca de la cual Hegel lo reconocerá como piedra angular de la filosofía posterior hasta decir de él que es un verdadero héroe.

O bien, otro ejemplo de genio y agudeza de espíritu que fue Desargues. Escribió su descubrimiento matemático en hojas volantes en letras microscópicas y todo en un lenguaje ampuloso revistiendo todos los conceptos geométricos con nombres botánicos, de suerte que en esta geometría se trata de flores, tallos, ramas. Mandó el manuscrito a algunos amigos que no sabían como tomarlo. Corrió el riesgo de parecer un misticista, un charlatán. Pero Fermat, Descartes y Pascal se dieron cuenta de la noticia que traía ese jardín matemático. Pascal, que tenía diez y seis años, se dió cuenta que ese joven arquitecto, Desargues, le abría un campo a su propio trabajo y sobre él funda el célebre teorema que lleva su nombre. Desargues introduce el punto al infinito. Da nacimiento a una nueva geometría, lo que no impidió que se le creyera ridícula.

O los dos poetas adolescentes de la matemática, Abel y Galois, ambos con trágico destino, o la belleza eterna de los genios de la modernidad como Gauss, Kleia, Riemann, Hilbert, Godel. La conmovedora aventura física a partir de Plank, o poder entender la muerte y el sexo como una invención a la luz de la biología, etc. Y sobre todo el nuevo océano reabierto por Heidegger; pensar el ser en cuanto ser y no en cuanto ente que perfora nuestra edad.

Para terminar, una indicación. Nuestro trabajo personal en el poema tomó dos vertientes. En 1952, persuadi dos que el hacer de la poesía era de suyo lenguaje poético, abordamos la experiencia propuesta por Lautreamont: "La poesía debe ser hecha por todos y no por uno". Involucramos el cuerpo entero, el gesto, la voz y el texto en un horizonte libre de "finalidades" políticas, psicológicas, religiosas, etc. Unidos a escultores, pintores, escritores, filósofos, improvisamos en actos poéticos irrumpiendo en las ciudades (Valparaíso, París, Río, Londres, Munich, Atenas, etc.), abriendo el acto a la participación activa de "público", como en el campo abierto de un juego. El acto produjo y produce aún una pura catharsis poética desvalorizando toda duración de la obra.

Por otra vertiente en la construcción escrita del poema nos separamos de Lautreamont, y en vez de reunir azarosamente lo dispar (reunir lo discreto) nos dejamos llevar para sostener la máxima distancia entre los elementos (versos) de suerte que lo discreto viniera a sobre luz como tal, la rigurosa disyunción. Para ello es necesario fundarlos en un continuo que como andamiaje cae, desaparece cuando en el aire de la página blanca flotan las palabras (versos), pero máximamente separadas. Pues poner cualesquier palabras distintas no da la separación.

Así como no hay azar en cualquier parte, sino que existe sólo en la construcción que crea y a su vez lo produce o convoca, la discreción se muestra a partir de un continuo y viceversa. Por esos páramos caminamos con una pequeña brújula bajo un cielo muchas veces sin estrellas que indica: "hay que ser absolutamente moderno".

Prólogo

Índice de Cálculo Pictórico

Un nuevo Cálculo Pictórico

Notas

Apéndice

Post-Scriptum

## EL CALCULO PICTORICO

- Prólogo
- Sobre el Cálculo Pictórico
- Un nuevo Cálculo Pictórico
- Notas
- Apéndices
- Post - Scriptum

Una dificultad más se presenta en esta transposición, se la diferencia más allá que el lector se da cuenta que se trata de una transición sensible a una conceptualización, de una situación que pretende señalar y mostrar al mundo, a una que pretende explicar y mostrar la estructura.

En este sentido no existe el tema visto que por la normal fluidez del lenguaje dicen que el tema "esto es lo que es la pintura", correspondiendo en realidad a la estructura "esto es lo que crea la pintura", estructura que se refiere a la pintura y que por lo tanto se refiere a la pintura y a la pintura.

Todo esto a la vez implica una comprensión de la posibilidad de toda posibilidad, de la que se trata en la pintura, y que es signo de la máxima pureza y claridad.

