

CATALOGADO

G a

Pintura y sus Problemas

carlos gonzalo cañas

* Conferencia pronunciada en el Auditorium de la Facultad de Derecho

DEDICATORIA

112

A los confundidos;
A los amantes;
A mis seguidores;
Y a los que no amandome me aman.

“Un artista que se somete o doblega,
que desciende hacia el público,
es un decadente, porque de este modo
se vuelve servidor de gusto siempre
retrógrado”.

Michel Ragon.

Carlos Gonzalo Cañas

Dirección: Col Escalón, Calle José Martí 682.
San Salvador, El Salvador, C. A.

DE SUS CONDICIONES SOCIOLOGICAS

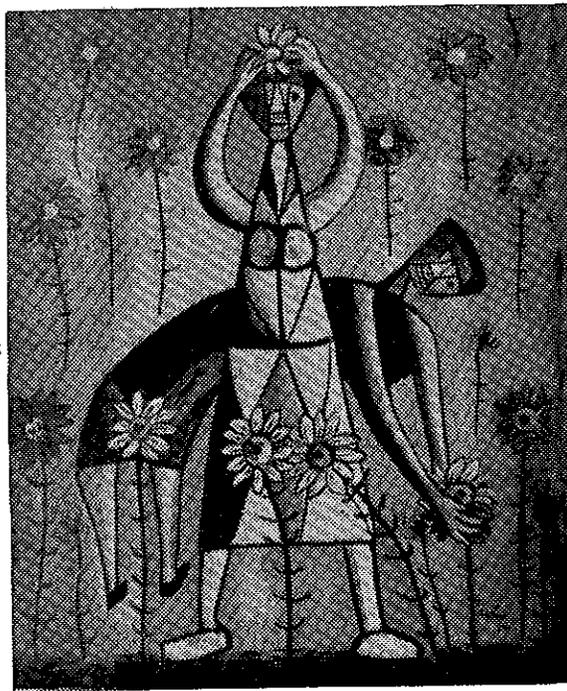
El fenómeno de la pintura como arte, es, y ha sido desde siempre el fenómeno del huevo. Para unos, la superficie es lo que cuenta. Para otros, lo significativo es el modo *sui generis* de la postura. Los demás piensan que lo importante como evidencia de su energía generativa, radica en el temblor de su compuestos. Como sea, el fenómeno del arte como huevo, es el de un huevo grande, redondo, ovalado y hasta plano. Es pues, pensando en Kandinskyz punto, línea, plano y espacio en todos sus momentos.

De tal manera, el huevo del arte en tanto pintura, siempre será significación de cosas. Pero nunca jamás será cuadrado. Y ello es obvio. Pero la pintura también es, fuera de las causas materiales apuntadas, una explosión de succulentas vivencias. Por tales razones y otras que luego agregaré, se verá que la pintura es y se genera en sí misma, como causa material, actividad creativa y "valor estético". Es pues, en una palabra, lo que muchos pretenden que no sea: pintura. Y como pintura propio es que tenga sus problemas. Entre ellos están los que se pueden considerar como fundamentos mayores. Y son precisamente aquellos que como objeto de divagaciones, se desprenden de la imagen-imaginada, para luego diseñar las estructuras, donde forma y estilo generan vigor y decantada esencia. Y al mismo tiempo en que la pintura es entendida como imagen-imaginada, o sea dentro del campo de las estructuras, de las esencias; penetra ya arte, al mundo de las formas y de los estilos. Es decir, que de un acto previo, objetivo por tanto, vincúlase a otro de índole diferenciado como es lo subjetivo, o más claro **lo introspectivo**.

Y tal metamorfosis, tal manera nueva de percibir y hacer las cosas dentro de la topografía del arte, promueve la estructuración de nuevos modos en la pintura. Modos nuevos en los cuales, la cómoda imagen naturalista deja de tener vigencia. Imagen que antes entendida como equivalencia de la forma, dejó de ser mirada como forma de la pintura. Entonces y a partir de ese mirar y hacer nuevo de la pintura —marginados ya con el Impresionismo en el siglo XIX— se establece la política de los cambios en las artes visuales. Y a partir de ese momento, la pintura se mantiene decididamente proteica.

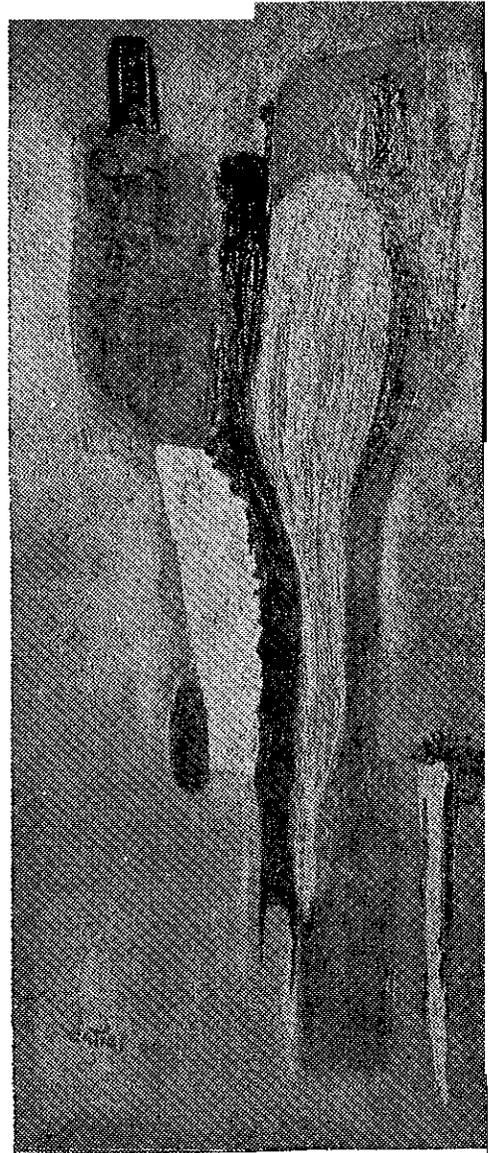
La pintura entonces, vista de la manera dicha, ya no será como causante estética y emocional, un mero hacer naturalista. Se alejará pues, en razón de los cambios propuestos, de representar únicamente ciertos tipos de formas, provistas éstas por la naturaleza y la historia del arte. Me refiero aquí, al programa de formas naturales que ecológicamente son afines, para la acción de quien sólo copia y no inventa. Ejemplos: el árbol como naturaleza y la casa como hecho habitacional. O sea, lo encontrado por el hombre como causa natural, y lo realizado por el hombre como necesidad de espacio habitable.

