

agenda cultural

UNIVERSIDAD

ALMA
DE ANTIOQUIA
MATER



nº 123 julio 2006 ISSN 0124-0854



Luz y Eternidad

Cartas sobre Cézanne

Por Rainer María Rilke



*Rue Cassette 29, París VI,
21 de octubre de 1907*

... Pero de Cézanne aún quería decir que nunca se había visto antes hasta qué punto la pintura acontece en los colores, cómo hay que dejarlos solos para que se expliquen recíprocamente.



Madame Cézanne en un sillón rojo, 1877

Su trato mutuo: esto es toda la pintura. Quien se entromete, quien ordena, o hace intervenir de una u otra manera su superioridad humana, su ingenio, su destreza abogacil, su agilidad mental, perturba y confunde su acción. El pintor no debería llegar a percatarse de sus intuiciones (como el artista en general); es preciso que sus progresos, para él mismo enigmáticos, se trasieguen, sin el rodeo de la reflexión, tan rápidamente a su obra que en el momento en que aparezcan no pueda reconocerlos. Quien en aquel instante los espíe, los observe, los detenga, los verá metamorfosearse como el oro de los cuentos de hadas, que por culpa de un mínimo detalle no puede seguir siendo oro. Que las cartas de Van Gogh puedan leerse tan bien, que haya tanto en ellas, es cosa que en el fondo habla en contra de él, como también habla contra el pintor (comparado con Cézanne) el que quisiera esto y aquello, el que supiera, el que llegara a saber; que el azul reclamaba el naranja, y el verde el rojo: que, curioso, hubiera escuchado clandestinamente el interior de su ojo y lo hubiera oído. Así pintaba cuadros basados en un solo contraste, a la vez que pensaba en la simplificación japonesa del color, que extiende una capa sobre el tono más próximo, más alto o más bajo, y las suma para obtener un valor total; lo que a su vez le lleva al contorno repasado y explícito (esto es, inventado) de los japoneses como reborde de superficies equivalentes, y por consiguiente, a lo intencional, a lo arbitrario,

en una palabra: a lo decorativo. Un pintor que escribía, un pintor por tanto que no era tal, trató también con sus cartas de inducir a Cézanne a explicarse, planteándole cuestiones de pintura; pero si se leen las pocas cartas del anciano, se comprueba que quedó en un torpe intento de explicación que le repugnaba infinitamente a él mismo. No podía decir casi nada. Las frases con que lo intenta se estiran, se embrollan, se erizan, se anudan, y al final lo deja estar, furioso, fuera de sí. En cambio, logra escribir con una gran claridad: “Creo que lo mejor es el trabajo”. O bien: “Todos los días hago progresos, aunque lentamente”. O bien: “Tengo casi setenta años”. O bien: “Le contestaré con cuadros”. O: “L’humble et colossal Pizarro” (el que le enseñó a trabajar). O por último, tras haber batallado un poco (se adivina cómo la ha escrito libremente, como aliviado), la firma completa: Pictor Paul Cézanne. Y en la última carta (del 21 de septiembre de 1905), después de lamentarse de su mala salud, dice sencillamente: “Je continue donc mes études”. Y el deseo que se cumplió literalmente: “Je me suis juré de mourir en peignant”. Como en una antigua representación de la danza de la muerte, la Muerte le ha cogido por detrás la mano, dando ella misma el último toque, estremecida de placer; su sombra se proyectaba ya desde hacía algún tiempo sobre la paleta, y había tenido tiempo de escoger en la ronda abierta de colores el que más le gustaba; cuando a aquél lo tocara el

pincel, intervendría ella y pintaría... Helo ya aquí; alargó la mano y dio su toque, el único que ella podía dar.

En el Salón vi ayer (sin que me reconociera) a Osthaus, que parecía dispuesto a hacer alguna compra. Y el Dr. Elias, al que conocimos a través de Fischer (y que te manda sus saludos); por lo demás, habló de Cézanne y ante Cézanne: “Dos mundos”. Y yo pienso en mi viaje y en las personas que hablarán, en Praga, en Breslau, en Viena, y en los malentendidos. Toda palabrería es un malentendido. Sólo hay entendimiento en el trabajo mismo. Llueve, llueve... y mañana se clausura el Salón, que en este último período era casi mi hogar. Adiós por hoy...

* R. M. Rilke (Praga, 1875-Val Mont, Suiza, 1926). Autor de obras reconocidas como [*Elegías de Duino*](#), [*Sonetos a Orfeo*](#), [*Cartas a un joven poeta*](#), [*Cuadernos de Malte Laurids Brigge*](#), y las *Cartas sobre Cezanne*, texto que recoge sus impresiones del encuentro con el artista durante su estancia en París. La carta que aquí reproducimos con fines divulgativos, se extractó de la edición de Paidós (Barcelona, 2000, pp. 56-57)

Cézanne

y el problema de la forma (Fragmento)

Por Mario de Micheli

Los motivos del interés que los cubistas tenían por Cézanne son más de uno, pero el principal se basa, ciertamente, en la empresa cezanniana de poner diques al probabilismo de la pintura impresionista. Lo que los cubistas reprochaban vivamente a los pintores impresionistas era la falta de rigor y de coherencia estilística y, sobre todo, su amor por lo episódico. Apollinaire, en una presentación de Braque escrita en 1908 con ocasión de una exposición personal de éste, hablaba del período del impresionismo como de “una época de ignorancia y de frenesí”. Y Picasso,

en una exposición de impresionistas justamente en esos años, después de mirar a su alrededor, se dice que exclamó: “Aquí se ve que llueve, se ve que el sol brilla, pero no se ve la pintura por ninguna parte”. Cézanne era el artista que había intentado poner remedio a esta situación de gracilidad, de improvisación y de aire de crónica en que había caído la pintura. Por ello, los cubistas habían empezado ya desde sus primeras obras a mirar obstinadamente a Cézanne. Unos años más tarde, Léger confesaba: “A veces me pregunto qué sería la pintura actual sin Cézanne.

Durante un largo período yo trabajé con su obra. No conseguía separarme de ella, no dejaba de explorarla y descubrirla. Cézanne me enseñó el amor por las formas y los volúmenes y me hizo concentrarme en el dibujo. Entonces presentí que este dibujo debía ser rígido y nada sentimental”.¹



Una Olympia moderna, 1873

Lento y obstinado, Cézanne había intentado —y lo había conseguido— superar lo “provisional” de los impresionistas con una pintura concreta, sólida y definitiva. La luz, que en los cuadros impresionistas brincaba y envolvía todas las cosas confundiéndolas en un solo y brillante hálito, en sus cuadros vivía absorbida por los objetos, convertida en forma junto con el color. Cézanne había rechazado la impresión en favor de una comprensión más profunda de la realidad. En medio de la dispersión de una cultura de la cual él también formaba parte, había intentado construir algo firme y consistente, algo que no se hiciera añicos. El mundo de la historia y de los sentimientos se había restringido; el artista se había quedado solo. En el fondo, su drama no era muy distinto del de Van Gogh, pero mientras que en Van Gogh se había impuesto la explosión de los sentimientos, Cézanne había comprimido y encerrado los sentimientos en la definición formal.

La investigación terca y obstinada de una forma cerrada no era, pues, para él sólo una investigación de pura naturaleza estética, sino también un modo de crear algo duradero, que constituye de alguna manera una certeza. Contemplando los paisajes provenzales que Van Gogh y Cézanne pintaron en el mismo período, la sustancia de esta diferencia se revela plenamente: para Van Gogh el paisaje es el teatro de la violencia sentimental que lo afecta y lo trastorna; para Cézanne el mismo paisaje es una sólida realidad que quiere conservar en la solidez de la forma concebida

como único refugio para la inquietud de los sentimientos. A este respecto, la técnica de Cézanne tiene algo de realmente heroico. En efecto, también en él habitaron los impulsos románticos; también él sintió la fuerza de las soluciones de Delacroix y de Daumier, y, más lejos aún, de El Greco y de Tintoretto, pero él se obligó a tener presente, sobre todo, la lección más firme y decidida de Courbet y de Poussin. Por tanto, el problema de la forma sigue siendo su problema esencial, que, sin embargo, hay que interpretar en la totalidad de las aspiraciones cezannianas. Su ideal es un ideal de clasicismo afirmado en un momento en que ya se había iniciado la crisis de todo posible clasicismo.

