

## El tiempo en la pintura

ALICIA PICCIONE

LOS ESPACIOS PICTÓRICOS  
Y LA EXPLICITACIÓN DEL TIEMPO

NACIÓ EN BS. AIRES. Se graduó en la Fac. de Filosofía y Letras de la Univ. de Bs. As. Actualmente es jefa de trabajos prácticos de Estética en la misma facultad. Profesora de historia del arte en la Esc. Nac. de Bellas Artes Manuel Belgrano. Profesora de estética en la Esc. Nac. de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. En 1962 dictó un ciclo de seis conferencias sobre "Ser y valor en la obra de arte", en la Asociación Ver y Estimar (Bs. As.) y al año siguiente, en la misma institución, un curso sobre Estética. Este año (1964) ha realizado cursos en el Museo Nac. de Bellas Artes acerca de la imagen y el símbolo; y en Ver y Estimar sobre el problema espacio y tiempo en el arte. Asimismo una conferencia sobre "Vida y creación" en la Casa de Mendoza (Bs. As.). PUBLICACIONES: diversos artículos críticos sobre obras de Worringer, Pigué y otros autores.

**L**A evolución de la pintura desde la Antigüedad hasta nuestros días muestra la alternancia entre dos extremos ideales: símbolo e imagen. Son dos modos de concepción de la realidad puestos de manifiesto con aquellos medios expresivos y constructivos que son propios de la pintura, es decir, el espacio y el tiempo. Puede resultar curioso que se sostenga que los medios de elaboración de la pintura sean el espacio y el tiempo, cuando se supone más bien que lo sean la línea, el color, la textura, el medio, etc. Pero podemos comprender que también detectamos líneas en todos aquellos sectores de la naturaleza que se sometan a la abstracción; que nuestro mundo perceptivo es coloreado y que cada materia posee una peculiar calidad y forma. Es por ello que las investigaciones formales de la pintura encaran no lo que sean esas masas, líneas, colores y formas en sí, sino lo que hace el artista con ellos. Observemos que cualquiera sea el modo de organizar esas formas ellas generan un espacio, el cual supone implícita o explícitamente un tiempo.

¿Qué clase de espacio es ése generado por los elementos plásticos? El espacio de la pintura es primeramente el espacio físico, con tales o cuales dimensiones y formas, reducible a fórmulas matemáticas; pero también un espacio fenoménico o perceptivo; un espacio imaginario, en el cual "transcurre" la escena; un espacio simbólico, en tanto existe una admisión tácita por parte de creador y contemplador de que aquello es una representación de espacio.

En cualquier época o estilo de la pintura se dan todos los sentidos mencionados, aunque con preeminencia —más notoria cuanto más firme y manifiesto es un estilo— de un aspecto sobre otro. Como la pintura procede siempre a una visualización fenoménica del espacio y a una proyección imaginativa de lo visualizado, el respeto absoluto por el espacio físicomatemático es ajeno a la pintura. Lo que más se aproximaría a esta intención serían las guardas decorativas abstractas, como repetición rítmica sin claroscuro ni volumen. La distribución heráldica de las tablas medievales respeta más el espacio físico que el cuadro barroco o informalista, al colocar, por ejemplo, simétricamente las figuras-asistentes alrededor de una figura-eje importante por su jerarquía simbólica, la cual coincide con el centro geométrico del rectángulo de la tela. Además, la falta de perspectiva, el carácter convencional de los tonos, la reducción de los personajes a figuras cuasigeométricas, contribuye a acentuar una imagen fija que excluye la temporalidad. Son por ello más símbolos de cosas o personas que imágenes propiamente dichas. Este carácter heráldico o simbólico proviene de que esos entes no poseen individualidad ni contingencia, respetando un orden fijo de relaciones. La distinción figura-fondo que genera el espacio fenoménico está en estas representaciones atenuada, pues el espacio más que un fondo es también figura. Su carácter entitativo de "ens creatum" es tan fuerte que anula la oposición. No hay así posibilidad de fluidez ni de pasaje de un ente a un no-ente, del ser al no-ser, y por ende no hay temporalización de la imagen. Porque no podemos hablar tampoco de un espacio vacío y unívoco al modo euclidiano, el espacio es más bien una distribución topológica de símbolos coexistentes.