## PROLOGO

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

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

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

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

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

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

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

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

El paisaje es la representación - en general - de la naturaleza circundante. La representación, es por lo tanto, traer la presencia de todo lo visible, la naturaleza, los hombres, los hechos humanos, de todo lo que pueda ser visto. De ahí viene que la representación de todo lo que ha sido visto, la presencia de otra presencia, puede ser reconocible. A esto que es reconocible se le llama figura. La voz familiar que dice "... me figuro ésto ..." hace alusión a ese llamado que hace la mente a la presencia de algo ya conocido de antes. Desde la interioridad de la pintura, el llamado a lo reconocible se le llama comunmente - tema.

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

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

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

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

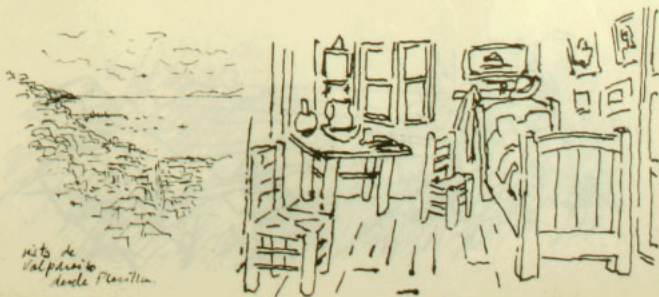
Podemos reconsiderar la primera pregunta, formulándola así: ¿por qué tal orden o disposición? Pues si reconocemos que la disposición es lo esencial, habremos de aceptar, que tal o cual elemento reconocible, sólo existe en el cuadro en función del orden dispuesto por el autor.

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

El cálculo pictórico es el que determina en último término la aparición de la obra pictórica y proviene esencialmente de una definición de la Pintura.

Esta definición la da Maurice Denis (2) que dice: "Recordarse que un cuadro antes que sea un caballo de batalla, una mujer, un desnudo o una anécdota cualesquiera, es esencialmente, una superficie plana, recubierta de colores, reunidos en un cierto orden."

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



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

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

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

Esta se ha ido presentando a través de los tiempos con diferentes características esenciales; en el Medioevo por ejemplo, cuando se representaba un Santo, la pintura se disponía de manera que habían personajes que representaban diversas escenas de la vida y milagros del Santo, estaban cada uno dentro de un pequeño mundo propio, que iba constituyendo la pintura total. Aquí estaba el Santo grande, acá el que había encomendado la obra, a veces con su familia; otros santos relacionados con él, escenas de la vida y también símbolos o decoraciones relacionadas con lo que se quería contar (3).

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

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

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

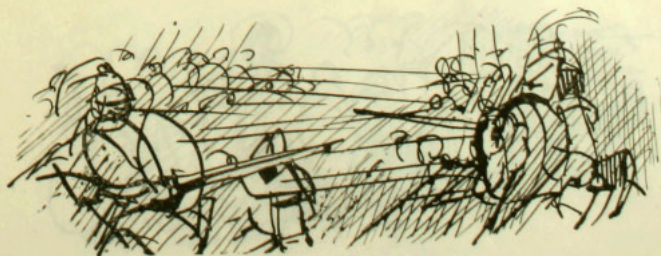
¿Qué entendemos por ámbitos convergentes y divergentes? Por convergentes entendemos la proposición de un espacio formado a partir de un cono que parte de nuestros ojos y que, abarca la imagen que nos propone el cuadro. Este espacio está enfrentado al espectador, y la imagen así representada queda en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

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

El ámbito divergente, es ante todo la ausencia o referencia inmediata a un horizonte único. La necesidad de que el espectador para aprehender visualmente el cuadro, esté obligado a mover la vista, recorrerlo - no a la manera con que se recorre con los ojos una escena dispuesta ante la vista - inventariando sus diferentes elementos; sino que la vista o el haz de rayos visuales que parte de la mirada, va ubicándose en diversas situaciones, como si estuviera ante varios horizontes. El cuadro o la pintura no se deja aprehender de una sola mirada, (se entiende que no nos referimos al acto de visualizar los detalles) si no que se está ante un despliegue de campos o ámbitos que piden miradas sucesivas.(4)

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

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



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

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

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

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

Estamos ante una diferente concepción del valor luminoso del color. Volviendo al ejemplo del Renacimiento y mejor aún, del Barroco, el color es presentado dentro de una situación del "paso de la luz" en el mismo, la dirección de donde viene la luz está claramente indicada. En cambio en las épocas divergentes, la luz viene desde el color hacia nosotros.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

La luz de la luna o de las lámparas de gases, que producen la gama de luces que van desde los verdes al violeta, frías y más tardías - conforman la visión segunda. (7)

Esta división es la que los pintores para mayor comodidad han llamado los tonos cálidos y fríos, según que los colores provengan de una u otra zona del espectro.