Cézanne, al aceptar el naturalismo impresionista, había querido superar sus términos más efímeros, volviéndolo a llevar a la medida absoluta de la pintura antigua: “Imaginaos a Poussin completamente renovado, con sus fundamentos en la naturaleza, y tendréis a un clásico tal como yo lo entiendo”.² Tal como le gustaba expresarse, Cézanne quería hacer, pues, del impresionismo algo “duradero como el arte de los museos”. El suyo no era un sueño académico, era una necesidad espiritual:

Todo lo que vemos —¿no es verdad?— se diluye. La naturaleza siempre es la misma, pero nada queda de ella, de lo que aparece. Nuestro arte debe provocar el escalofrío de su duración, debe hacérsela gustar en su

eternidad. ¿Qué hay tras el fenómeno natural? Tal vez nada, tal vez todo. Yo entrelazo estas manos errantes. Tomo a derecha y a izquierda, aquí, allá, por doquier, sus colores y sus matrices; los fijo, los combino, y forman líneas, se convierten en objetos, rocas y árboles sin que yo me lo proponga. Adquieren un volumen. Mi tela estrecha las manos, no vacila, es verdadera, es densa, es plena.

Cézanne heredó de Courbet, como todos los impresionistas, el odio contra las quimeras y la literatura en el arte. En su opinión, un cuadro debe vivir sólo por la fuerza de la pintura, debe contar sólo con los medios que le son propios, sin ayudarse de narraciones patéticas u otros episodios. Pero esto, para él como para Courbet, no quiere decir renunciar a captar por medio de la pintura el sentido de

lo real: “Mi método es el odio por la imagen fantástica —afirma—, es realismo, pero un realismo, entendido bien, lleno de grandeza; es

el heroísmo de lo real”. Esta actitud de Cézanne hacia la realidad es lo que hace parecer “frívola” mucha pintura impresionista.

Ciertamente, como se ha visto, los tiempos de Cézanne ya no son los de la gran época realista. La involución de la cultura había hecho entrar en crisis hacia algunos años las posiciones ideológicas más vigorosas del siglo XIX, pero Cézanne es el que, en su retiro provinciano de Provenza, se encastilla terca-mente en un problema único y circunscrito, el de la forma como totalidad absoluta de representación, y desde esta posición resiste y libra su batalla, abriendo al arte moderno, como Van Gogh pero en otra dirección, nuevos caminos. Por tanto, se le podía interpretar en términos de científicismo o de abstracción en bastante menor proporción que a Seurat. Aunque su investigación formal, tomada en sí misma, podía inducir a ese género de interpretación, el conjunto de la experiencia cezanniana era bastante más rico



y complejo. Quien supo comprenderlo plenamente fue Picasso, el cual, justamente, vinculó el valor de Cézanne al de Van Gogh, a su mismo difícil destino: “Cézanne nunca me

habría interesado —confiesa Picasso a Zervos— si hubiera pensado y hubiera vivido como Jacques Emile Blanche, aunque la manzana pintada por él hubiera sido diez

quiere conocer sus secretos. “Para pintar bien un paisaje, antes debo descubrir sus características geológicas”. Este pensamiento no es una boutade, como lo demuestran sus



Los jugadores de cartas, 1890-4

veces más bella. Lo que me interesa es la inquietud de Cézanne, los tormentos de Van Gogh, es decir, el drama del hombre. Lo demás no tiene importancia”.³ Aunque no con esta claridad —el juicio fue emitido bastantes años después—, es cierto, sin embargo, que, desde los tiempos de la primera experiencia cubista, Picasso había intuido que Cézanne y Van Gogh eran las dos caras de una misma situación histórica.

El procedimiento creativo de Cézanne no es, por tanto, ni científico ni exclusivamente abstracto: para él la abstracción comienza después de profundizar en el conocimiento del tema, e incluso llegado a este punto, el suyo no es nunca un proceso unívoco. Cézanne estudia la naturaleza con escurpulosidad,

paseos dominicales con el profesor Marion, su amigo de la infancia, quien le explicaba la historia física de la tierra. Así pues, cuando Cézanne habla de la “verdad” del mundo real quiere decir algo muy concreto. No quiere hacer una pintura genérica de

paisaje. “El aroma de los pinos, que es áspero al sol, debe desvanecerse ante el olor verde los prados, el olor de las piedras y el perfume del mármol lejano del monte Sainte-Victoire”. “Esto es —continúalo que hay que captar, y sólo con los colores, sin literatura”.

El color es el método único y específico del pintor. El artista sólo dispone de este medio para realizar el milagro del arte. Pero, en realidad, ¿el color no es el medio fundamental de la naturaleza para manifestarse ella misma? Antaño “se componía un paisaje como una escena histórica, desde fuera, y no se sabía que la naturaleza es más en profundidad que en la superficie. Se puede modificar, adornar y acicalar la superficie, pero no se puede

alcanzar la profundidad sin alcanzar la verdad. Los colores son la expresión de esta profundidad en la superficie, ascienden desde las raíces del mundo”. Así, del mismo modo que la naturaleza manifiesta su verdad a través de las formas coloreadas, igualmente a través de sus formas coloreadas el cuadro debe manifestar la sustancia poética que lo nutre.

El cuadro es, pues, el resultado del conocimiento y de la emoción al mismo tiempo, organizados por el artista en la imagen. El objetivismo impresionista, confiado esencialmente al registro puro de las impresiones, queda a un lado. En Cézanne hay meditación, hay reflexión interior: “El paisaje se humaniza, se refleja y piensa en mí”. Tiene una clara conciencia del problema: “Yo soy la conciencia subjetiva de este paisaje y mi lienzo es la conciencia objetiva. Mi tela y el paisaje, la una y el otro fuera de mí, pero el segundo

caótico, casual, confuso, sin vida lógica y sin ninguna racionalidad; la primera, duradera, categorizada y partícipe de la modalidad de las ideas”.

Ya está planteado el problema

moderno de la autonomía del arte: el cuadro es un ente en sí, con leyes absolutamente propias. Por otra parte, esa nueva realidad no niega las relaciones de origen, sino que las confirma. Y esto es así porque en Cézanne la creación nunca es un mero hecho especulativo, como ya tiende a serlo en algunos casos en Seurat. Cézanne quiere que el cuadro viva con vida propia, quiere que sea autónomo, que no exista más que por la fuerza de la pintura y que en él no se mezcle la literatura, la música ni tan siquiera la ciencia. Pero, al mismo tiempo, sabe que la obra no puede vivir si no ha sido generada por todas las potencias del artista en unión con las potencias del mundo real: “Cada pincelada que doy es como un poco de mi sangre mezclada con sangre de mi modelo, en el sol, en la luz, en el color. Debemos vivir de acuerdo mi modelo, mis colores y yo”. La vía



Edouard Manet: Olympia, 1865

de Cézanne no es, por tanto, la vía de la abstracción. Acaso se pueda decir que Cézanne es un pintor orgánico en el sentido que dio Wright a la palabra. Incluso el color no es para él una entidad abstracta o metafórica, sino una auténtica energía natural: “El color es biológico; es viviente, es lo único que hace que las cosas sean vivas”. Fuera del simbolismo, del psicologismo y del abstraccionismo, el color de Cézanne es la vida misma de las cosas circunscritas por el cuadrado del lienzo. Esta es, tal vez, la “clasicidad moderna” de Cézanne.