La concavidad del espacio renacentista es ya una incipiente ambientación fenoménica, con sus mutaciones formales y anecdóticas, que promueven un tiempo empírico. El espacio perceptivo y su temporalidad empírica, acentuados abiertamente en el barroco, seguirán una marcha subjetiva a través del romanticismo e impresionismo. Pero la percepción

## El tiempo en la pintura

es significativa, y a medida que esa significación se va particularizando y perdiendo carácter genérico, lo anecdótico y contingente se convierte en imagen. Así por ejemplo el gesto doliente del Cristo en las *Pietá* medievales, como símbolo convencional de dolor que me remite siempre al dolor genérico, se transforma en la imagen de un dolor contingente. El símbolo de la maternidad divina pasa a ser la imagen de una mujer ambientada en una topografía natural.

La aplicación de una geometrización del espacio con fundamento racional y sistemático, intentada a partir del "quattrocento", al llevar el esquema geométrico de la composición a una elaboración sutil, ve surgir de esa tela de araña compositiva un conjunto de imágenes que poseen en un primer momento severas restricciones formales. Estas imágenes, al ambientarse escenográficamente<sup>1</sup>, comienzan a "vivir" y a temporalizarse en tanto abandonan su carácter medieval de seres emblemáticos.

La trabazón cada vez más intensa entre las imágenes y su espacio, establecida por medios no tan directos como un enrejado geométrico invisible, irá progresivamente subvertiendo el predominio del espacio sobre el tiempo. Las figuras despliegan, ya en el orden de los tonos, ya en el de los valores, a partir del siglo XVI, ondas expansivas que se proyectan, atenuando los límites entre los objetos y su espacio, destruyendo de este modo un orden preestablecido de relaciones geométricas fijas. Será para Occidente el comienzo de una era —no vivida aún conflictualmente en los siglos XVI y XVII, como lo será posteriormente— de predominio del tiempo sobre el espacio en la experiencia y concepción de la realidad. Más aún, de transformación de las concepciones tradicionales del espacio vigentes.

Las sucesivas expresiones de los espacios pictóricos van explicitando el tiempo desde el símbolo adverso a la temporalización hasta la imagen "mágica" de nuestra época.

### LA PINTURA HACE SU HISTORIA

El tratamiento histórico de la pintura no ha aclarado su carácter temporal. Ella se da en un contexto histórico social variable, y si la consideramos como un epifenómeno que documenta los rasgos espirituales o de cualquier otra índole de su época, la tomaremos como objeto de

<sup>1</sup> PIERRE FRANCASTEL: *Pintura y sociedad*. Buenos Aires, 1960.

una disciplina orientada hacia el pasado. La obra, reducida entonces por un tratamiento arqueológico, se convierte en un objeto de conocimiento, desapareciendo precisamente su carácter histórico nivelado por la atemporalidad del tratamiento científico y su instrumento conceptual. La frase de Bernard Berenson "no debemos olvidar a Chartres en su esplendor mientras buscamos su germen" debe ser interpretada como un toque de atención dirigido a los historiadores del arte que olvidan estar tratando con entes operantes que todavía podemos experimentar directamente. Aquello que aún podemos experimentar de modo directo no es un reflejo de la cultura que creó la obra, sino el carácter expositivo de la misma siempre renovado. La contemplación es por ello prospectiva y no retrospectiva.

La pintura es "histórica" cuando crea un aspecto inédito de la realidad. Y es en ese sentido que, al decir de Heidegger, "ellas mismas son las pasadas" cuando el mundo que lograron manifestar desapareció.<sup>2</sup> Toda pintura es como "histórica" irreversible, pero como término de nuestra experiencia contemplativa directa, un punto de partida virtual hacia el futuro, una posibilidad abierta al espectador. Las concepciones atemporalistas de la pintura, al atribuirle el carácter de una "cosa" definitivamente hecha una vez terminada por su autor, escinden inexorablemente el mundo del creador y el del contemplador. Pues el pintor al manejar los materiales estaría en su acción orientado hacia el futuro; el contemplador, en cambio, hacia el pasado: "Or, la saisie du passé est toujours, en quelque mesure, esthétique; l'histoire et le temps ont ici réalisé pour nous, et sans nous, cette séparation d'avec le vécu qui est la condition première de la vision d'art"<sup>3</sup>. Muchas corrientes pictóricas actuales intentan superar de hecho esa separación haciendo participar al espectador activamente por medio de una "praxis" que la obra sugiere pero no determina, llegándose en algunos casos a una modificación bastante amplia de las estructuras plásticas. La pintura-espectáculo suplantaría, en estos casos, a la pintura-objeto.