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

Corpúsculos o partículas de luz van cubriendo con una tenue película todo el espacio y los elementos de que se compone el cuadro. Frecuente en los Barrocos, como Claude Lorrain (8), Salvatore Rosi, etc.

En un plano ya francamente de búsqueda de efectos luminosos, tenemos a De la Tour (9). La luz es propiamente el sujeto del cuadro, en que los límites son dados por los elementos constitutivos de los objetos y personajes que se entreven en medio de la masa luminosa o que se perfilan por un cambio de iluminación exterior al color local de cada uno de ellos (diversidad de la luz de la vela, en De la Tour).

Un caso aparte, el de Turner (10), en algunas marinas, en que las partículas de luz conforman su propia estructura espacial. Este caso es el de un pintor que usa la luz a la manera de Lorrain, pero con un resultado absolutamente no-convergente.

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

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

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

Este es a mi juicio uno de los mayores aportes de Cezanne y esta posible concepción de la espacialidad lo separa totalmente de Monet (11). (A.1)

También en esto se separa de las nociones de la perspectiva aérea establecidas por Leonardo (12), que propone la modulación del espacio (natural) con introducción de la sensación de lejanía a través de tonos que bajan rigurosamente y aumentan su cantidad de blanco. Por ejemplo, esa sensación de profundidad escenográfica que tienen los paisajes del Giorgione y que Poussin abandona al introducir las variaciones laterales (13).

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



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

Otra concepción de distancia, es considerarla como la posibilidad de partir desde un punto o zona, alejándose de ellos. Este caso es muy diferente de lo que decíamos anteriormente, y se presenta en el uso que hace del blanco como fondo, Cezanne. Esto lo podemos ver en sus acuarelas (14). El contorno y lo que él nos cuenta en "Gardanne, vieux pont", por ejemplo, está recortado o interrumpido por zonas en que se ha dejado el papel en blanco. El blanco termina o se limita con el rectángulo de la hoja y esto se puede ver de dos maneras: como el blanco del papel se introduce en el tema no dejando ver sino parte del árbol, parte de la casa, etc. equivaliendo esto a un movimiento centrípeto del blanco desde los bordes; o también se puede ver como si la casa y el árbol se prolongaran a través del blanco hacia los bordes en una visión centrífuga; pero en un caso como en el otro, es el blanco el que actúa en forma directa, aunando las relaciones entre los diferentes elementos de la composición. Actúa, no está simplemente allí, sino que tiene el rol más importante, el de aportar todas las posibles variantes de cómo se prolonga la casa, las ramas del árbol, las piedras. La totalidad de las posibilidades del paisaje, se hacen presentes por el blanco y por ende una multiplicidad de situaciones espaciales, las que vendrían a conformar una concepción multidivergente del espacio, un espacio en que el ojo al reconocerlo, le da una calidad dinámica, la de un espacio que se mueve, la de un espacio viviente.

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

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

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

Recoger una visión del espacio, como vivo, como en movimiento, es quizás la característica de los fines del siglo XIX y comienzos de éste. Que la mirada no se detenga podría ser su lema, pero más bien que el espacio que recibe la mirada no esté detenido, sino que contenga en sí mismo una dinámica. Bien lo enuncian los Futuristas (15) cuando dicen: "el gesto que queremos reproducir sobre la tela no será más un instante fijado del dinamismo universal, será simplemente la sensación dinámica misma."



Hay un esfuerzo por capturar el movimiento, los impresionistas con el color, los cubistas por la dispersión de los planos que conforman los objetos, los futuristas, por la dispersión dinámica del cuadro (16).