Por tales causas, los modos nuevos de la pintura, al alejarse de los patrones tipos de la representación exuberante de lo existente, como lo encontrado por el hombre, crea nuevos tipos; nuevas vivencias por tanto. Es decir, crea y establece la vigencia de distintas y novedosas maneras de percibir y ha-



cer. Sujetos desde luego tales cambios, a las acondicionantes sociales y culturales de la humanidad actual. Condiciones en las cuales el hombre-artista, siempre estará predispuesto en su hacer, más hacia su tiempo que al pasado; estableciendo nuevas formas sobre la naturaleza de las necesidades de las cosas.

Algunas causantes de los cambios que actúan en el percibir y hacer la pintura actual, son aquellas que dentro de la



mecánica del progreso, de la civilización, codifican la política socio-económica con la política cultural. Incluyendo también en dichas causantes, la política técnico-industrial. Y esto último sólo para hacer constar que el artista es útil a la sociedad en que vive, ya que con sus formas nuevas modifica lo sensible del hombre, confrontándole hechos culturales frente a sus relaciones tecnocráticas. De esta manera, el arte de la pintura, adquiere diferentes modos que se manifiestan más dinámicos y con mayor efectividad, que los modos tradicionales existentes del arte antes de los cambios.

No quedando lugar, por efecto de los cambios, a que el arte se mantenga sujeto en cuanto a su problemática y su

emotividad, a lo arbitrario de los gustos personales. Gustos personales que mal digeridos sobre los conceptos fundamentales del arte, se sustentan desgraciadamente, sobre libros de estética obsoleta. Y sobre todo, por el entreguismo extranjero de nuestras entidades oficiales en complicidad con nuestra sociedad.

Por ello, tales gustos en cuanto personales, se constituyen en males endémicos, que sin quererlo, obstaculizan el progreso colectivo del arte. En este proceso de obstaculización, actúan lamentablemente nuestra sociedad burguesa y algunos de nuestros pintores. Los cuales que estáticos por inercia, incapacidad o falta de sensibilidad social, consideran que arte es sinónimo de comodidad personal. Y quizá por ello algunos de nuestros pintores piensen que en un país subdesarrollado como el nuestro, el desarrollo del arte no vale la pena.

También es necesario aclarar aquí, que ese número de nuestros pintores son negativos por su falta de "sensibilidad social", en cuanto a los problemas del arte. Así también por el engaño en que viven y por el servicio que de engañar hacen, al propalar la validez de que la pintura sólo es una puesta de comodidad, para halagar únicamente a nuestra burguesía tipo "corte de los milagros".

Y es una lástima y lástima grande, que algunos de nuestros pintores; que nuestra sociedad y el oficialismo imperante





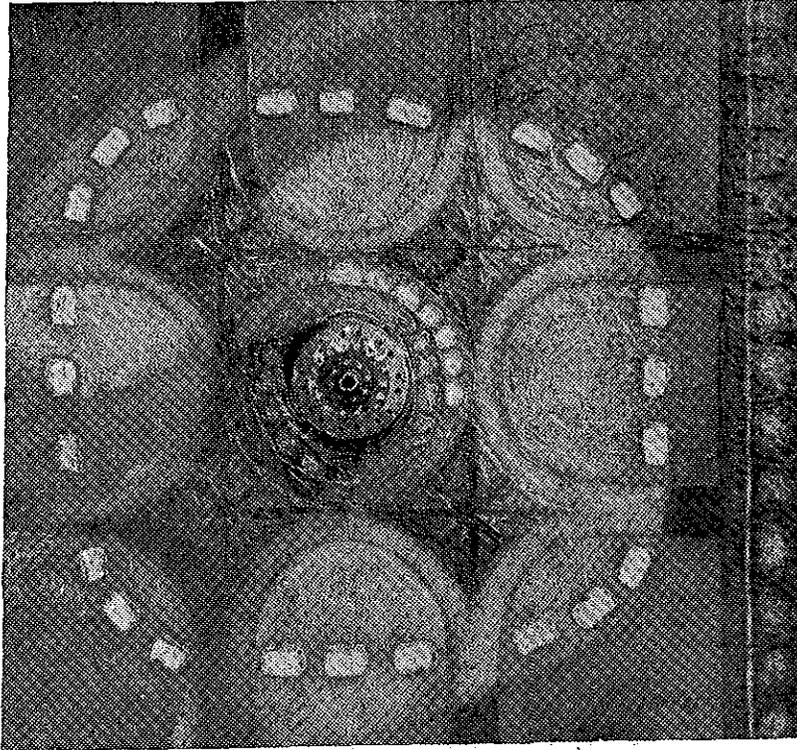
y negativo en que vivimos, ayuden a mantener como mal endémico de la pintura, recursos obsoletos, más cercano a la sensiblería que a lo sensible

Y es aquí precisamente, donde el verdadero problema de la pintura en nuestro medio se plantea estratificado en la negación de lo creativo. Negación que por sistema o cansancio mental, favorece a lo imitativo o mimético. Y tal causa o fenómeno apuntado, demuestra a las claras la triste realidad de nuestra pintura. Y demuestra, que el arte creativo es el borracho de la familia. Situación triste en la que predomina el mal gusto y la aceptación por la pintura de motivaciones confrontadas. Motivaciones confrontadas cómodas y serviles, en contra de una pintura no servil, como lo es la creativa. Pintura creativa que conlleve en su esencia, pese a que se le niegue, los signos síquicos de nuestro tiempo. Y sobre todo, los signos de la libertad.