<sup>2</sup> MARTIN HEIDEGGER: "Der Ursprung des Kunstwerkes", *Holzwege*. Frankfurt am Main 1963, pág. 30.

<sup>3</sup> FERDINAND ALQUIÉ: *Philosophie du surréalisme*. Paris 1955, pág. 30.

## El tiempo en la pintura

### "GEHALT"<sup>4</sup> EN ACTIVIDAD

El impacto de la imagen visual, su manifestación que se nos ocurre simultánea y total frente al orden sucesivo de las palabras o de los sonidos, nos inclina a otorgarle carácter espacial. Desde esta perspectiva podríamos sólo admitir una temporalidad metafórica o "condensada" de la pintura. Esto explica en la actualidad la preferencia por la imagen visual como medio pedagógico, de propaganda y proselitismo, evitándose la discursividad de los signos conceptuales.<sup>5</sup> Siendo el orden de lo simultáneo un orden espacial, como ya lo sostuvo Aristóteles en su *Física*, la pintura sólo alcanzaría una representación anecdótica de hechos sucesivos, en sí misma estática.

La no discursividad de la pintura ha impulsado a hablar también de su mutismo, de su carácter de arte silente<sup>6</sup>, a lo que se agrega la ambigüedad conceptual. La imagen pictórica no poseería un sentido fijo, conceptualizable unívocamente, no sólo en el plano de la iconografía sino aun en el de las relaciones formales.<sup>7</sup> No obstante, un análisis espectral de la pintura nos revela que la obra aparentemente estática está actualizando ininterrumpidamente para la contemplación elementos estructurales activos. Si bien la "Gestalttheorie" habla de una actividad de las estructuras perceptivas que en el caso de la pintura redundaría en una coherencia formal y no en una simple yuxtaposición de elementos, con el término "Gehalt", apuntamos a un rebasamiento por parte de la obra de las simples conexiones formales. No sólo porque "el 'optimum' armónico de las formas pictóricas no coincide con el 'optimum' físico", sino porque "ellas son los productos de una técnica que, conformándose en el conjunto a los poderes de nuestra visión, inscribe en el espacio medidas espirituales extrañas a las medidas físicas o biológicas"<sup>8</sup>.

Para efectuar un análisis estructural podemos escindir provisionalmente la pintura de su contexto histórico y físico. Es decir, el de su

<sup>4</sup> Término empleado por GOETHE para referirse a una dimensión interna de la obra de arte, potencia configuradora distinta de la "Gestalt" o forma externa otorgadora de unidad "orgánica".

<sup>5</sup> HENRI VAN LIER: *Les arts de l'espace*. Casterman 1959, págs. 8 y 10.

<sup>6</sup> ETIENNE GILSON: *Pintura y realidad*. Madrid 1961, Cap. VII, págs. 176-177.

<sup>7</sup> SUSANNE K. LANGER: *Nueva clave de la filosofía*. Buenos Aires 1958, pág. 89.

<sup>8</sup> NOEL MOULOU: *La peinture et l'espace*. París 1964, pág. 13.

amplio horizonte estilístico y el del reducido medio de su gestación, nacimiento e instalación en el mundo. El existir de la pintura es frágil pues depende de una virtual actitud contemplativa. La contingencia de su "existir" es por ello mucho más azarosa que la de su "estar". Es obvio que el "estar" de la pintura es muy superficialmente temporal: sufre el desgaste y la erosión, las vicisitudes y el ajetreo de las demás cosas materiales. El temor por el "existir" de la pintura, el peligro de verla transformada en una "cosa" sin posibilidades de temporalización, conduce a esta especie de vértigo de la pintura actual, en donde los estilos y las formas están continua e incesantemente quemando sus propias naves. El pintor de nuestros días aborrece del culto de los muertos. . .

¿Dónde comienza el "existir" de la pintura y por ende su temporalización? Se hablaba hasta no hace mucho tiempo del cuerpo único de la pintura como coherencia físico-molecular. El empleo de la luz, de los conjuntos móviles, de la superposición de planos transparentes, de los reflejos dinámicos, etc., en algunas corrientes pictóricas muy actuales, nos impide mantener esa categoría de unidad. Salvo que se sostenga que nos encontramos frente a intentos liminares y no pictóricos propiamente dichos. Único o no, hay un soporte de la obra: bastidor, tela, pigmentos o diversas sustancias que puedan reemplazarlos.<sup>9</sup> Estos elementos físicos, por insólitos que puedan ser, resultan inexorablemente extensos. Sobre esa materia física pueden actuar de diversos modos: analizarla, transportarla, modificarla, destruirla. En ninguno de estos actos entra nada de lo que vulgarmente entendemos por contemplación o goce artísticos. De ahí que se sostenga que esa materia es extra-artística, y simplemente se la descarte de toda consideración efectuada en un nivel estético.<sup>10</sup> Pero como no existe de hecho la materia sin ninguna determinación cualitativa y formal, esa materia se ofrece desde un primer momento de la creación como materia-forma con un relieve cualitativo, estando a su vez dicho plano cualitativo-formal dotado de significación, pues las estructuras pictóricas —en las cuales la forma es inmanente a los materiales sensibles— poseen una "comprehensión" o "significación" irreductible a nuestra conciencia conceptual.<sup>11</sup>