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

En 1891, el primer afiche de Toulouse Lautrec coincide con la aparición del primer automóvil Panhard y Levasseur que ya contiene todas las características fundamentales del automóvil de hoy día, en ese momento el alemán Lilienthal hace el primer vuelo recorriendo más de 60 metros de distancia, es el primer hombre pájaro; en 1899 Signac publica el manifiesto de Seurat y sus amigos sobre el divisionismo, mientras la primera locomotora eléctrica bate el record de 105 km. por hora. En 1907, Picasso pinta "Les Femmes d'Alger" cuadro con que se inicia el Cubismo y Henri Ford lanza por primera vez en serie el Ford modelo T, que después inundará el mundo. (17)

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

Este proceso pasa por la abstracción, es decir, el proceso en que se va por eliminación dejando aquellas partes de la forma, que nos cuentan del tema, y que se juzgan esenciales. Se juzgan esenciales en función de un nuevo cálculo, que se separa del "parecido" que propone la representación, en favor de mostrar relaciones puramente formales. Interesa aquí esta acotación porque este cálculo se abre en dos direcciones nuevas con respecto al tema, y a su consideración de Figura, es decir, lo reconocible en él. Una de ellas es que lo figurativo va inmerso o es parte de una proposición formal no figurativa y la disposición del cuadro da cuenta de este paso de lo figurativo a lo puramente formal, obras de Klee y Miró, por ejemplo. (18)

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

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

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

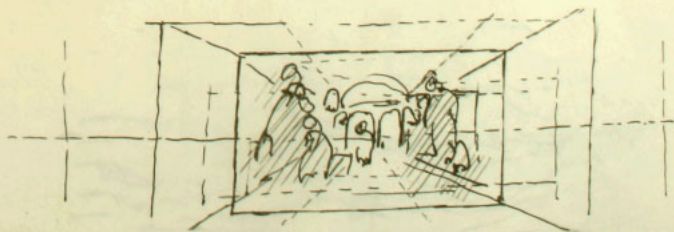
La abstracción propone una nueva "figuración" que nace de un proceso que va del parecido a valores puramente plásticos. El tema, entonces, puede ser la relación formal, originada por elementos reconocibles o la proposición de una relación formal implícita en los elementos reconocibles. Esta atadura a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

Manet, Renoir, pintan a unos remeros en los bordes del Sena (19) siendo diferentes los cálculos que generan estas obras. Tienen en común un "tema" reconocible que es el mismo para ambas. Mondrian y el Stijl proponen un nuevo "tema", el de las figuras geométricas puras, reconocibles como tales.

¿Qué es lo no-reconocible, lo "no-figurativo"?

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

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



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

Decíamos al comienzo que en la Pintura había dos grandes momentos: el de la representación y el de la presencia. El de la representación correspondía a toda la pintura que nos trae el mundo sensible, el mundo que vemos.

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

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

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

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

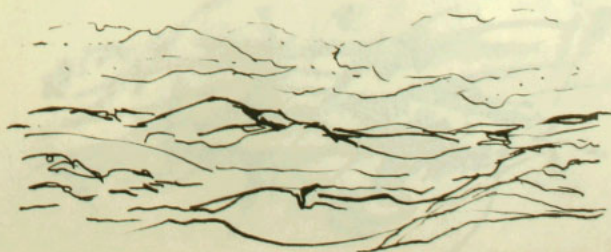
En realidad lo que aparece es un conjunto de formas coloreadas que tienen un orden que por vez primera se propone allí. Es una disposición originaria, a la vez como disposición y a la vez la proposición de un nuevo tema. Mejor dicho, el tema es propiamente la disposición u orden propuesto.

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

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

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

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



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

Hablar de unidad cromática a la manera de unidad plástica, implica, una fracción mínimamente visible, fraccionar el color, implica, apoyarse sólo en su condición de fraccionamiento y mezcla, las unidades no se miden - no tienen dimensión como cualidad de ellas. Es lo "abigarrado" lo que cuenta y no las fracciones (pinceladas) de color. Darle dimensión a las unidades cromáticas es suponer la posibilidad que su porte, dimensión, cuenta.