Así pues, el color también es forma para el pintor. Es la famosa fórmula de Cézanne: la forma-color. El dibujo “en sí” no debe existir: la naturaleza no dibuja. El dibujo se encuentra ya en la plenitud de la forma. Cuanto más el color se precisa, crece y alcanza su armonía, tanto más aparece el dibujo de los objetos, pero aparece en la forma. Por ello, la pintura de Cézanne no puede ser una pintura gráfica o dibujada, sino una pintura plástica, de volúmenes. Esta su exasperada voluntad de “dar forma” lo lleva a esa pincelada plana, seca y constructiva que constituye uno de los elementos básicos de su estilo; lo lleva a simplificar, a condensar. Es sabido que en una de sus cartas más citadas resume su poética de la simplificación de las formas: “En la naturaleza todo está modelado según tres módulos fundamentales: la esfera, el cono y el cilindro. Es necesario aprender a pintar estas sencillísimas figuras, y luego ya se podrá hacer todo lo que se quiera”.

Pero, una vez creadas las formas, hay que relacionarlas entre sí, y he aquí el problema de los planos, de su encuentro, de su orden, de su articulación: en suma, la arquitectura del cuadro. Así tocamos otro punto esencial de la invención formal cezanniana, el que acaso haya tenido mayores consecuencias para el arte moderno: el inicio de una nueva solución del problema de la perspectiva.

El esfuerzo de Cézanne por captar la forma plástica de las cosas para dar su peso y su sustancia lo impulsaba inexorablemente a mirar los objetos, no ya desde un solo punto de vista, sino desde varios. Sólo así conseguía captar mejor los planos y los volúmenes. De este modo, un mismo objeto en el interior del cuadro yacía en perspectivas diversas que lo deformaban en sentido vertical, longitudinal y hacia abajo, y de igual manera la línea del horizonte perdía a menudo su misma horizontalidad para inclinarse según las exigencias plásticas del cuadro. De este modo de “ver” resultaba que, simultáneamente, un objeto tendía a mostrar varios lados de sí mismo, ofreciéndose a una nueva disposición sobre el lienzo, creando proporciones y relaciones distintas de las académicas y tradicionales.

Estas “anomalías” introducidas por Cézanne en el planteamiento del cuadro llegarán después, en el cubismo, a la destrucción completa de la perspectiva renacentista. Nació así una nueva dimensión del espacio pictórico, es decir, el sentido de una dimensión que excluía la idea de la distancia, del vacío y de

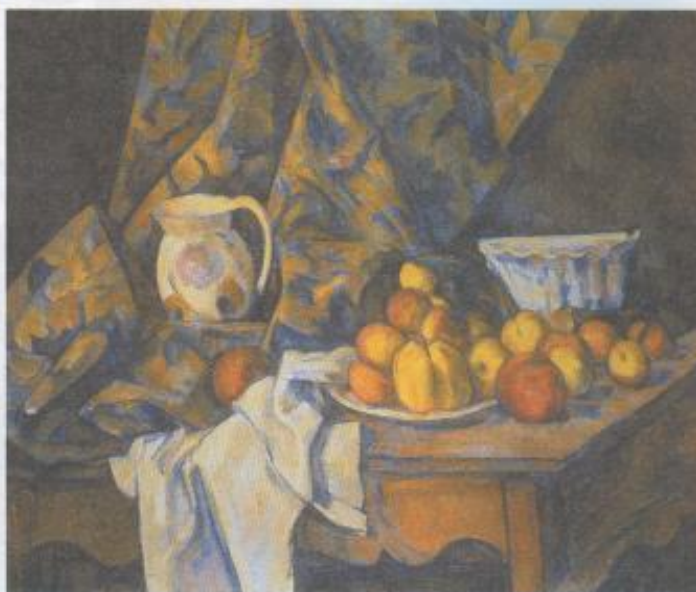
la medida; en suma, la idea del espacio material en favor de un espacio evocativo, verdadero, no ilusionista, en el que los objetos podían abrirse, explayarse y superponerse, trastocando las reglas de la imitación y permitiendo al artista una nueva “creación” del mundo según las leyes de su particular criterio intelectual: una auténtica y verdadera operación demiúrgica. He aquí en qué consiste lo que se ha llamado el platonismo cubista.

Notas

1. F. Léger, Catalogue, Musée des Arts Décoratifs, París, 1956.
2. Las citas de Cézanne son del libro de E. Bernard. Souvenirs sur P. Cézanne, R. G. Michel. París, 1927, y de la obra de J. Gasquet, Cézanne. Bamheim-Jeune, París, 1926.
3. Cf. “Conversation avec Picasso”, en *Cahiers d'Art*, París, nro. 10, 1935.



Mardi Gras, 1886-87



Naturaleza muerta con manzanas y melocotones, 1905



Autorretrato con paleta, 1885-87



La montaña Sainte-Victoire, vista desde la cantera de Bibemús, 1896-1900

Cézanne

Rembrandt



Retrato de familia, 1668/69



Jesús en el lago Tiberíades, 1633



El profeta Balaam y la burra, 1626



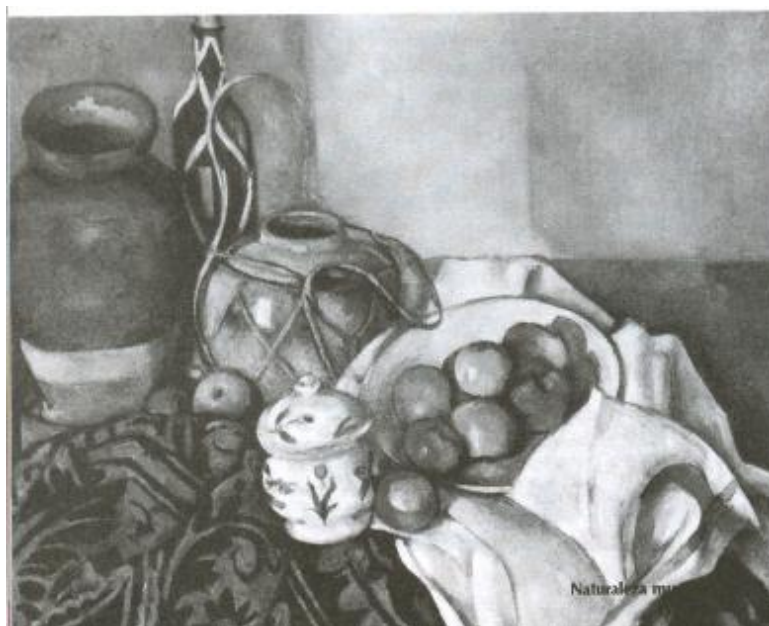
El descendimiento de la cruz, 1633

Contraste

Por Hernando Téllez

En la Pinacoteca de Munich la sala de Rubens tiene el aspecto de una Carnicería. El cuerpo humano está expuesto allí para la Gran Feria Mitológica. Es una exhibición para dioses, un mercado para el Olimpo. El prodigioso matarife-pintor muestra allí una carne que no nos pertenece, que no hace parte de nuestro dintorno de formas, ni de nuestro cosmos sensible. Las calidades de esos cuerpos son

corporales, regidas por el Mito. Esta carne de Rubens no está destazada, ni despellejada, ni profanada quirúrgicamente. Pero intacta, inviolada, dura y flexible, terriblemente viva y táctil, da, sin embargo, la sensación física de una materia de carnicería, lista para el jifero, para que el gran sacrificador opere y ofrezca a dioses insaciables y gourmets, las espléndidas piezas.