El artista comienza a operar con ese relieve cualitativo o aparential. Visualiza el muro, la tela, el cartón, convirtiendo la masa molecular

<sup>9</sup> ETIENNE SOURIAU: *La correspondance des arts*. Paris 1947, Chap. XII.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> NORL MOULOUD: *Ibid.*, pág. 10.

## El tiempo en la pintura

extensa en algo "in-tenso", es decir, con una tensión interna propia. El nivel aparential está compuesto por texturas conformadas que no se integran mutuamente como ordenación espacial de la materia por la forma al modo de las "meras cosas"<sup>12</sup>. Ni como en el útil, cuya esencia se funda en la cualidad de "servir para..." y en el cual, por lo tanto, la elección y conformación del material está determinada exteriormente por la funcionalidad.<sup>13</sup> La textura, que es siempre en la pintura "factum" y no un material ya dado por la naturaleza o la industria, incluye la peculiar granulosis, aspereza, suavidad o tersura y la dinámica del empaste: ágil, calmo, suntuoso, torturado. Se puede advertir a través de la historia de la pintura la exaltación o el disimulo de la existencia de hecho del material, como si se tratara en ciertos casos de un aspecto perturbador o bien tan "significativo" como para ascender al primer plano del "drama" pictórico. Lo cual revelaría que aún el nivel cualitativo o aparential no se resuelve como problemas de visualización óptima, de leyes de la "buena forma", sino sobre todo como "proyección imaginativa". Las estructuras no son cerradas: la materia es una textura cualitativa conformada, la forma circunscribe límites que originan una imagen de espacio y de entes espaciales. Cuando la imagen se identifica con una significación conceptual o simbólica se cierra ese fluir de trascendencias en un contenido. Esta identificación ha determinado hondamente el pensamiento estético de Occidente y responde a una concepción del arte como conocimiento, ya sea de la realidad sensible como de la supra sensible. La libertad con que juegan los niveles estructurales entre sí se nos revela en un ejemplo clásico: Leonardo. Las famosas veladuras de sus cuadros, aunque adscriptas a una mejilla, un pecho o una mano de mujer, no son sólo carnaciones que "figuran" tales partes anatómicas, sino imágenes sin representatividad inmediata, plenas de sugestión y de misterio.

En el Renacimiento encontramos en general el propósito de no acentuar los rasgos texturales —como ocurrirá en el cubismo denominado "analítico"— en aras de un esquema espacial imaginario tridimensional en el primero, pluridimensional en el segundo. Cuando hacia 1912 se incorporan materiales tradicionalmente no pictóricos, pasa el elemento textura a primer plano como imagen de sí mismo. La imposibilidad de objetivar una textura que no coincide con los límites de la forma figurativa,

<sup>12</sup> MARTÍN HEIDEGGER: *Ibid.*, págs. 12 y 17.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 18.

pues la rebasa, o ha aumentado "microscópicamente" su trama, origina una curiosa metáfora de la imagen. En las líneas de avanzada del neo-surrealismo y del "Pop-Art" la imbricación de niveles llega en algunos casos a fusionar de tal modo la forma con la imagen que ellos resultan simplemente "objetos" en el sentido corriente del término. Es decir, que la separación entre la estructura y los contenidos de representación, nunca factible de un modo absoluto por "el doble fundamento sobre el cual el pintor apoya las significaciones pictóricas"<sup>14</sup>: la "organización primaria" y la "organización secundaria"<sup>16</sup>, se ve en estos "objetos" firmemente trabada.