Considerar el color simultáneamente como entidad y conformador de lo "abigarrado" - he allí el nuevo paso.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Este enfrentamiento corresponde a lo que se podría llamar - estar en el espacio - en el sentido en que se refieren estos versos de Hölderlin, que dicen así: (n.21)

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

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

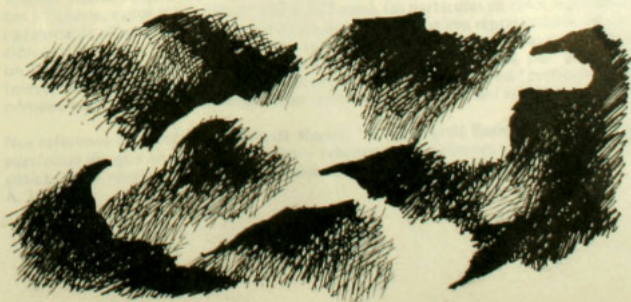
Esta ambigüedad en que está sumido el artista como persona sensible, como ser obrante - da origen al oficio.

El oficio es la manera como comparece - en otros términos - el anonadamiento frente a la situación de definición y la manera de hacer aparecer aquel ámbito exterior que como imagen, llamamos la imagen del mundo.

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

Dice Heidegger: "Por eso tiene el hombre, para dar cumplimiento a su esencia, que co-legir (lêgein) en su apertura lo que se abre, y salvarlo (sózein), cogerlo al vuelo y conservarlo y quedar expuesto a toda confusión en vías de escindirse (aletheúein).

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



- 1 "La pieza de Van Gogh" pintada en Arles en 1888. 72,50 x 91,50 cm. Art Institut de Chi-cago.  
El tema puede entenderse como el interior de una pieza y esta pieza es a su vez un dormitorio; este dormitorio a su vez está constituido por determinados elementos, etc. y así sucesivamente podemos reconstituir el tema yendo de lo general a lo particular o viceversa. Pero si decimos que lo primero que se nos propone ante la vista es una determinada luminosidad, la que baña la pieza y en la que están inmersos todos sus elementos reconocibles, estaremos mucho más cercanos al "tema", en cuanto cálculo pictórico de Van Gogh.
- 2 Maurice Denis, 1870-1943. Forma parte del grupo de los "Nabis", que significa profeta en árabe, y que incluyó a los pintores K.X. Rousell, Pierre Bonnard y Eduard Vuillard. Cuando hablo de filiación (ver apéndice) Bonnard por su tratamiento de la luz reflejada que construye un espacio próximo y paralelo a lo que adquiere figura; Vuillard por la relación que establece en el color de próximo a próximo, son quizás los más cercanos en la constitución de la superficie de mi cálculo pictórico.
- 3 Nos referimos en particular al Paramento de Narbonne "El Calvario entre la verdadera fe y la Sinagoga; el rey Carlos V y la reina Juana de Borbón." Grisaille sobre seda pintada alrededor de 1375. París Museo de Louvre. También en Pietro y Ambrogio Lorenzetti (¿ 1348) y Duccio (¿ 1319).  
Un buen ejemplo es también "La virgen del Rosedal" pintada en Verona a principios del siglo XV por Stefano da Zevio (1375-1451).
- 4 Recordemos el cuadro de Peter Brueghel el viejo. (1520-1569) "Los proverbios holandeses" que está en el Museo de Berlín.  
La vista curiosa o inquisitiva se pierde sin saber que camino recorrer para aprehender lo que está ante la vista, y sin embargo, Brueghel, le sugiere un camino, que de ser seguido lo lanzará en una loca zarabanda.
- 5 Se cuenta que en el Renacimiento los pintores fresquistas subían a los andamios con tres potes de pintura preparada; en uno llevaban el color local, en el otro el mismo color, pero más claro, para las zonas más iluminadas y en el tercero, el mismo oscurecido para las zonas en penumbra o sombreadas.
- 6 Este fragmento está sacado de la carta que le enviara Cezanne a su amigo Emile Bernard, y está fechada en Aix, Provence, el 15 de Abril de 1904.
- 7 El análisis espectral ha revelado que la gama de ondas visibles para el ojo humano va desde la que tiene la longitud de 380 milicrón (1 milicrón equivale a un millonésimo de milímetro) a 780, y se extiende en el espectro, del azul violáceo en los 380, al rojo oscuro violeta de 780 milicrón.
- 8 Claude Gellée, llamado Claude Lorrain 1600-1682 pintor francés, establecido en Roma. La cita se refiere especialmente al cuadro llamado "Un Port de Mer" que se encuentra en la National Gallery de Londres.
- 9 George de la Tour - 1593-1652.  
"San Sebastián llorado por Santa Irene y sus mujeres", Museo de Berlín. 160 x 125 cm. Sebastián aparece en un segundo momento delineado por el cambio de tonos rojizos, este cambio es el que va de la penumbra en que los volúmenes se funden en la oscuridad a las zonas que, iluminan la antorcha que de esta manera a través de su luz construye los volúmenes.
- 10 William Turner, inglés 1775-1851. En sus cuadros "Tormenta de nieve" (91,50 x 122 cm.) "Lluvia, vapor y velocidad" (82 x 122 cm.), las partículas de color representan y así cada una de ellas reemplaza a la partícula de vapor o de nieve representados. Su concepción es diferente a la de Monet en este aspecto, pues en último término es realista, busca un fenómeno en la naturaleza que requiera o pueda ser representado por "partículas" (nieve, niebla, nubes de vapor, etc.). Monet en cambio convierte en "partículas" todo fenómeno natural, para poder mostrar un fenómeno de la luz y ahí está la gran diferencia.
- 11 Nos referimos en especial a la serie de Monet, "la catedral de Rouen" donde la luz como partículas de agua en una cascada caen y rebotan en los salientes y entrantes de la fachada gótica. Cada partícula de diferente color. (ver comentario sobre "Les Nymphéas" en A. III).