Ninguna posibilidad de imaginar con los datos de nuestro bajo mundo ordinario, el mundo épico en que esta legendaria carne de Rubens podría amar, respirar y fatigarse. Un cierto pavor supersticioso nos aleja de esos cuerpos engendrados de dioses.

ajenas al repertorio de lo estrictamente humano. Toda la figuración, toda la representación describe un reino extrahumano de la sensualidad y de la sexualidad, un sobrecogedor sistema de contactos, de cópulas, de satisfacciones y de catástrofes

En el Museo de los Impresionistas, en París, sorprende la terca humildad de Cézanne. Cerca de Manet, de Monet, de Van Gogh, de Gauguin, de todos cuantos lo rodean, su pintura es un escándalo de austeridad y de modestia: manzanas,

cafeteras, naranjas, flores de domingo provinciano, cebollas, peroles, cuchillos de cocina, platos de tosca cerámica, y unos rostros humanos cualesquiera, unos muros abstractos, unos tejados grises.

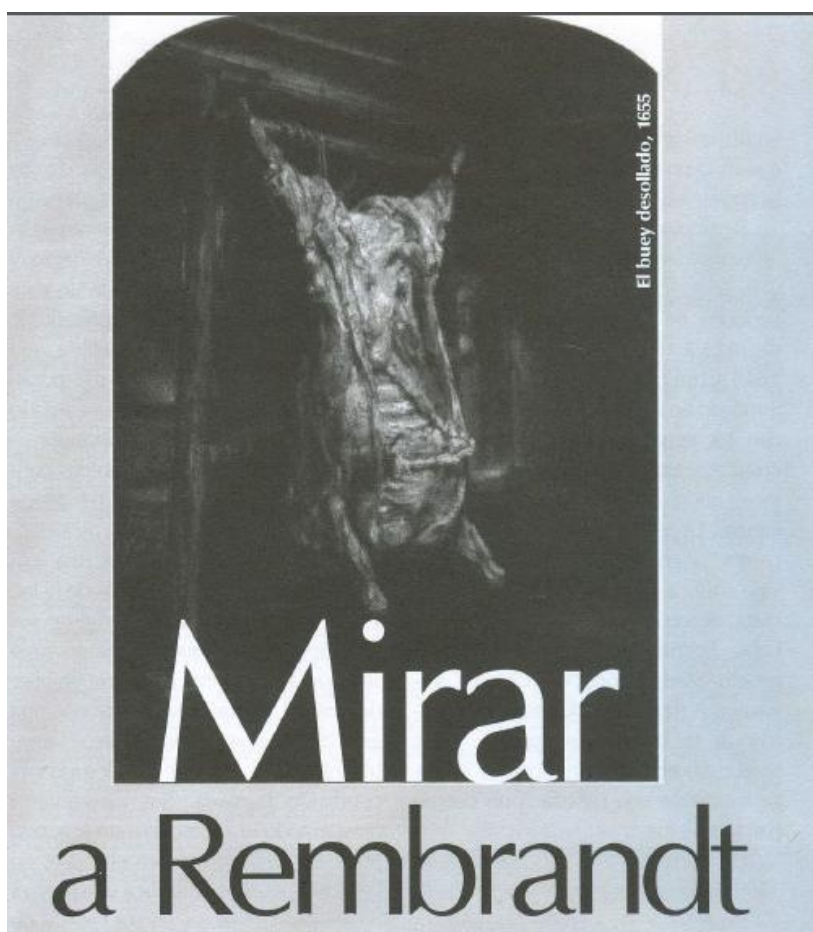
A su lado, la pintura que está allí parece excesiva y pretenciosa. Pero es la suya la que predomina. Vamos hacia ella impulsados, estimulados, seducidos por su alarde de economía y de simplicidad. Nuestro mundo, el mundo de las formas que creemos conocer, pasa, en la pintura de Cézanne, a una realidad mágica y auténtica, por él reinventada o re-creada, donde aparecen descubiertos y modulados los valores que nuestra ceguera

*Hernando Téllez. (Bogotá, 1908-1966).

Columnista, ensayista, cuentista, traductor, crítico literario y diplomático. Autor de *Cenizas para el viento y otras historias*, *Bagatelas*, *Diario*, *Confesión de parte*, *Espuma y nada más* e *Inquietud del mundo*, entre otras. Publicó este comentario en su columna “Márgenes” de la Revista Mito (vol. 6, (36), Bogotá, mayo-junio de 1961).



natural nos impide percibir. Bienaventurados los humildes porque ellos poseerán el mundo. Cézanne debió haber trabajado como obrero de la Creación, contratado por Dios, durante la famosa semana.



Por: Lucrecia Piedrahita Orrego

“Rembrandt supo transfigurar lo que es feo en la vida por lo que es expresivo en el arte”... “¿Cuándo en efecto, ha ocurrido que en una obra el artista o el crítico puedan establecer dónde acaba la técnica y dónde comienza el arte? Piensen tan sólo en la importancia que puede tener en pintura el llamado toque para los fines de la expresión. Piensen en el toque, no digo ya de un Greco, un Velásquez o un Rembrandt, —sino en el de un Manet o un Degas, o un Fattori y díganme cómo podíamos separar su arte de su técnica. Solamente quien ha conseguido saber leer y sentir lenguajes tan diferentes como

exquisitos y sutiles y gozar con ellos, puede darme la razón”.

M. Marangoni.

Bacon, el pintor inglés más importante del siglo XX, se detuvo en su pintura; Manet lo siguió para encontrarlo en el volumen de su pincelada; varios directores de cine han observado por horas su obra, su luz, sus atmósferas, sus claroscuros, para luego hacer caminar al espectador por los días y las noches de uno de los genios de la pintura

universal: Rembrandt, uno de los hitos pictóricos más relevantes de todos los tiempos, nacido en Leyden, Holanda en 1606, se caracterizó desde muy joven por ser un estudioso y un hombre altamente visual.

En la estancia final de una casa fría, Rembrandt pinta una de sus obras maestras: *El buey desollado* (1655). Una pintura en la cual el elemento visual de mayor relevancia es el animal. Las entrañas exhibidas, la carne aun móvil y el olor a muerte son sublimados en el arte de Rembrandt por medio de la luz que baña el cuerpo del buey de manera sutil para dotarlo de levedad y subrayar la ausencia de vida. Entre el recorrido de la penumbra aparece una mujer absorta en su accionar. Frente al manejo de perspectiva, la ubicación de los elementos en los distintos planos compositivos, el juego de luz y sombra y la evanescencia cromática que desnuda la escena, Rembrandt enseña qué tantos elementos aportó a la fotografía, al cine, al teatro. *El buey desollado* es un ejemplo de la captación del instante, del ahora. Una historia puesta en escena, una escena banal transfigurada en arte por medio de la luz, una resolución que capta el silencio de la atmósfera, un espectador/receptor presente en esa estancia final de una casa fría.

Esta obra, como otras tantas del pintor holandés, aporta discursos significativos que

serán filones para el arte moderno y contemporáneo, específicamente en lo que se refiere al uso de la materia y sus nuevas exploraciones. *El buey desollado* es materia manipulable, maleable, expuesta y volumétrica. La pintura se adentra en el campo de la tercera dimensión, expone sus sombras, evidencia el destello, procura tamices y hereda los claroscuros y valores de los contrastes del gran referente que para Rembrandt será Caravaggio, el maestro italiano.

Las pinceladas del maestro holandés y la materia se constituyen en microcosmos que permitirán múltiples aristas para los impresionistas, los expresionistas abstractos, los informalistas. Luigi Pareyson en su texto *Estética* (1954) afirma: “El artista estudia amorosamente su materia, la explora hasta el fondo, espía su comportamiento y reacciones; la interroga para poderla dominar, la interpreta para poderla domar, la obedece para poderla someter, profundiza en ella para que revele posibilidades latentes y adaptadas a sus intenciones; ahonda en ella para que ella misma sugiera nuevas e inéditas posibilidades; la sigue para que sus desarrollos naturales puedan coincidir con las exigencias de la obra que hay que hacer; investiga las formas con que una larga tradición ha enseñado a manipularla para que surjan otras inéditas y originales, o para prolongarlas en nuevos desarrollos; y si la

tradición de que está cargada la materia parece comprometer su ductibilidad y hacerla pesada y torpe y opaca, intenta recuperar su frescura virgen, tanto más fecunda cuando más inexplorada... el arte no es más que representación y formación de una materia, pero la materia está formada según un irrepetible modo de formar que es la propia espiritualidad del artista convertida toda en estilo”.