La imagen como contenido es el "lapsus" que Sartre en *L'imaginaire* denomina "ilusión de inmanencia", según la cual el objeto representado estaría contenido en la representación. Pero, desde un punto de vista estrictamente estético y no psicológico, Sartre también comete el "lapsus" inmanentista al sostener que el objeto está "presente en imagen". El acto "tético" de la conciencia imaginante sartreana es significativo e identificador y no funciona por ende adecuadamente en una conciencia estética.

## LOS CONTORNOS TEÓRICOS

### a) *Mímesis y símbolo*

La actitud inmanentista está en la raíz de la teoría mimética del arte, con su vertiente formalista y su vertiente temática. Ella responde a una concepción metafísica de la realidad que se remonta a Parménides, quien vinculó desde los inicios de la filosofía al Ser con el espacio y el pensamiento racional. El espacio, "lo lleno", es el ser opuesto al vacío, al no-ser inaccesible a la razón. El pensamiento inmanentista, basándose en la identificación de "lo mismo", reduce la realidad a términos aislados o conceptos, lo que sólo es factible en el orden de las Ideas "sin mezcla"<sup>16</sup>.

La interpretación de la imagen como contenido mimético responde al poder del concepto y al primado de la espacialidad. Pero si bien esto es

<sup>14</sup> N. MOULOUD, *Ibid.*, pág. 271.

<sup>15</sup> E. SOURIAU, *Ibid.*, Chap. XX, pág. 88.

<sup>16</sup> PLATÓN: *Fedro*, 247 d.

## El tiempo en la pintura

característico del espíritu occidental, el símbolo religioso y el mito lo son del oriental. Porque el contenido de la imagen no incluye sólo el sentido obvio representado sino el aludido.

El criterio que rechaza la posibilidad de coexistencia física —pues la confusión o dispersión formal es equiparada a la confusión o dispersión lógica— exige la *forma* que detecta con claridad. Ella permite reencontrar “lo mismo” en identificación mimética, a veces con una realidad paradigmática o ideal previamente captada por el órgano del intelecto. La justificación teórica de la creación artística en esta tesitura es difícil, pues lo creado por vía no mimética sería lo insólito, la más absoluta e injustificada contingencia.

En la concepción aristotélica del espacio y el tiempo está en germen la destrucción del mundo cultural que contribuyó a crear. Al rechazar la existencia del infinito —pues la concepción del espacio como “topos”, como modo óptico de todo lo sensible no lo requieren<sup>16</sup>— originó la peculiar situación de la plástica helenística. El infinito sería una potencia que nunca deviene acto. Tampoco existe el vacío pues el movimiento y el espacio *no lo necesitan*: el avance o movimiento de un cuerpo implica el retroceso del otro, sin salir de sus límites que lleva consigo, pues son sus límites ópticos. Así como el espacio es el límite de las cosas espaciales, el tiempo es las “cosas movidas”<sup>17</sup>, es el tiempo realizado ya, ahora<sup>18</sup>.

La pintura y escultura helenísticas testimonian el modo dramático en que los límites espaciales y temporales son vividos y expresados como rebasamiento de la “dimensionalidad” óptica. Del dualismo de actitud hacia las formas, como configuradoras de la materia sensible al mismo tiempo que de la imagen idealizada en símbolo, resulta una tensión que se resuelve en una entrega resignada de la imagen al devenir y a la temporalidad.

### b) *La temporalidad fenoménica de la imagen*

Las críticas kantianas a las posiciones sustancialistas que afirmaban el carácter de realidades en sí del espacio y el tiempo —ya como sub-

<sup>17</sup> “El tiempo es el número del movimiento según lo anterior y lo posterior”.

<sup>18</sup> ARISTÓTELES da tres definiciones del tiempo: una ya citada; la siguiente lo identifica con el “ahora” y la tercera con el alma que numera. Relacionando las tres definiciones, el número no sería el número *ideal*, numerable, sino el *real* numerado por el alma.