Triste es así en verdad, la situación de la pintura que en nuestro medio es aceptada. Ya que en la relación naturalista de lo que sostiene y propone, sólo logra que el verdadero arte se vuelva un incomprendido, un inadaptado social y cultural. Sin que en ello medie razón alguna, que justifique

tales sistemáticas negaciones. Tal situación hace que nuestro arte creativo, sea un extraño al cual diariamente se le extraña. Incluso hasta los mejores amigos le vuelven la espalda. Tales acontecimientos arrastran en sí, la eterna lucha entre libertad creativa y servilismo. Servilismo siempre sujeto, pordioseramente sujeto, a la idea gris de que la pintura sólo debe de ser aquel tipo de representación justa, medida y relamida en cuanto a los modelos provistos por la naturaleza; como lo son los de paisajes y figuras humanas propuestas por el mal llamado "realismo". Y es aquí cuando confunden el vocablo representación por el de presentación; olvidándose deliberadamente que la presentación es el fundamento esencial de la pintura.

Por tal razón, la pintura de representación de modelos naturales, siempre se encuentra por su falta de poder creativo, de su incapacidad de animar lo inanimado, ausente de la magia. Ausente así de ese valor esencial, que como mágico, se constituye en la expresividad artística. Es pues, tal tipo de representación, sólo una pintura de monerías, en la cual el calco es su única ley efectiva. Ya que los que practican tal tipo de representación, como aquéllos que la admiten, ilusos



imaginan haber logrado y encontrado una expresividad donde lo simpático se acumula. Pero los que tal cosa hacen y aceptan, cuán alejados están del arte. Y lo que es peor, qué alejados se encuentran del arte de su tiempo. Visto lo anterior, no queda más remedio que pensar y con profunda tristeza, en la miseria conceptual y perceptiva de ciertos individuos, que vacíos, se hacen colocar sobre sus testas calvas, una aureola con un rótulo de "conocedores del arte". Como por ejemplo, aquél gris personaje que siempre lamentó —olvidándose que lo pintado sólo tiene vida cultural—, el no poder acostarse con las mujeres distorsionadas tan hermosamente amorosas en los cuadros de Picasso, sencillamente por ser distorsionadas y no perfectas como las mujeres representadas por algunos pintores del período Rococó. Como imbécil es aquél, que si en un cuadro ve una manzana apetitosa por su carnosidad, cree que se pintó para ser devorada. Y por tales necias creencias en cuanto a la pintura, en las cuales la realidad es confundida con lo pintado, el público prefiere las manzanas o algo parecido, depositando en ese tipo de representaciones su no saciada voracidad así como su frustrada sexualidad. Triste así sería la pintura si su destino sólo fuere el de satisfacer necesidades gastronómicas y sexuales. Y de seguro esos mismos personajes, ante lo irracional que manifiestan las carnosidades lustrosas y ampulosas de las mujeres de Rubens, se sentirán defraudados. Y de la misma manera sería su reacción frente a las redondas rosas y verdes carnes de las mujeres de Renoir. Y ante la pintura irracional de Rubens y Renoir, siempre para el público tendrá mucho más valor, la representación de las manzanas que fueron pintadas como para ser devoradas. Y triste es también, que algunos de los nuestros piensen que lo importante en arte, sólo recae en la representación de encarnadas manzanas en tanto copias, y no en lo descarnado del arte creativo. Prefieren lo físico y no la esencia que determina lo físico.

Cierto es, que la pintura representativa, por naturalista es sólo imagen; pero nunca forma en el sentido del arte como esencia. Y también ante lo dicho, se presenta un problema serio. Problema que no permite por la causa natural del simple "ver", negar de hecho la existencia de la imagen en la pintura representativa, aunque esta imagen no actúe como forma-arte. Ya que tal suceso como representación, manifiesta la ilusión de lo real, de lo que existe, de lo que se ve y se palpa. Y esta evidencia contundente de los sentidos, de hecho es imposible negarla, aunque el aceptarla no es posible, ya que como realidad, sólo ilusión y falsedad es lo que provoca, negando de hecho lo creativo como forma-arte.

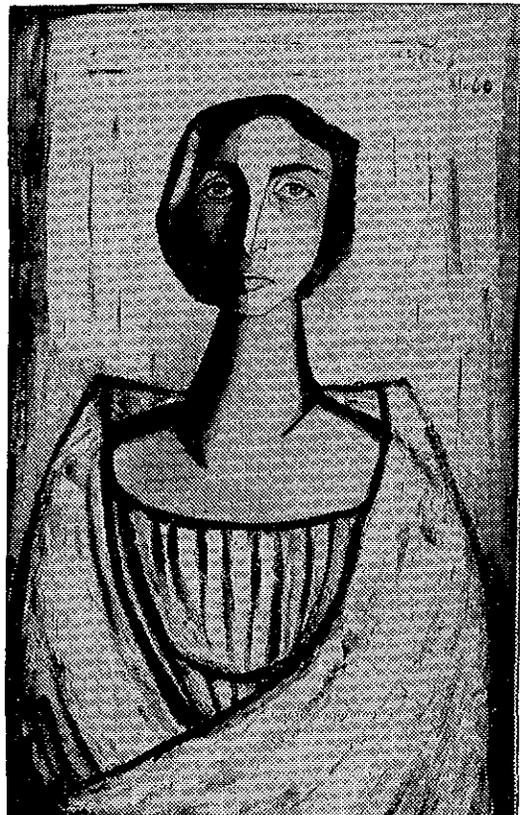
Sin embargo, en cuanto a los conceptos que sobre el arte de hoy actúan, tal tipo de representación, de ninguna manera es la realidad de la pintura. E incluso no es ni tan siquiera realidad de lo real, ya que como ilusionismo no es realidad viva de las cosas. Y menos por tanto, realidad de la pintura.