Rembrandt comenzó sus lecciones de pintura en Leyden, su ciudad natal, y luego continuó en Ámsterdam. Sus períodos de producción comprenden de 1625 a 1631, de 1640 a 1647 y de 1648 a 1669. A su primer período, desarrollado en su ciudad natal, corresponden los temas bíblicos, mitológicos y cristianos, temas que, por lo que sabemos, no abandonó a lo largo de su carrera. La preocupación del pintor está centrada, en estos primeros años de vida artística, en la búsqueda del claroscuro, ligado al estudio cuidadoso que había hecho de la obra de Michelangelo Merisi, conocido como Caravaggio. A Rembrandt lo seducía el misterio de las obras caravaggescas, obras tenebristas en las cuales aparece intempestivamente una cabeza o un cuerpo bañado de luz.

El claroscuro de Rembrandt adquirió unas características especiales a base de contornos en los que se diluye la luz en destellos muy

sutiles y esto hace que se creen unas atmósferas misteriosas. El pintor holandés se preocupó siempre por pintar unas minuciosas figuras, como si “bordara” sus pinturas, como si su pincel tejiera las miradas, los cabellos, los trajes de sus personajes. Su obra, de exquisita ejecución, subraya al mismo tiempo la necesidad del oficio entendido como algo que va más allá del conocimiento de los medios, un oficio que arriesga por acortar puentes entre la idea y el concepto, entre la forma y el contenido, entre la imagen y la representación, elementos binarios que se resolverán con maestría en sus grabados.

Con la técnica del grabado, Rembrandt alcanzó renombre y sus obras se difundieron por toda Europa, lo que hizo que dejara su ciudad natal y se trasladara a Ámsterdam, una ciudad con más actividad artística. Entendió el retrato como una declaración de poesía, como la posibilidad psicológica de conocer y acercarse a un personaje que mira de frente o de perfil, y devela su interior. *Saskia con velo* (1633-1635), obra que se exhibe en la Galería Nacional de Washington es un ejemplo máximo de retrato individual. Se observa un fondo negro y Saskia, esposa del artista, viste un traje oscuro que destaca su rostro pintado de tres cuartos. Desde su cabellera roja cae un velo sobre sus hombros; su rostro suave, y al mismo tiempo cargado de personalidad, mira al espectador.

Rembrandt rompió los moldes convencionales del género del retrato en Holanda elevándolo al plano pictórico. Un retrato de Rembrandt es una lección de psicología. Los efectos de la luz y ante todo la riqueza material de sus superficies hacen que un retrato suyo se eleve a la máxima categoría de obra de arte. El pintor holandés ofrece una galería de autorretratos de interés autobiográfico en los que se desnuda la condición humana. Sus autorretratos relegan todo lo accesorio a un segundo plano y se concentran en el rostro, en la representación simbólica y expresiva de sus sentimientos y en sus escalas de emociones y reacciones.

El *Descendimiento* (1634), un *capolavoro* de fondo oscuro matizado por una penumbra permite observar un paisaje, un grupo de personas que se leen bajo el baño de esa pincelada segura, pero que apenas nos permite una insinuación. En el centro de la composición, la escena del descendimiento. Sobre la cruz, un hombre sostiene con su mano izquierda una sábana blanca de la que resbala el cuerpo de Cristo muerto; otros lo cargan. A la derecha, un hombre oriental observa la escena. Este “descendimiento” pintado por Rembrandt es una herida de luz. La luz blanca corta la penumbra y rasga el lienzo y nuestra mirada. Allí, en ese paño blanco que se confunde con la piel de Cristo se focaliza la observación del espectador enfatizada por la diagonal que forma la

escalera donde se ubica un hombre que sostiene el brazo de Jesús. Esta obra, que se exhibe en la Pinacoteca de Munich, permitió a Rembrandt afirmar: “he empleado el movimiento más grandioso y natural”.

El período intermedio va de 1640 a 1647. En estos años su proceso creativo se ve influenciado por Rubens y su dinámica plástica y por el clasicismo de Poussin. Durante esta época Rembrandt pinta una de las obras más destacadas de su carrera que se convertiría en una de las más importantes del arte universal: *La Ronda de la noche* (1642), que desde el siglo XIX despertó una especie de culto no sólo a la obra en sí sino también a la personalidad de Rembrandt. Una de las joyas del Rijkmuseum de Ámsterdam en la que el artista puso toda su atención después de diseccionar la obra de Caravaggio. En ella converge la luz, se construye un retrato colectivo y se reivindica la capacidad espacial para otorgar al espectador la puesta en escena de un hecho cotidiano que se eleva a categoría mítica en sus resultados gestuales, compositivos y áuricos.

El período de plenitud de Rembrandt va de 1648 a 1669; en estos años el pintor muestra un trabajo plástico sobrio y alcanza su plena madurez. Una época que dejó ver en su obra un cromatismo variado, matices diversos para lograr veladuras y una marcada disposición de

luces y sombras. El pintor barroco entendió su arte en el espejo de sus autorretratos. El doble efecto de mirar y ser mirado, la necesidad de reconocerse en los espacios de su propia psicología: Rembrandt burgués, mendigo, pintor, grabador, intérprete de la realidad. Su obra apuntó a la atemporalidad como recurso para estar siempre vigente, para referenciar otros momentos de la historia del arte. Su obra como documento actual, su figura mítica que supo hablar de vanguardia. El pintor del alma nos legó la belleza de la pintura barroca holandesa, sus retratos minuciosamente contruidos y su inolvidable obra pintada en una estancia final de una casa fría.

* Lucrecia Piedrahita Orrego. Museóloga, curadora, escritora de arte, actualmente dirige el Canal U. Preparó este texto para la especialmente para la *Agenda Cultural*.

“Rembrandt el desplazado”

Por Alberto González

En los albores del siglo XIV los habitantes de las extensas regiones pantanosas del norte de Europa, que luego se denominarían las “tierras bajas” o los “países bajos”, ganaron su espacio territorial en un combate a brazo partido desecando pantanos y robándole tierra al mar. Estos mismos



componen el territorio de Holanda. En los comienzos del siglo XVII, o sea cuando se configura Holanda como nación independiente bajo la dirección de una burguesía emprendedora y pragmática, aparecen figuras importantísimas que irán a dar

hombres tuvieron que luchar siglos después contra la opresión de la todopoderosa corona española y, luego de alcanzar su libertad e independencia, decidieron organizarse políticamente bajo un principio inmodificable hasta el día de hoy: el de la libertad individual dentro de una ética social que nace de la

lustre a esta región: Baruch Spinoza en la filosofía, Christian Huygens en la física, y sobre todo sus grandes artistas Vermeer de Delft, Frans Hals y el gran Rembrandt.

El origen de Rembrandt Harmenszoon van Rijn, quien nació en la ciudad de Leyden el 15 de julio de 1606, hace cuatrocientos años, fue humilde. Desde pequeño, este hijo de un molinero acomodado se interesó por las artes manuales; sus hermanos eran hábiles artesanos, y, siendo muy joven, luego de estar en un taller de pintura de su ciudad, se dirige a Ámsterdam donde es aprendiz del pintor Pieter Lastman, quien había trabajado en Roma bajo los postulados de la estética naturalista de Caravaggio. Quizás esta temprana influencia de su maestro es



la que explica la ruta que Rembrandt trazara en su pintura en términos del lenguaje del claroscuro, y que luego irá a profundizar a lo largo del resto de su vida.