- 12 Sobre la perspectiva aérea, según Leonardo (B.N. 2038-25 v.): "Hay otro tipo de perspectiva que voy a llamar, aérea a causa de que por las diferencias en la atmósfera uno es capaz de distinguir las varias distancias de diferentes edificios, que aparecen asentados en una sola línea; como por ejemplo cuando vemos varios edificios detrás de un muro, los cuales todos son vistos sobre la parte alta del muro parecen ser del mismo porte; sí en la pintura quieres representar uno más lejos que otro, tienes que hacer la atmósfera algo más densa. Tú sabes que en una atmósfera de igual densidad, las cosas más remotas vistas a través de ella, como las montañas, por causa de la gran cantidad de atmósfera entre ellas y tu ojo, van a aparecer azules y casi del mismo tono que el de la misma atmósfera cuando el sol está en el Este.  
Sin embargo, debes hacer el edificio que está más cercano al muro de su color natural, pero el que está más lejano, menos definido y más azulado..."  
Traducción de la versión inglesa "The Literary Works of Leonardo da Vinci" Oxford. 1939. Monumental obra de R. Richter J.P.)
- 13 Nicolás Poussin 1594-1665; este pintor francés residió casi toda su vida en Roma. Los paisajes a que me refiero se encuentran en el Museo Condé de Chantilly, donde hice los estudios de los cuales fueron tomados los esquemas y croquis que acompañan este escrito.
- 14 Acuarela "Gardanne vieux pont" pintada entre 1885-1886, 21 x 51 cm. Museo de Arte Moderno de New York. También es buen ejemplo la acuarela "Campesino sentado" de 1900-04, 45 x 30 cm. (Kunsthaus de Zürich).
- 15 Movimientos que aparecen con un manifiesto del poeta Marinetti publicado en el Diario "Le Figaro" de París el 9 de Febrero de 1909. Un año después, en Febrero de 1910 "el Manifiesto de los pintores Futuristas" agrupa a Boccioni, Carrá, Balla, Severini y Russolo, y condena "todas las formas de imitación de la armonía y del buen gusto."  
La cita que va en el texto es extraída del segundo manifiesto publicado en Abril de 1910 "Manifiesto técnico de la pintura futurista".  
Los futuristas abren en muchos aspectos el campo a los dadaístas (Marcel Duchamp en sus experiencias cinéticas).
- 16 Una tarde de otoño me encontraba visitando una catedral gótica en el Sur-este de la región parisina, cuando de repente, por el movimiento de las nubes en el cielo, cambió bruscamente la luz en el interior de la nave, el paso de la nube hizo que fueran entrando sucesivamente haces de luz que producían zonas más o menos claras que iban rebotando y deslizándose por todo el espacio penumbroso, iluminándolo y revelándolo también de cierta manera. En ese momento me vino a la memoria una pintura de Marcel Duchamp, "Desnudo bajando una escalera", obra que le debe mucho o casi todo a los futuristas.  
Sentía por primera vez, casi físicamente, el ser arrastrado en un torbellino de formas. Aquella tarde esa inmensa nave gótica jamás me pareció capaz de ser tan veloz.
- 17 Es curioso hacer la prueba de poner una fotografía del Ford modelo T, "modernísimo" en un tiempo, junto a una reproducción de las "Damoiselles de Avignon", el automóvil se ve tan anticuado al lado de la eterna juventud de esta pintura.
- 18 Pensamos en "La corrida de Toros" de Joan Miró, nacido en 1893. Museo de Arte Moderno de París y "Pequeña viñeta de Egipto" de Paul Klee (1879-1919).
- 19 Nos referimos al cuadro "Argenteuil, les canotiers" pintado en 1874 por Eduard Monet (1832-83) y los "Canotiers en Chatou" de August Renoir (1841-1919).
- 20 Cita extractada del Ensayo de Heidegger "La época de la imagen del mundo."
- 21 Esta cita pertenece al poema "En Adorable Azul..." de Hölderlin y corresponde a los versos 24 al 38.  
Este poema fue traducido del alemán por Francisco Méndez L. y publicado para el Taller de América en Abril de 1961 (Ediciones Instituto de Arte), fue posteriormente editado como Memoria de Título de Diseñador Gráfico UCV., por María Soledad Vera.