En nuestro tiempo pues, la representación modelo-igual-imagen, no es arte. Pero como a suceso confrontado, histórico, también no se le puede negar ser **representación**, o sea su realidad convencional. No obstante, pese a ese su ser representación de la realidad, de ninguna manera se le puede llegar a considerar como realidad viva, sólo por la característica de ser imagen de lo vivo. Y fácil es comprender que como representación, no es la vida misma. Y por esa situación, no se le puede adjudicar a la imagen-copia, ser el cuerpo de la **imagen-imaginada**. O sea la imagen-imaginada, que por sus características creativas, sujeta queda a ser considerada forma-arte. Por otra parte tenemos, que la imagen-imaginada es un producto de lo existente, como lo es también de los mitos surgidos del candor popular. Pero, y aclarando, **cuando nada más se copia lo que existe y sobre ello no se inventa; de hecho no se imagina y la forma como arte no surge**. Por ello es dado pensar que la copia no es arte, aunque ésta como copia sea parte de una realidad empírica. Por lo cual insisto, que en arte, no importa el tiempo en que fue hecho así como los estímulos que motivaron su forma y estilo; únicamente importa la realidad de lo que ha sido imaginado, ideado por tanto. Tomando en cuenta para ello, el acoplamiento técnico propio que lo imaginado exige para ser expresado. Así pues, cada pintura podrá ser aceptada o rechazada, si ésta no se manifiesta dentro del estilo que se propone. Quedando juzgado así entre forma y estilo: lo creacional, lo síquico y lo social, que determinan la productividad y la cultura de una época.

Advertencia

Antes de continuar, quiero advertir, que de ninguna manera y sobre cualquier punto de vista, dominado por el hecho de negar, niego los valores eternos y esenciales del arte figurativo. Es decir, que en cuanto al arte, no soy dogmático. Ya que para mí, **arte es lo figurado: lo que la pintura figura**. Doy valor así a lo figurado como presentación de cosas, objeto y vivencias. Y no precisamente a lo que como representación, y deificación, únicamente recae en la objetivización del cuerpo humano. Para mí, lo figurado y aclarado no sólo es la **representación mimética de lo real, de lo existente**. Sino que son todos aquellos elementos, y los cuales por un sistema compositivo, crean figura, estableciendo su esencia, es decir, **su presentación**; que es su derecho a dar cuerpo a lo invisible. O sea que transfieren ser o forma a lo pintado. Por ello, **lo figurado es el producto de lo imaginado en tanto forma**. Figura en arte pues, no es lo que representa una hoja o un brazo. Figura es, a mi concepto, todo lo que sostenido por la estructura que la construye y su composición, tenga unidad y expresividad. De lo contrario, sólo se manifiesta como ilusionismo. Ilusionismo en el cual la pintura como herramienta, deja

de expresarse en su propia realidad. O sea, que al arte le importa únicamente que los contenidos de la pintura, siempre y cuando como contenidos, se manifiesten de acuerdo a lo psicológico de la época en que se producen.



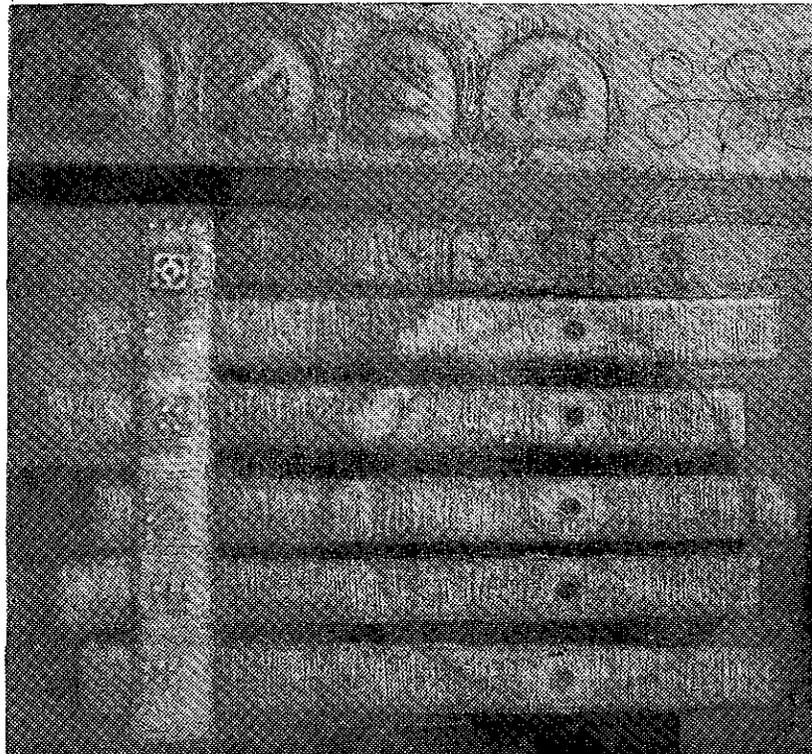
LO REAL EN LA DESMATERIALIZACION

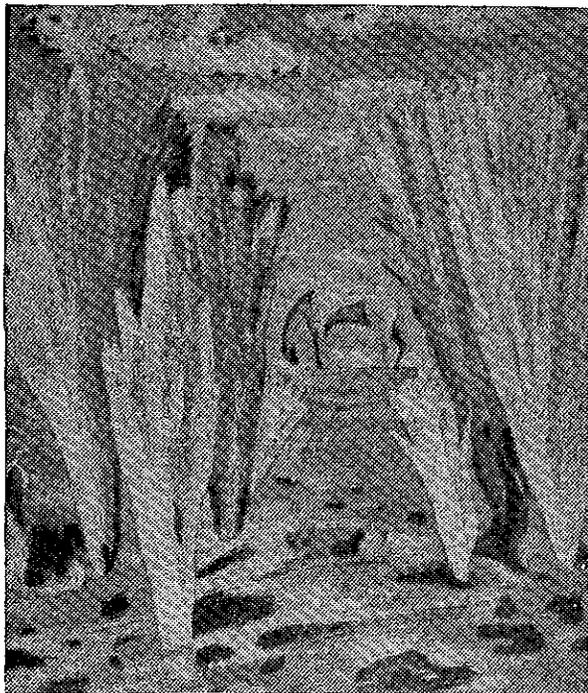
En el medioevo hay realidad en la pintura. Los ángeles no obstante a su desmaterialización, tienen realidad. Son realidad de la pintura y del espíritu ilustrativo que los motivó, que los engendró. Pero sin embargo, para los adoradores del "becerro de oro", carecen de vitalismo y de humanismo. Cabe decir, los adoradores de la representación, de lo musculoso y de la recreación. Como, me pregunto, cómo es posible que los adoradores del "becerro de oro", al negar lo espiritual, lo intangible, confundan lo humano, lo vital, con la representación inactiva de músculos y sexo? Cómo vuelvo a preguntarme, cómo, tan grande confusión?