Luego de una breve estadía en su natal Leyden, Rembrandt decide, en 1630, domiciliarse definitivamente en Ámsterdam y allí es donde nuestro pintor empieza su carrera como retratista de médicos, comerciantes,

abogados y predicadores, es decir, los representantes de esa clase pujante de la burguesía protestante de esta gran ciudad. Rembrandt da un salto importante en su carrera cuando, en 1632, pinta la célebre *Lección de anatomía del doctor Tulp* y, como consecuencia de este retrato colectivo, su clientela aumenta enormemente. Además

acepta en su taller un buen número de discípulos; de este modo, con una condición económica favorable, el joven artista lleva una vida holgada y feliz al lado de Saskia van Uylengburgh con quien se casa en 1634.

Este primer periodo de su carrera es una época de esplendor y de grandes éxitos económicos en que su producción se caracteriza por pinturas con una cuidadosa distribución del color y por el pulcro y meticuloso ordenamiento de todos los detalles compositivos. Este momento de felicidad y gloria está magníficamente ejemplificado por el *Autorretrato como el hijo pródigo*, realizado en 1635, donde el artista, que tiene sentada en sus rodillas a Saskia como querida, se gira hacia el espectador y, levantando un

enorme vaso de vino blanco, nos invita a un brindis para que lo acompañemos en su fiesta.

No obstante, en estos momentos de éxito profesional, nuestro artista ha emprendido también el camino de una búsqueda más profunda a través de la introspección que le ha posibilitado la práctica del dibujo y, sobre todo, del grabado al aguafuerte, y esta búsqueda la centrará en dos temas fundamentales: los autorretratos y las interpretaciones del texto bíblico. En el año de 1641 muere su amada Saskia, y en medio de un profundo dolor, Rembrandt recibe el encargo más importante de toda su carrera: el retrato colectivo de la compañía de mosqueteros del capitán Cocq, pintura que realiza en un año y que es conocida por el nombre de *La ronda nocturna*. Rembrandt instaura en esta gloriosa pintura un personaje que no está representado, pero que es el que define a todos los que sí lo están y es el protagonista indiscutible de la acción. Este personaje es la luz, pero esta maravilla visual que es *La ronda nocturna* es hija de la experiencia riquísima del grabado y del dibujo. Para ello bástenos recordar la imponente *Resurrección de Lázaro*, aguafuerte realizado en 1632.

Luego de la tragedia por la muerte de su esposa y del fracaso de *La ronda nocturna*, ya que esta obra que hoy reconocemos como

prodigiosa no gustó a los que la encargaron por “confusa” y “desordenada”, la buena estrella sigue dándole la espalda a Rembrandt. Sin tener cuidado de guardar la dote de su difunta esposa, el pintor fue gastándola para mantener su tren de vida y para pagar las deudas de las colecciones artísticas que a diario adquiría; finalmente, en un momento desesperado, hace un préstamo para importar a Ámsterdam mercancías de las Indias Orientales, pero el navío naufraga, y el pintor entra en bancarota. El historiador Simon Schama escribe: “En la sociedad de la Holanda del siglo XVII, cualquier pecado, por atroz que fuera, podía ser perdonado, excepto las letras de cambio vencidas”.

De esta manera Rembrandt es dejado de lado por toda la sociedad, sus bienes son rematados a precios ridículos y los encargos desaparecen; sin embargo, de la mano de este gran artista abatido, mas no derrotado, surgirán obras maestras como *La novia judía* y el maravilloso aguafuerte *Cristo curando a los enfermos*, el famoso grabado de los 100 florines del cual, luego de muerto el artista, los traficantes cortaran la placa de cobre en ocho pedazos para hacer rendir sus ganancias. Con estas obras y las que produce en su último período, el gran pintor se sobrepone a la tragedia y nos da una lección de grandeza.

En 1659, es decir diez años antes de su muerte, Rembrandt ejecuta uno de los autorretratos más gloriosos en toda la historia de arte: el autorretrato de la colección Frick de New York. Aquí el artista regresa a su trono, se sienta en él y, portando en su mano un bastón, a la manera de cetro imperial, sumergido en medio de la luz dorada, símbolo de la superioridad espiritual, nos mira al tiempo que nos interroga. Ahora bien, en ese momento tan difícil que está viviendo, el pintor nos confronta con algo esencial como es la dignidad del artista: “Mírenme, estoy aquí, expoliado como Cristo, solo y abandonado, desplazado por la sociedad, pero sepan ustedes que yo soy Rembrandt” y de eso es de lo que nos habla esta extraordinaria pintura.

Pocos artistas han mostrado tanta altura en medio de la desgracia como Rembrandt. No todos han sido tan valientes como él, pero esta entereza de espíritu fue acogida por otro artista que surge en el seno de la misma tierra de hombres valientes y libres en la cual nació nuestro pintor, otro desplazado cuyo nombre es Vincent Van Gogh, el legítimo continuador de Rembrandt en esa dolorosa tarea de alcanzar la respuesta a la pregunta por el sentido de existir.

Rembrandt no se apoyó en dogmas ni en filosofías. Estuvo solo con su experiencia de la vida humana, sin más, sin otra guía que las palabras que interpretó del texto bíblico y las

imágenes que le dictó su propio rostro frente a un espejo en su taller, situado al lado de un canal de Ámsterdam.

Para ilustrar el artículo he aquí varias opciones:

1. “La resurrección de Lázaro” en el libro de “Rembrandt” de la editorial Taschen página 34.
2. “Autorretrato del pintor con su esposa Saskia en la escena del hijo pródigo en el prostíbulo Taschen página 47.
3. O buscar una reproducción del autorretrato de la colección Frick de New York.

*Alberto González R. Pintor, grabador y docente.

Rembrandt

entre el claroscuro de su vida y de su obra

Por Luz Marina Restrepo U.

y 1625 se trasladó a Ámsterdam donde

Pintar en los momentos felices y en los difíciles. Pintar desde el amanecer hasta la noche. Pintar retratos, hacer grabados y aguafuertes. Pintar la realidad, la del amor y la de la ruina, la de los tiempos claros y la de los oscuros. Pintar las sombras de una sociedad marchita por los miedos, los dogmas y la peste. Pintar hasta que el último hálito de vida se le escape. Esa fue la pasión de Rembrandt, la que mejor lo define como uno de los más destacados pintores holandeses del período Barroco.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn nació en Leyden el 15 de julio de 1606; allí haría sus primeros trabajos, los que estarían impregnados de precisas y refinadas pinceladas. Hijo de molinero, estudió en la Universidad de Leyden, de donde se retiró para iniciar sus estudios de arte. Entre 1624



continuó su formación bajo la guía del maestro Pieter Lastman, de quien aprende el estilo y la composición de la gran pintura clásica, influenciado por Caravaggio y la Italia renacentista. De regreso a Leyden en 1625, abre taller en compañía de otro pintor, Jan Lievens; de estos años es su primera obra conocida, *La lapidación de San Esteban*.

Desde sus comienzos en el arte, se revela su espíritu independiente de la tradición reinante en su época. Por eso y a contracorriente de las costumbres, no realizó el tradicional viaje a Roma, Italia; sólo se desplazó entre Leyden y Ámsterdam, pero aún así, su trabajo como pintor, grabador y dibujante traspasó las fronteras de su patria y lo proyectó como una de las figuras más representativas del Barroco. Siguiendo el ejemplo de artistas como Tiziano, Rafael y Leonardo, decidió firmar sus pinturas solamente con su nombre de pila, dejando de lado su patronímico y el apellido.

Su pasión ante la creación fue quizás lo único que no le permitió sucumbir en los momentos más críticos de su existencia. A la vida y al amor dedicó todo lo que hizo, abordando con energía y originalidad las técnicas, los temas y los formatos más dispares, para recrear la parábola humana de su existencia en la larga serie de autorretratos, que van de los trazos finos y delicados de la juventud a las gruesas y pastosas masas de color de sus trabajos de madurez. Para algunos estudiosos del arte, la intensidad y dramatismo alcanzado en su obra sólo se comparan a la de otro holandés, Vicent van Gogh.