sistentes en sí mismos, ya como relaciones entre los fenómenos—, y la consecuente demostración del carácter a priori de los mismos para todo objeto de la intuición muestra un paralelismo con las problemáticas pictóricas del barroco. El “quattrocento” había representado el esfuerzo por organizar un espacio unitario, en el cual se localizan los objetos como representaciones genéricas. Paulatinamente los puntos de vista locales, que simbolizan la sucesión por la temporalidad, son reemplazados por el punto de vista único del espectador inmóvil, cuyo haz visual genera la perspectiva del espacio cúbico. En el cuadro barroco, en cambio, el carácter fenoménico de la imagen espacial hace innecesarios los esquemas lineales de una perspectiva rígida y única. Esquemas que, por otra parte, nunca fueron aplicados estrictamente por responder los mismos a un sólo aspecto del compromiso renacentista entre “el ideal de una representación inmediata, absolutamente fiel a la realidad y la coincidencia rigurosa de la adaptación geométrica”<sup>19</sup>. La primacía del tiempo en la *Crítica de la Razón Pura* por ser la condición a priori no sólo de los fenómenos internos sino también de los externos en tanto representaciones —subrayada en la teoría del “esquematismo”— se refleja en el carácter fluente de la imagen barroca. Pero si por una parte el sujeto trascendental se libera de la sujeción a una objetividad trascendente en sí —del mismo modo que el cuadro barroco del carácter mimético y receptivo de la percepción—, por otra parte la objetividad sólo es la “unidad formal” de la “apercepción”, aunque una unidad de reglas, legal y racional. Por ello la pintura barroca hará sus concesiones a la razón, acariciando el mito y vistiendo ropajes alegóricos.

Pero es ante todo en el retrato donde triunfa el aporte temporalista del idealismo, pues la indagación del “alma” como devenir personal, nunca entera ni definitivamente configurada, inquietó a los más grandes pintores de la época. No sólo a Rembrandt y a Velázquez sino incluso a un “extrovertido” como Rubens. El sustancialismo del retrato renacentista es suplantado por un fenomenismo de la imagen, la forma por la vida. Como dirá Simmel: “la forma significa que el fenómeno... está separado del proceso mismo; la forma significa que la vida alcanza la fijeza de una existencia ideal”<sup>20</sup>. En los retratos de Saskia o Hendrickje, personificados como seres legendarios o alegóricos, el impulso del pintor a

<sup>19</sup> FRANCASTEL, *Ibid.*, pág. 52.

<sup>20</sup> SIMMEL: *Rembrandt*. Bs. As. 1950, pág. 78.

## El tiempo en la pintura

destacar la incompatibilidad del retrato personal con la alegoría le da caracteres de disfraz, de mascarada sublime. El sentido del rumor, tan destacado en Rembrandt como en Velázquez —pero restringido en este último por los requerimientos cortesanos—, es un intento de burlar el rigor de las leyes que regían el mundo del pensamiento y el arte, pues aun la intuición es *forma intemporal* al consistir “en la yuxtaposición y en la relación de los contenidos”<sup>21</sup>.

El espacio pictórico barroco está además dinamizado por el vacío. Al admitir el idealismo crítico la representación mental del espacio vacío como condición de posibilidad a priori de toda objetivación, la imagen barroca surge como un aparecer fenoménico no construido discursivamente por las leyes de un espacio y tiempo sustanciales, aunque tampoco esa imagen sea un objeto o conjunto de objetos cuya ubicación topológica determine la espacialidad pictórica. De allí la gran cohesión de la figura barroca y su contorno. Éste deja de ser un escenario para transformarse en un *medio* que no llega a ser todavía la atmósfera del romanticismo. Siendo las “formas a priori” virtualidades hasta no ejercer su función objetivante de hecho, pero virtualidades intrínsecamente legales, no es extraño que el vacío temporalizado del barroco surja sin atisbos de irracionalismo. Es un vacío “practicable”.

### c) *La coerción intelectual*

La vinculación del concepto con la forma por su papel limitador fue preocupación común de los pensadores y artistas de fines del siglo pasado. Éstos entienden que el conocimiento como única forma de experiencia no agota los estratos más profundos de la realidad. Por ello, para Bergson, cuando el “elan” creador se concreta en una forma, se espacializa. Y, aunque la función fabuladora del arte pueda romper los esquemas rígidos de la inteligencia práctica, la forma sería siempre yuxtaposición espacial o conceptual. Pero estas formas, que son ineludibles pues responden a la expansión de la materia en sus límites, pueden ser subrayadas o transgredidas y vividas como limitación.

La conciencia lógica y sus leyes experimentadas como medios de esclavitud y coerción serán olvidadas en los “esteticismos” e infringidas en ciertas formas automáticas de representación que evidenciarían la urgencia de liberar esa otra cara subestimada de lo real: el inconsciente.

<sup>21</sup> SIMMEL, *Ibid.*, pág. 79.