Un cristo de la Edad Media es infinitamente humano, ya que no se puede negar, y absurdo es el hacerlo; que todo acto y actitud espiritual, se encuentren fuera del alcance de la vida y de los valores que inciden en el ser humano. En cambio, un cristo o un angel renacentista, sólo es dentro del modelo que les presta su realidad, un complejo de suaves músculos, muy afines al humanismo de la adoración física del hombre por el hombre. Pero no afines al factor espiritual que en el arte, a mi entender, es significativo de lo humano. Vistas así las cosas, prefiero los ángeles no carnales del medioevo a los ángeles hermafroditas del Renacimiento.

DE LAS FALSAS INTERPRETACIONES

Algunas personas que de vez en cuando describen la descriptiva de la pintura, se les da por hablar de cosas que no entienden, repitiendo el último libro que han leído. Así, y sin razón alguna de por medio, hablan de la "sección áurea", del humanismo y del Renacimiento por supuesto. Y a todo precio, insisten en que sólo es buena una pintura, cuando ésta lleva el sello de "sección áurea"





Cómo es posible que en nuestro tiempo, aún existan gentes obsoletas que piensen seriamente, que, para estructurar la composición de una obra pictórica, de un proyecto arquitectónico, sólo se puede hacer mediante el uso de la "sección áurea"? No pueden pensar acaso, estas gentes, que la composición, que si bien es cierto que obedece a sistemas; estos sistemas varían en relación a las necesidades. Tanto así, como a los cambios de las causas materiales y síquicas que determinan el ser del arte. ¡Ah la composición y los amigos absoletos de absoletos modos de componer! En el sentido en que estoy hablando, también me aflijen aquéllos que en nombre del humanismo, piensan que la condición de la humanidad actual, es la misma condición que sirviera a la humanidad del período renacentista.

Pero lo que sucede en verdad, es lo siguiente que los que piensan en el nombre del humanismo, solamente encuentran lo humano en el arte, cuando en lo representado, lo sexual existe como motivo central. Para ellos, sexo es sinónimo de humanismo. Imaginando que en el Renacimiento ese era el pensar. Tales humanistas del sexo, olvidan que la condición humana actual, en cuanto a su problemática social y económica, ha determinado una condición diferente a lo humanístico del Renacimiento. Olvidan así, las amenazas de las guerras con sus explosiones nucleares. Olvidan que la pro-

porción física de un negro, de un chino, de un europeo o un maya, son diferentes entre sí, aunque esencialmente todos pertenecen al género humano. Olvidan también, que el hambre distorsiona y es proclive al crimen. Y que por lo tanto, nuestro actual concepto de lo humano, está totalmente opuesto a los sistemas socio-culturales y económicos, que dieron razón académica al humanismo del Renacimiento. Lo humano pues, no es lo archivado entre el efemismo de las lenguas muertas. Y por ello se hace necesario, que, cuando se piense en el género humano, no se le piense como a un arquetipo. Sino por lo contrario: como a un proceso surgido de las condiciones biológicas y sociológicas, culturales y económicas, en relación al tiempo en que dichas condiciones se produjeron. Condiciones en las que por derecho creacional, los grupos humanos dejan y dejaron el testimonio de su tiempo. Y entre los testimonios de su tiempo en cuanto a lo humano y lo social, el arte es uno de ellos.

LA IMAGEN-IMAGINADA

“La imaginación plástica puede crear formas que, por ser misteriosas e inéditas, no son menor reales y concretas que un árbol o un huevo”.

Atlán

La realidad como imagen del arte, es, en cuanto al arte mismo, un hecho inevitable. Lo malo es el no entendimiento de esa realidad. Realidad que como forma-arte, la pintura expresa como cosa material.

Por ello el arte, como cosa hecha por el hombre, no es un producto de la naturaleza en sí, sino un producto de lo natural del hacer del hombre. La realidad pues, de la pintura, es un hecho material. Y como tal, diseña la estructura del ser del arte. Y es precisamente en el concepto de lo real, tanto en la materialidad como en las cosas en sí, donde la pintura tiene su apoyo, su razón de ser, su esencia etc. Pero la cuestión estriba, en qué es lo que se entiende por realidad cuando de la pintura se trata. Y es en ello, donde la idea o el conocimiento de la realidad natural, es confundida con la realidad de la pintura. Es entonces cuando a la pintura se le pide, se le exige, ser el hábito que tipifica al monje. Se le exige ser esa realidad convencional, y no la esencia de la realidad. Prefieren pues el hábito y no al monje. O dicho de otra manera: quieren que la pintura sea narrativa y deje de ser en fin, un “sistema de formas y colores”. De formas y colores que han sido sustentados por la imagen-imaginada, dentro del “poético habitar del hombre”. El mundo actual del arte, como el de ayer y el del futuro, siempre estuvo y estará pre-

cedido y dominado por la imagen-imaginada. Pero nunca estuvo y estará asentado en la representación de la imagen como suceso confrontado. Y los que sostienen que la imagen como copia es el fondo del arte, no hacen más que confundir la imagen con la forma. Y por ello los detractores del arte actual, nunca podrán entender que forma e imagen no son la misma cosa. Ya que dan a la representación de la imagen que motiva, la categoría que no tiene. O sea, la categoría de ser forma y contenido o "ilustración", según el lenguaje de Benenson.