Saskia con una flor roja, 1641

Sus años luminosos y sus años oscuros

Al morir su padre en 1630, Rembrandt se traslada a Ámsterdam, asociándose con un marchante de obras de arte llamado Hendrick van Uylemburg, quien le pone en contacto con importantes personajes que le compran sus obras, en las cuales el artista logra captar el alma del retratado junto a los preciosos detalles de los vestidos. De esta época es una de sus obras más famosas *La lección de anatomía del doctor Tulp* (1632). En 1634 se casa con Saskia van Uylemburg, sobrina de su socio, quien se convertirá en la protagonista de muchas de sus obras, como el *Autorretrato con Saskia*, *Saskia con sombrero* y *Saskia con flor roja*.

La década del treinta marcará el ascenso y reconocimiento del artista, que abandona la

manera de pintar minuciosa de las obras juveniles por un planteamiento compositivo monumental, en diálogo con los grandes maestros del renacimiento italiano, pero caracterizado por un juego de sombras y colores muy personales, donde se perfilan los claroscuros que evidencian un estilo propio para su época. Las pinturas de este período se caracterizan por las escenas dramáticas, llenas de gestos y expresiones conmovedoras.

tarde serían incorporados a sus obras de temas bíblicos o históricos. De igual manera, se puede decir que dichos autorretratos hacen parte de un profundo estudio de sí mismo que le permitió adentrarse en el alma humana para captar cuanto de bello y oscuro en ella se anida, logrando así consolidar un estilo muy personal, donde sus ojos fijos y penetrantes nos hablan a través de las distancia de los siglos, de un amigo muy próximo.

Obras como *Las lamentaciones de Jeremías* (1630), *El cegamiento de Sansón* (1636) y *El festín de Baltasar* (1636), dan cuenta de un tema recurrente por esta época en el artista: el antiguo testamento. Sus personajes con su carga de dolor y sufrimiento van a impregnar los cuadros de dramatismo, de fuerte impacto emocional y efectos expresivos recargados con detalles provenientes de la cultura árabe. A ello contribuyó el énfasis que logró con el uso de colores como el castaño dorado, el rojo, el ocre y el verde oliva.

Para algunos estudiosos del arte, su larga serie de autorretratos son prueba de los múltiples estudios realizados por Rembrandt en torno a las emociones humanas que más

En 1642 alcanza la cima de su carrera con la realización del retrato conocido como *La ronda de noche*, que muestra el desfile de una compañía de la guardia. Los jefes de la



Jeremías llorando la destrucción de Jerusalén, 1630

compañía parecen querer salirse del cuadro; movimientos diagonales zigzaguean hacia el fondo, la luz tiene un encanto teatral. Los personajes principales, que están en el centro de la obra, poseen algunas características con respecto a la sombra. Es sin duda, el primer artista que logra con su retrato adelantarse a lo que varios siglos después se hizo con la fotografía de instantes.

Sin embargo, la felicidad de este año no durará demasiado, porque a la muerte de su esposa le sigue la ruina, el abandono de los amigos y la furia de sus acreedores. Los autorretratos de esta época muestran a un hombre envejecido de golpe, con la cara más gruesa, flácida, el bozo caído y la expresión extraviada, pero al mismo tiempo se puede apreciar en sus composiciones la creciente energía de su pincelada y la densidad palpitante del color. Rembrandt conserva dentro de sí esa firmeza que le falta en su vida cotidiana y que traslada a su obra.

A la llegada de Hendrickje Stoffels, hacia 1649, la vida de Rembrand da un vuelco; tanto para él como para su único hijo Titus, esta mujer trae consuelo y apoyo. Desde entonces ella será su modelo: “Ahora poso para Rembrandt. A través de una ventana abierta, hasta una distancia mucho mayor que mis pensamientos, contemplo durante horas el vacío o la penumbra de la cocina;

horas sin moverme, apoyada en el mango de una escoba, lo justo para que los calambres pasen de una pierna a otra. El tiempo se detiene, el cuerpo se enfría. Renazco en sus obras”.¹ “En el vacío, más allá de lo que alcanza mi mirada, dejo vagar mis pensamientos. Me digo que lo que Rembrandt pinta no soy yo. Que con su pincel y la pasta de colores es algo más que mi imagen, es la vida lo que ofrece. Jamás se verá en un lienzo a personas vivas que respiran y caminan, es la imagen plena de gentes que hablan o que lloran, pequeñas vidas en un gran charco de luz, fantasmas que todavía no han muerto. En su pasta de colores aprendo a no morir nunca, le sonrío”.²

Un claroscuro se toma su vida y su obra

Para la década del cincuenta, Rembrandt acentúa la comprensión de la naturaleza humana, así como su habilidad para comunicar la sensación de la vida espiritual del hombre. De ahí que el claroscuro fuera la base de sus pinturas, convertido en un medio para crear tono y emoción y sugerir valores espirituales. Así por ejemplo, en el retrato de *Mujer con un abanico de plumas de avestruz*, es el intangible juego de la luz y de la sombra lo que crea un aire de introspección. La retratada aparece apartada

del espectador, hundida en un mundo privado de ensoñación.

Rembrandt coloca la luz en el espacio pictórico que mejor le cuadraba, y desde esta base penetra el espacio un gradiente de claridad creciente, no solo hacia atrás y hacia delante, sino también a los lados. De esta manera la luz se expande en todas direcciones desde una base elegida en el espacio. Una de las condiciones, en general de la luminosidad, consiste en que el objeto debe poseer una claridad muy por encima de la escala que establece el resto del campo. Su claridad absoluta puede ser muy baja, y esto se advierte en los tonos dorados que usaba el artista. Los juegos de luz y la luz de la sombra permiten descubrir un claroscuro que va de la vida a la obra del artista.

De vital importancia para su obra fue la capacidad de Rembrandt para ponerse en la piel de todo tipo de hombres, que le permitió sobresalir no solo en el género del retrato sino en la ilustración de escenas bíblicas e históricas. Como dice el historiador Gombrich, “visualizaba cada situación en la forma en que debió producirse y la manera de aparecer y de reaccionar de todos los personajes en aquel momento”. Una capacidad que resulta aún más evidente en sus dibujos y aguafuertes.

Al correr de los años, ya casi al final de su carrera, Rembrandt aún recibe encargos importantes como el retrato *Los síndicos de los pañeros*, realizado en 1662 y en el cual se aprecia a los representantes del sindicato de los pañeros, en una actitud tal que pareciera como si se les hubiera interrumpido su labor de consultar los muestrarios de las telas. Para 1666 aparece *La esposa judía*, obra en la cual se aprecia ese paso del detalle a una pincelada más densa para sugerir emociones, como ocurre con la pareja retratada y los gestos afectuosos de sus miradas y las manos enlazadas, que llega hasta crear una sensación de presencia física, palpitante y concreta.

Quizás uno de sus últimos trabajos sea *El regreso del hijo pródigo*, llevado a cabo en 1668, y en el que se observa la dramática parábola del hijo que retorna a la casa paterna. La escena está cargada con los sentimientos que reflejan los protagonistas, que transportan al observador a una escena muy intimista y sobrecogedora, efecto del manejo de la luz y el color que hizo su autor, donde lo que se resalta es la emoción que embarga al padre ante el reencuentro con su amado hijo, que para algunos estudiosos del arte es un reflejo de la vida del pintor.