## APENDICE

### A I Les Nymphaes de Monet.

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

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

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

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

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

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

### A II De la imagen del mundo.

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

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

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

### A III Relación con la poesía. Phálene en Francia.

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

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

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

Se hace la ronda poética alrededor del árbol; los poetas nos invitan a la ronda, y terminado el acto, Gofredo Iommi se dirige a nosotros dos, los pintores, y nos dice: "Bueno, ahora les toca a ustedes", y nosotros ahí al medio. Entre que nos bajó la furia — ¿cómo nos pide que hagamos algo, sin pinturas, sin telas? ¿qué se hace? En medio de nuestra desesperación, nos acercamos al árbol, yo veo una gran piedra blanca, enorme. Le pido a mi amigo pintor, que nos ayude a ponerla arriba del árbol, donde se bifurcan las ramas. La colocamos, nos alejamos un poco para ver el efecto, y vemos que había aparecido algo. La piedra arriba en el árbol, el hecho insólito que estuviese allí donde estaba, daba cuenta de la aparición de un hecho plástico. No sólo nosotros dos, sino todos los que estaban allí, lo reconocieron.

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

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

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

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

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

### A IV El color que quiere señalar.

Una tarde del mes de febrero de 1975, me encontraba en el Museo de Arte Moderno de New York. Cuando salía, pasé por unas salas en que exponían pintores de la tendencia "Minimal Art"; en la primera sala, grande, de paredes de un color blanquizco amarillento, avejentadas por el tiempo, a media altura, una franja de unos 5 cms. de ancho, mitad azul - mitad roja que recorría todo el perímetro de la sala. En la segunda sala, más o menos de las mismas dimensiones, un rectángulo de color rojo oscuro de unos 30 x 50 cms. pintado en el suelo — ni muy en el medio, ni muy en el borde. Esto y nada más. Pasada mi primera reacción de sorpresa y habiendo aceptado que lo que se me proponía era eso y solamente eso, tuve que reconocer que había tenido que ver las salas, que considerarlas, que eran "algo".

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

La arquitectura le daba albergue a la pintura, esto significa que le daba un soporte y una ubicación; esto significa que le fijaba una dimensión y sus respectivos límites, curvos, derechos, entrecortados, etc. Al fijar su ubicación también fijaba el grado de luminosidad ambiente en que iba a existir. (En iglesias y palacios, por ejemplo, si en los plafones o en las paredes, partes altas o bajas, si en las cúpulas, o en las pechinas, etc. La pintura en esta situación se proponía como un mundo propio que emprendía una suerte de canto y destino común con las formas arquitectónicas, sea trayendo otro espacio que el arquitectónico en los frescos y cuadros, por ejemplo, o subrayando o amplificando la espacialidad a través de su capacidad decorativa o de ornamentación.