Para que haya forma en la pintura, dicen, la imagen debe ser el doble de algo conocido. Sólo de esa manera la forma existe. Ya que duplicando la imagen natural, su doble por tanto, la forma llega a tener estructura. Estructura que se origina en lo que es tangible, por añadidura. De esa manera, incluso los cretinos habilidosos de la pintura, de la pintura como medio y no como expresividad, piden y exigen lo anecdótico. El realismo socialista, enfáticos, dicen los torpes. Lo humano, lo vital, pontifican los aburridos neoclásicos. Mientras que por su parte, los arribistas y los críticos esquíneros de la pintura, confunden lo rural con la tradición. Confundiéndolo de esa manera a sus propios dioses, con los dioses que les son extraños. Para todos ellos, así como para el burgués, en pintura, la imagen de un caballo sólo será válida cuando lo representado adquiera los valores ilusionistas del modelo. Pero de ninguna manera aceptarán la forma de un caballo como producto de lo imaginado. No aceptarán del arte, todo aquello que no sea representativo de sus ideas y sus modelos. O sea, que jamás aceptarán la magia en el arte. ¡Que lejos están del caballo agua, del caballo nube y del caballo rojo que verde, es azul! ¡Qué lejos están pues, del caballo cuya imagen ya imaginada, se presenta como forma que puede ser puerta o silla, pero siempre esencialmente caballo. Para ellos pues, un caballo para serlo, tiene que ser igual a otro caballo.

De la misma manera, el aire que nos envuelve, al ser pintado, obligado está a ser el aire mismo que nos envuelve. Pero en esto de pintar el aire, el problema de su percepción y presentación, para el pintor naturalista, será del todo imposible.

¿Por qué, cuál y cómo es la imagen del aire?

Ante la interrogante planteada, recuerdo un espejo. Un espejo mágico. Un espejo que existe en el Museo del Prado de Madrid. Un espejo creador en verdad, y no un espejo mimético. Un espejo en fin, que escenográficamente colocado frente a las "Meninas" de Velázquez, automáticamente se transforma en objeto arte. Y ahí lo extraordinario. El milagro, cabe decir. O sea, que frente al cuadro, el espejo es el ladrón de la gracia. El creador por excelencia. Y es él y sólo él, quien en verdad pinta las imágenes-imaginadas. Y también es la di-

mención, donde las imágenes ya imaginadas, se convierten en formas. Y sobre todo, es lo imposible de representar: el aire, el espacio, el tiempo por tanto. Y de ello es propio pensar, que lo que en verdad importa en las "Meninas" de Velázquez, no es la anécdota, lo episódico que el cuadro representa; sino la realidad-pintura que el espejo protagoniza. O sea, el aire, el espacio, el tiempo y la magia. Por la razón, es posible deducir, de que en verdad existen pintores que reflejan la naturaleza, pero que sin embargo, no transmiten forma-arte. Las "Meninas" sin el espejo, es un ejemplo entre muchos.

Pero también y en razón de las estructuras del arte, existen presentaciones pictóricas, en las cuales lo imaginado cobra cuerpo. Adquiriendo al mismo tiempo, en razón de la estructura sustentada, la categoría de expresión. Visto lo anterior, se hace claro que lo figurado en pintura, no es precisamente lo que no existe. Sino que es aquello que teniendo imagen, motivo en su realidad física, pero que al ser presentada como imagen-imaginada, de hecho cambia su exterioridad empírica por una exterioridad estética. O sea, que a lo que existe se le ha transferido el ser del arte, convirtiendo su realidad empírica en una nueva expresividad, en tanto forma y realidad de la pintura. La forma entendida de la manera propuesta, no es la misma imagen doble de las cosas, sino el cuerpo de lo imaginado sobre las mismas cosas. Por ello, cualquier imagen-imaginada, vista y sentida en la intimidad de una forma estructurada, siempre será nueva, expresiva y contradictoria, violenta y negada. Y por nueva, violenta y negada, excelsa realidad de la pintura y no realidad de las cosas.

DE LO UTILITARIO Y LA MAGIA

Desde el principio, en cualesquiera de los meandros de la Prehistoria, por las imágenes artísticas imaginadas y formadas por el hombre, el arte es clara presencia. Y en su presencia tiene modos pareados: lo formal y lo informal. Lo naturalista y lo geométrico. La capacidad y la voluntad de forma. De estos modos surgen las imágenes-imaginadas que presentan cosas. También hay signos que presentan cosas. Signos e imágenes que ya transferidos por la imaginación, nos enteran de que provienen de lo sentido y lo vivido. Y ello, lo sentido y lo vivido, nos comunican dos tipos de formas efectivas y concluyentes: las naturalistas mágicas y las geométricas-símbolos. Y ambas de una tremenda realidad. Realidad de lo que existe por imaginado y que por imaginado subsiste. La realidad en fin, de todo aquello que teniendo imagen se ha convertido por la imaginación, en el ser de la forma-arte. Pero también tales tipos de formas, candorosamente se encuentran ubicados en lo que para ese entonces siendo potencialmente arte, también era utilidad. Medio en fin, para cubrir necesidades. De otra manera, cauce maravilloso de la magia.