Valga recordar como las obras de tema bíblico representan una buena parte de la obra artística de Rembrandt, lo cual era algo inusual si se tiene en cuenta que en la Holanda protestante del siglo XVII el arte religioso no era tenido en mucha estima y no existían encargos por parte de la iglesia. Sin embargo, supo imprimir tal fuerza a las escenas tomadas tanto del antiguo como del nuevo testamento, que ellas constituyen el mejor testimonio de su estilo y un legado para la humanidad.

Rembrandt supo como ninguno apreciar la belleza cotidiana, esa que se escondió a los ojos necios de muchos de sus colegas ansiosos de fama y dinero. Para él no había otra alternativa que mirar de verdad; amar la vida y aceptarla en toda su simplicidad. Comprender bien suponía saber ver correctamente la verdad que tenemos ante los ojos. “Me has pintado como me ves y como te gusto. Para ti la vida siempre está en lo cierto, y en todo momento amas la vida por encima de una belleza que miente. Para ti la verdad es la belleza. Es lo que ves, lo que pintas, incluso cuando la vida hunde su marca en un muslo demasiado blando”.³

A la muerte de su amada Hendrickje Stoffels hacia el año 1663 víctima de la peste, le

sigue la de su queridísimo hijo Titus en 1668. El 4 de octubre de 1669 muere Rembrandt Van Rijn. Su legado es el testimonio de una época que aún comunica al espectador contemporáneo el sentido que puede albergar la obra de arte, más allá del autor y su tiempo; y del mismo modo, es la vida que ella abre a quienes van a su encuentro, de quienes se dejen sorprender por el trazo de un pincel, una mancha de color, una cascada de luz... el claroscuro que él supo pintar con sin igual maestría.

Bibliografía consultada:

CASTRI MARCHETTI, Francesca y otros, *El barroco 1600-1770: el arte europeo, de Caravaggio a Tiepolo*, Barcelona, Editorial Electa, 2005

DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ, Javier, *Cultura del juicio y experiencia del arte*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003

MATTON, Sylvie, *La puta de Rembrandt*, Barcelona, Editorial Planeta, 2003.

Notas

¹ MATTON, Sylvie, *La puta de Rembrandt*, Traducción de Rosa Alapont, Emecé Editores, Barcelona, 2003, pág. 37.

² Íbid, pág. 38

³ Íbid, pág. 124

*Luz Marina Restrepo. Egresada del programa de Filosofía de la Universidad de Antioquia, trabaja con el programa de Egresados de la misma Universidad. Colaboradora habitual, escribió este artículo especialmente para la *Agenda Cultural*.

Rembrandt

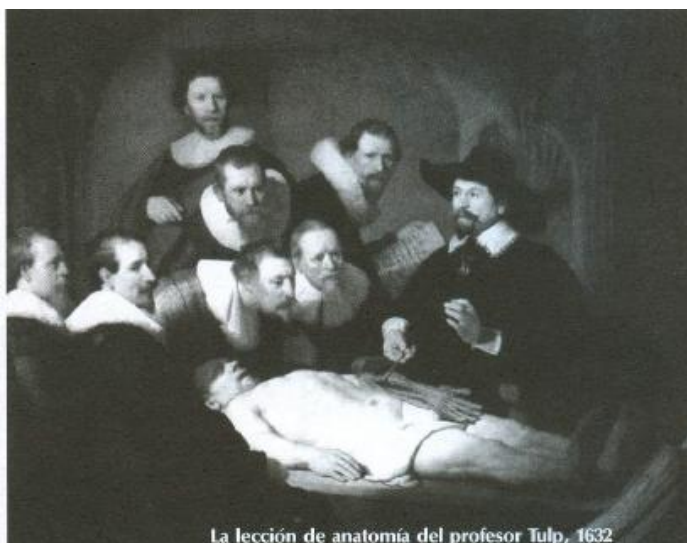
y el uso de la luminancia

Por Catalina Montoya H.

“Una isla de luz en un mar de oscuridad” nos enseñaba nuestro profesor en el primer año de residencia de oftalmología, hablando de la visión y de su sitio funcional y anatómico “principal” (entre comillas por que unos y otros trabajan juntos para dar un todo): la fóvea, adonde llega la luz para que podamos ver colores y detalles del mundo que nos rodea. Y si pensamos que en el mundo físico aquello a lo que no llegue un haz de luz para reflejarlo al ojo, está en oscuridad y, por tanto, desde el punto de vista óptico, no existe, la frase no sólo se refiere a la óptica o a la poesía, sino que bien puede situarse en el plano de la filosofía.

En el arte pictórico, el claroscuro es exactamente eso: una explosión de color, detalle y sensibilidad, en contraste con la penumbra, condición además común para la física óptica y para la vida del hombre. Tal como ocurre en los cuadros de Rembrandt, en los que la luz tiene su razón de ser contrapuesta a la sombra, se da el funcionamiento del ojo: una luz tenue en un

sitio oscuro es completamente visible, y por el contrario, prender una lámpara a plena luz del día carece de sentido. De otro lado, Rembrandt entendió el impacto de la luminancia: un color o un tono cambian de acuerdo con el que esté al lado y, buscando efectos, si se usan tonos tenues para el detalle y se aproximan a la sombra, se logra destacarlos e incluso hacerlos ver con un



La lección de anatomía del profesor Tulp, 1632

matiz o un color diferentes. Esto, sin descontar que debido a las funciones de diversas células retinianas, se produce la sensación de la tercera dimensión y se confiere volumen a las formas representadas sobre una superficie.

Todo esto supo emplearlo a fondo Rembrandt en su obra. Cuatrocientos años

después, la oftalmología aprovecha estas funciones para hacer exámenes más exactos de la función visual (sensibilidad al contraste) en patologías como catarata y degeneración macular; pruebas que hablan de la calidad de la visión, más que de la cantidad. Y si pensamos que en el claroscuro Rembrandt tuvo que sacrificar parte del detalle fino y de los colores vívidos para lograr su cometido en el sentido pictórico y psicológico de la obra y en el total de la composición del cuadro, adquieren mayor significado los reflejos, la penumbra, los puntos luminosos como puntos focales en el cuadro. Rembrandt los aprovecha para mostrar situaciones vitales comunes: la soledad, los trabajos cotidianos, la muerte (*Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*). Usa el claroscuro para representar el drama, pero no lo hace tenebrosamente, sino casi cariñosamente, como parte natural de la vida. Las luces iluminan un rostro, un personaje ocupado en una tarea sencilla y necesaria cualquiera, en una casona en penumbra. En sus cuadros aparecen seres normales (no un(a) modelo(a) especial; dicen que prefería la fealdad a la hermosura) para expresar la belleza, la regularidad y poesía de estos personajes.

Y quizá, si nos vemos con la penumbra sobre nosotros, nuestra conciencia continúe siendo esa isla que permanece y, si el recuerdo nos asiste, la memoria de un rostro o un paisaje se den bajo una luz tenue (sin saberse de dónde), con pocos detalles, pero

los precisos (otra función foveal) para su discernimiento.

No queda duda sobre por qué Rembrandt es considerado un pintor “moderno” y universal: las emociones humanas y los personajes “comunes” que representa, su manejo de tonos, colores, luces y sombras, su característica luminancia en la creación de espacios y en el reflejo del drama de la vida diaria.

Bibliografía

HAGEN, Rose-Marie y Rainer Hagen. *Los secretos de las obras de arte*, tomo 1 (p. 242) y tomo 2 (p. 238), Madrid, Taschen, 2003.

LIVINSTON, Margaret. *Vision and Art: The Biology of Seeing*. New York, Harry N. Abrams Inc., 2002, Chapter 8, pp.122-125.

MARMOR, Michael y Ravin, James. *The Eye of the Artist*. St. Louis, Mosby, 1997.

WETERING, Ernst von. *Rembrandt van Rijn*. Enciclopedia Británica. Fuente Online.

*Catalina Montoya H. Oftalmóloga, Especialista en retina y vítreo. Miembro de la Asociación Colombiana de Oftalmología, editora de la Revista de la misma Sociedad.