La imaginación se cierra, para Bergson, en una forma que en el arte divide y secciona arbitrariamente lo real<sup>22</sup>, pues dar forma implica establecer una discontinuidad en la "duración" y en tanto percepción es una inmovilidad.<sup>23</sup> El error de Bergson reside en haber identificado el acto de imaginar con el contenido de la imagen, al que llama en su obra *Las dos fuentes de la mora y de la religión* "alucinación voluntaria"<sup>24</sup> por su fuerza de convicción. Toda obra de arte es, por el contrario, una metáfora y no un precipitado espúreo del acto libre de imaginar que dibuje como nuestra percepción "la forma de su residuo"<sup>25</sup>. La imaginación, inversamente a la inteligencia identificadora que "cristaliza" —como diría Bergson— la temporalidad, desidentifica y abre la temporalidad de una imagen siempre posible y nunca cumplida. Esta sería la mentada eternidad de las obras, la de una virtual renovación de las posibilidades de la imagen, es decir, las posibilidades que ella como imagen otorga al espectador de liberar las formas de la fijación conceptual, volitiva o simbólica.

El "tour de force" de los esteticismos coincide con la "reflexión" del filósofo de *La pensée et le mouvant*, en tanto retorno a la inmanencia del fluir vivencial. El registro impresionista del tiempo en la pintura señala ese mismo vuelco hacia la interioridad subjetiva: de la concepción de un espacio homogéneo, seccionado por la inteligencia y la acción, pasamos a un espacio fluyente, en el cual la temporalidad comienza a explicitarse aunque todavía como temporalidad vivencial. La "cristalización" de la génesis de las formas plásticas en el término "ad quem" de una imagen fijada en el tiempo eternizado de los objetivismos clásicos comienza a ser suplantada por el "a quo" de la creación. Bajo la excusa de registrar más objetivamente la realidad, el impresionismo nos permite asistir al despliegue auroral de las formas en la conciencia.

#### d) Otra vez la "magia"

La experiencia de un tiempo originario en la literatura, el cine y la pintura contemporáneos responde al sentimiento en el hombre de nuestros días de que el tiempo "espacializado" es un factor que obstruye la li-

<sup>22</sup> HENRI BERGSON: *Matière et memoire*. París, 1953, pág. 235.

<sup>23</sup> HENRI BERGSON: *Op. cit.*, pág. 233.

<sup>24</sup> HENRI BERGSON: *Las dos fuentes de la mora y de la religión*. Bs. As. 1946, pág. 257.

<sup>25</sup> HENRI BERGSON: *Matière et memoire*, pág. 235.

## El tiempo en la pintura

bertad creadora. Por la tenaz vinculación entre el espacio, la forma y el concepto, la pintura intentó ya a partir de la escuela impresionista atenuar el rodeo significativo que el acto intuitivo de la contemplación debe efectuar en la pintura llamada figurativa. Los recursos empleados —que fueron diversos— convergen hacia la anulación de la oposición figura y fondo constituyentes de la imagen espacial. En la obra de Monet esto se produce por una expansión de la textura-color; en la de Cézanne por ejes y ritmos que se transcriben analógicamente de la figura al fondo y viceversa. Mientras que en el cubismo analítico la destrucción de las formas canónicas del espacio arriba a la construcción de espacios pluridimensionales, la representación de texturas inventadas, a su vez, permite coexistir objetos en espacios que no se integran y por ello se dinamizan.

En el expresionismo las libertades tomadas con el espacio pictórico de dos dimensiones, aunque aparentemente menos audaces que en el cubismo y futurismo, no son por ello menos profundas. En efecto, en la tela expresionista, la determinación de los objetos en el espacio no va guiada por la acción que rige el conocimiento sino por la explosión de la afectividad, y con ello entra a jugar más dialécticamente aún la tercera “dimensión” de la pintura, es decir, la imagen. Como en el mundo narrativo de Proust, Joyce o Kafka, los acontecimientos no van ligados por su inmediatez temporal o física, sino por su vecindad en una temporalidad subterránea, de la que emergen como los picos de una cadena montañosa.

Un pintor que estaría en las antípodas de la indeterminación formal, Piet Mondrian, escribe no obstante en 1943: “...la cultura de la forma concluye en una lucha por la liberación de la forma. Veamos los movimientos del futurismo, dadaísmo, surrealismo que desarrollan esta acción. Observemos el cubismo asestando el golpe contra la forma que limita. La forma que limita se entiende aquí —dice Mondrian— como una circunscripción a nuestra visión por el carácter individual de los objetos, criaturas, etc.”<sup>26</sup> De ahí que este pintor busque formas universales, como las líneas ortogonales y los colores puros del espectro, en una unidad que rompa con la separación figura y fondo, pues las líneas rectas son en sus cuadros intersecciones y no delimitaciones de objetos. Sin embargo, Mondrian es un “clásico” que vive la temporalidad como una opresión, y la liberación que proclama es con respecto a lo contingente.