simpática. Por ello, al gozar de lo simpático en tanto arte, se torna en ese medio beneficioso que es lo utilitario. Y como arte aunado a la magia, establece la presencia de lo imaginado, logrando así por el efecto de lo formado, acercarse a lo lejano. Encarcela así al temor, inventa la casa y las herramientas necesarias. Por la imagen-imaginada y ya forma domina a la naturaleza. Sabio principio del hacer arte y magnífico ejemplo de lo simpático. El arte así, realiza su deseo de poseer las cosas, creando e imaginando formas sobre las imágenes conocidas. En este aspecto se sucede, dentro del campo de la percepción visual, un ver lo anímico. Un ver lo que vive dentro de las cosas. Un traspasar con la vista, la piel, las piedras, los montes y crear así, con la imagen-imaginada la pintura. Con todo ello, desde esos maravillosos prolegómenos del hacer del hombre, el problema del arte quedó planteado. O sea, el problema del arte como esencia y como creación. O bien, como utilidad y habilidad. Pero más que todo y desde sus principios, las imágenes de las cosas, ya formas por haber sido imaginadas; ya arte por la voluntad creadora se ponen al servicio del hombre, en tanto producidas por el hombre. Las imágenes ya imaginadas y vistas de ese modo, siempre mani-

festaron su finalidad pragmática: primero, al servicio del temor y de la necesidad; después, al servicio de los brujos y su poder. Más adelante, se ponen al servicio de la magia organizada o religión de las primeras sociedades esclavizantes. En fin, el arte imaginando dioses, estableciendo la realidad de los mitos, actúa siempre e invariablemente, al servicio de lo utilitario. De ello su necesidad de expresión figurada en unos casos, y geométrica en otros. Pero nunca copia evidente del objeto. Antes que copia, libertad creativa, pese a su utilitarismo.

Por ello, por útiles y libres, las formas artísticas sirven, son simpáticas. Todo el arte así, y en función de esa red mágica e inorgánica en que se mueve, es típicamente utilitario, pero también es libertad. Todo el arte tiene a servir, y sirve al hombre como actividad social. Pero como arte tiene dos maneras de servir: una de esas maneras es aquella que, en contra de su libertad, sirve a los dictados de una burguesía: un mal servicio por tanto. Y la otra manera es aquella que, siendo libre, sólo es utilitario a la libertad, sirviendo por natural donde le corresponde. Por ello, el arte actual sirve al hombre. Y sirviendo al hombre, sirve a la humanidad. Y siempre desde luego, que la libertad acompañe al hombre. Y en el hombre, la humanidad.

Por tales razones, las imágenes-imaginadas de la Prehistoria, aunque sujetas al servicio de las necesidades básicas del hombre (como lo deberían ser para el hombre actual), fueron las causas con las cuales dejaron el testimonio de su tiempo. De esa manera, sus formas aunque naturalistas en esencia, no se les puede condicionar a la idea de la copia; porque lo producido y presentado como arte, no es la imagen base, sino lo formado por la imaginación. Además de eso, está la magia simpática. Lo irracional válido en que el arte vive.

DE LO DRAMÁTICO EN EL ARTE: LO FRÍO Y LO CALIENTE

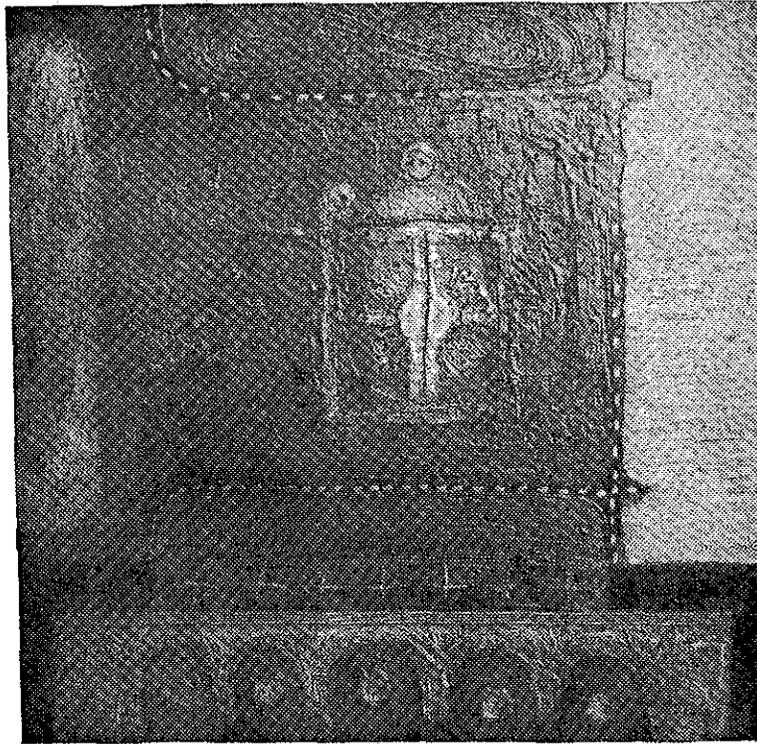
La pintura actual, enajenada está al clima del drama. Toda pintura en la cual lo anecdótico no existe, debe procurarse una actitud. Es decir, debe comunicar. Debe dialogar. Debe dramatizar. Ya que un arte sin comunicación, sin drama, carece de expresión. En una pintura, para que la comunicación o el drama existan, la pintura como "mera cosa" que es, necesita de que "algo" se le agregue. Necesita ser depositaria de "algo", de un "bien", de un "valor". Pero no es necesario que lo agregado sea una imagen natural. Necesita únicamente que la materia se le agregue un "valor estético", o sea un bien. Pero, cómo entonces una obra pictórica que no descansa en la imagen empírica, puede estar transida de acercamiento, de drama, en razón del hombre que la pro-

duce y del hombre que la recibe? ¿Dónde pues lo perceptible, si como pintura carece de la representación de lo real? En razón a lo interrogado anteriormente, es necesario aclarar, que el problema o la causalidad de lo comunicable o del drama en una obra de arte, no reside en la representación de imágenes naturales, sino en lo obrado sobre la materia. Pero frente a lo obrado, surgen dos secuencias que se sostienen en dos términos: **lo frío y lo caliente**. Y en ambas secuencias, existiendo los contenidos. Contenidos que se tornan erráticos, cuando el observador de arte, no tiene conciencia clara de lo que son las formas-arte. De ello surge el uso equivocado de los términos **frío y caliente**. De manera especial, cuando lo comunicado por una obra de arte, algunas veces es entendido y otras no por el observador. Así vemos, que cuando los contenidos son empíricos, jamás se dice que la comunicación no existe, concediéndole así al término de **lo caliente** un hecho afectista. Pero cuando los contenidos de una obra, son los “valores estéticos” depositados sobre la materia que estructura la forma —y los cuales el observador no entiende—, se le aplica el término de **lo frío**. O sea, que la obra carece de los efectos necesarios que estimulan los sentidos.