El aporte a este canto y destino común que traía la pintura era su propia concepción del color y su disposición. En el Barroco la arquitectura tiene un ámbito convergente la pintura y la escultura, que van aunadas en esta aventura están en ese momento proponiendo un ámbito multidivergente.

De estas dos situaciones que conviven, ámbito convergente y multidivergente, y quizás por ser así nace lo que considero un momento cumbre del arte occidental, aparece un espacio completamente diferente del que proponen estas artes separadamente, un espacio indescriptible.

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

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

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

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

Esta orfandad en que queda la pintura y escultura de la arquitectura, hace que el cuadro o proposición pictórica se "objetice" cada vez más, y es sintomático de esta tendencia la importancia que fue adquiriendo el marco destinado a proteger la superficie pintada a fines del siglo pasado a su vez de separarla del "entorno" que ya no gobierna. Hoy día la actitud de suprimir el marco, de dejar la pintura tal cual en el bastidor, la veo como signo de una voluntad de hacer retroceder la superficie pintada, para tratar de confundirse con un plano límite (teórico) del espacio en que se halla. ¿Un retorno a la situación de los frescos?

Me paseaba por las anchas avenidas de Nueva York — la Sexta y Tercera, si mal no recuerdo — y observaba en estas avenidas la nueva modalidad urbana que consiste en que los edificios retroceden del aplomo de la calle, dejando un espacio que forma una plazoleta para acoger la entrada, caso del edificio Seagram, de Mies Van der Rohe, por ejemplo. En estos espacios anteriores al edificio, estaban colocadas esculturas, algunas monumentales — otras más pequeñas — pero de grandes dimensiones con respecto al transeúnte.

Tuve la sensación que escultura y edificio quedaban en una situación, parecida a aquella en que se pide a dos desconocidos que posen juntos para la misma fotografía; juntos pero con una cierta torpeza, pidiéndose mutuamente corteses disculpas.

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

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

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

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

El paso siguiente fue abandonar el soporte del muro. Las pinturas se colocaron directamente en el espacio natural circundante, el lugar elegido fueron las dunas alejadas del mar en la Ciudad Abierta. Los paneles pintados conservaban aún sus bordes rectangulares, cuya regularidad separaba, tendiendo a abstraer la situación pictórica de su entorno. En el paso siguiente, se hicieron volantines, que al elevarse, giran en el aire; establecían una situación en los colores, vistos contra la luz o a favor de la luz, en un sentido u otro, establecían un continuo cambio de relación entre ellos. La movilidad permitía un constante intercambio de vecindazgo y juxtaposición de los colores. Pero esta dimensión del color móvil, de hecho eran unas especies de "móviles", (los volantines) nos conducía en una dirección que se alejaba de nuestros propósitos.

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

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

"¿Será ésta una nueva adecuación para una proposición pictórica americana?"

¿Será ésta la condición para que la naturaleza americana, despojada de toda lectura "paisajista" nos revele las profundas leyes que rigen su relación de formas?"

## A VI De la filiación.

Todo pintor es de cierta manera hijo de otro o de otros pintores.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Más tardío, el reencuentro con Bonnard y después con Vuillard.

Para encontrarme con Bonnard, tuve que hacer la experiencia del espacio reconstituido en el tiempo de un largo baño y del lugar físico de la bañera, rodeada de azulejos en la luminosidad de una tarde mediterránea.

Allí comprendí algo de lo que Bonnard, pintara en sus cuadros "Mujer en la bañera", "Mujer secándose después del baño", etc.

Con Vuillard esa capacidad de colocar el color como si viniese la luz de las entrañas del cuadro.

Una vez miraba largamente y con gozo uno de sus cuadros, cuando caí en la cuenta que no había reparado en su tema figurativo (un interior: sobre una mesa, una lámpara, unos objetos). Ahí caí en la cuenta que su orden escondido y potente podía sustraerse a toda figuración.

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

## POST — SCRIPTUM

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

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