<sup>26</sup> *Arte plástico y arte plástico puro*. Bs. As. 1961, pág. 39.

Los recursos lógicos son suplantados en muchos pintores contemporáneos por los medios "mágicos". La conciencia mágica intenta superar el dualismo racional-irracional, en el cual largamente ha sido escindido el hombre de Occidente, tomando posesión de los nuevos territorios con signos que abarcan lo real y lo irreal. En este mundo pluridimensional no hay cabida ya para la ley de causalidad —como no la había para el artista de Lascaux o Altamira—, pero sí para la analogía y la metáfora plástica. "Donde la identificación real se verifica no hay metáfora. En ésta vive la conciencia clara de la no identidad"<sup>27</sup>. Por ello la proyección imaginativa de los estratos pictóricos es mágica, pues no son signos identificadores de una objetividad mentada, sino límites dialécticos por encima de los cuales es invitada a "saltar" la conciencia mágica del espectador. Los signos plásticos son de este modo puntos de partida y no de llegada, pues lo que ellos nos presentan *está en ejecución*.

El ingrediente mental, la sensibilidad y la acción corporal que determinan el nacimiento de toda obra pictórica fueron proyectados imaginativamente siempre que hubo arte. Pero lo fueron con predominio de lo racional, lo intuitivo o lo sensible, según las épocas y los artistas. La proyección mágica implica que lo mental no se cierra en un concepto, carece de su generalidad, ubicuidad y desnudez. La sensibilidad no estimula un regodeo hedonista ni una constatación empírica. La acción no es "praxis" utilitaria. La coincidencia de los tres en un punto ideal: la obra es al mismo tiempo el lugar en el cual descoinciden consigo mismo razón, sensibilidad y acción, trabando así una más alta unidad del hombre. La "magia" reside en una dialéctica, no sólo ni necesariamente entre los contenidos de imagen, de modo que se dificulte o imposibilite la anécdota, sino más originariamente entre el ser en ejecución y la "quiddidad" de la imagen. La imagen busca manifestar el ser ("est") independientemente y con olvido de su modo de ser ("quid"), pero el ser sólo se muestra *en* esa peculiar "quiddidad" que es la obra. Este "*en*" es el espacio pictórico en el cual, al decir de Heidegger, transcurre la "lucha" ("Streit")<sup>28</sup>.

Esto no implica que la pintura de nuestra época preconice una vuelta al irracionalismo instintivo, sino una superación del conflicto entre lo racional y lo irracional en una más alta integración del hombre. Éste comprende que el arte no es un refugio ni un modo inferior de cono-

<sup>27</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Ensayo de estética a manera de prólogo*. Obras completas. Madrid 1947, t. VI, pág. 259.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 38.

## El tiempo en la pintura

cimiento, sino una forma más plena de existir. "El mundo es siempre mundo espiritual", pero el mundo del espíritu no es algo que de alguna manera encontremos hecho, sino algo a realizar. Pero cuando "la dimensión predominante" del mundo "fue la extensión y el número", cuando "se alcanzó el extremo de transformar lo cuantitativo en una peculiar cualidad" se produce el oscurecimiento del espíritu. "La cursilería literaria y el esteticismo constituyen una tardía consecuencia del espíritu falsificado en inteligencia"<sup>29</sup>. Para el arte de nuestros días la contrapartida de la inteligencia que espacializa la realidad no está en el refugio del cálido antro materno de la vivencia, sino en el salto a lo originario, a lo no habitual y remoto. El empleo de signos crípticos, del absurdo, de la deformación, de lo irrisorio y lo grotesco acentúan el carácter trabajoso, la no gratuidad de la conquista.

Los signos plásticos constituyen vías de libertad y no de alienación, creando renovados "status", sistemas virtuales de acción, posibilidades. La síntesis mágica de la pintura es al mismo tiempo su sentido ético y metafísico, pues la imaginación transforma al que la posee al mismo tiempo que transforma la realidad, y es por eso parte integrante de ella. El artista con su "voluntad de poderío" que es su imaginación, quiebra el inmanentismo identificador, dando nueva forma a la realidad vigente y reemplazándola por la realidad de sus deseos.

<sup>29</sup> MARTIN HEIDEGGER: *Introducción a la Metafísica*. Bs. As. 1956, págs. 80, 81 y 82.