Pero yo no quiero pensar, que ambos términos, son portadores de erráticas apreciaciones. Quiero pensar y manifestar incluso, que los términos de **lo frío y lo caliente** adjudicados a una pintura, no obedecen siempre en cuanto al observador, a lo que él pretende entender como comunicación en la pintura. Ya que tales términos y en el caso aludido, no son más que soluciones técnicas encerradas en la teoría del color, en tanto a lo próximo y lo lejano de la situación de los elementos. Sobre todo, cuando éstos obran sobre una superficie de dos dimensiones. El término **frío**, en todo caso, no tiene en cuanto a lo lejano, el atributo de lo que no comunica: antes lo contrario. Digo, que como valores estéticos, **lo frío y lo caliente**, aunque pertenecen al campo de lo sensorial, no constituyen “valores” gastronómicos ni sensuales. Sino que sencillamente “valores estéticos”. Y nada más.

Una pintura figurada, según algunas personas, es una pintura que representa imágenes humanas, y que por tanto, sustenta su motor emocional en lo más afín a lo sensorial *sui generis*. Y una representación de ese tipo, siempre estará ajena a **lo frío**. El resorte emocional actúa por la “endopatía”. Y por tanto, no hay problema en cuanto a que la pintura de representación sea aceptada, y su comunicación, quede entendida. Sólo queda ante tal actitud, ver si lo realizado responde a la técnica y al estilo propuesto. En el caso de no responder, se puede llegar a considerar como a una obra que carece de efectividad, pese a que lo narrado se de por entendido. Pero en el caso de que la pintura no presente figuras humanas, no obstante mantenga comunicación, ésta no será entendida como pintura. Y todo por el hecho de estar descargada del dispositivo común de ser reconocida. Y a esta forma

de pintura se le considera como a una pintura fría. Y será por tanto, una pintura sin expresión y sin comunicación, sólo por el hecho de no manifestar plenamente, las imágenes naturales que han precedido a su realización. Y el caso es peor aun, cuando por ejemplo, la pintura sostiene todo su sentido emocional en un objeto utilitario. Y sobre todo, cuando este objeto utilitario, como objeto pasa a ser parte de la pintura transformándose en objeto-arte. Entonces, la pintura como soporte de lo utilitario, aunque no utilidad pragmática como pintura; será siempre para el observador, el vacío y lo frío por excelencia. Lo no humano por tanto. El objeto así, visto como acción de la pintura, pese a su contenido claro por lo inequívoco de su presencia, siempre será para quien no lo comprenda, una realización fría, sin valor por tanto. De ello se deduce, que el público, en cuanto al arte actual, con-



funde la imagen por la forma. Acarreando en tal confusión, conceptos particulares y erráticos. Conceptos que negativos, son incapaces de mostrar lo comunicable que existe en el arte de su tiempo

Visto lo anterior, pasemos al problema de la pintura como drama. Pero, ¿qué es el drama en la pintura? y ¿cuáles las categorías del drama? y ¿cuál el entendimiento del drama?

Todas estas preguntas como otras sobre el mismo tema, diariamente se presentan cuando se constata la presencia de secuencias, en las cuales el drama tiene múltiples expresiones. Y el arte actual nos presenta al respecto, varias categorías sobre el drama en la pintura. Y para ello, para ese logro y su consecuente expresividad, no necesita recurrir a la sensible, aunque sí a lo sensible. Quiero decir, que para establecer los estímulos que determinan el drama, la pintura no necesita de la narrativa. Pero sí necesita, establecer una serie de situaciones provocativas. Situaciones que se producen como signos del drama, no en relación al grito ni a la sangre; sino en relación a conflictivas actitudes que luchan por sobresalir, entre los significados y lo significativo. Situaciones donde los signos y lo significativo, afectan y alteran el plano. Afectando de la misma manera, al material que es depositario de lo expresado, donde lo sorprendente y lo intangible, se tornan en partes vitales. Partes que ya situadas en la actitud que les es correspondiente, logran provocar la acción donde el drama se produce. Y no un drama unilateral. Sino que un drama universal, comunicable, en el cual los sucesos se manifiestan en la actitud provocante de la forma y el color. Y para tal finalidad, no es necesario usar de lo teatral en la pintura. Ya que lo teatral como tal, tiene de acuerdo a los postulados que le son naturales, sus propias dimensiones en cuanto al drama. Obsecuentes siempre, con lo significativo de la temática desarrollada. Entonces, en la pintura, el drama está ausente de toda teatralidad, ya que su planteamiento es mucho más íntimo. Y por íntimo más efectivo. Quiero decir, que el drama en la pintura no es una acción de efectos grandilocuentes, sino todo lo contrario. Tomando en cuenta para ello, que la temática del arte actual, el higienizarse de lo anecdótico, propone una pintura de lo cotidiano. Propone la fascinación del mundo de los objetos, pequeños y grandes (macrocosmos y microcosmos), que se vuelven partes de la cotidiana continuidad del humano existir. Propone así el arte, en cuanto a la pintura, el uso de los objetos que jamás habían sido causa de atención estética. Y la estética al dar atención a tales objetos, logra que éstos se transformen en objeto-arte. Estableciendo en ellos una vivencia artística, que los acredita como medios expresivos. Y los objetos ya transformados en arte, se tornan protagonistas de su propio drama. Drama que como propio de los objetos, no sólo es presente en ellos, sino que lo es también en el soporte, la idea y la composición, como actitud provocativa. De ello tenemos, que el drama en el arte de la pintura, no necesita del cuchillo y la sangre. Necesita únicamente de un plano, de un punto, de una línea y de un objeto. Y para el observador vivir su tiempo.

