



Reinventar la pintura

Rubén Darío Yepes Muñoz

En ya bastantes ocasiones se ha acusado la muerte de la pintura. El argumento más recurrente es que ésta ha agotado sus posibilidades expresivas. Pretendo en este ensayo argüir que, al contrario de lo que pueda parecer, la pintura es un medio tan único como fuente de conocimiento que no se puede prescindir de ella. Valga decir que no puedo escribir aquí desde el punto de vista del experto en teoría del arte, ni desde la posición del pintor que defiende su medio, sino desde la perspectiva de alguien que ha sentido en sí el impacto del que es capaz la pintura.

1

Pintura ha habido siempre, desde que el hombre tiene memoria. Los primeros testimonios de su trasegar sobre la tierra son también las primeras pinturas. Puede ser que esto obedezca a razones prácticas: los pigmentos vegetales y minerales serían los medios de expresión que se tenían inmediatamente al alcance de la mano. Pero también los registros que tenemos —Lascaux, Altamira— nos hablan de los primeros embates del hombre contra las fuerzas de la naturaleza, de su lucha con el caos. O bien, constituyen intentos por imponer orden en la sucesión sin fin de acontecimientos que el cosmos despliega para ser encarados por el hombre. En estos primeros trazos podemos leer las afecciones que determinaban las vidas de aquellos hombres, su psiquismo, la manera como afrontaban la existencia. Podemos sentir en carne propia la heroica angustia del cazador, la perplejidad ante la muerte o el asombroso misterio que representaba la vida misma, fuerzas que se transmiten, porque se han conservado. Y esta conservación, que no es sino la propiedad de la materia de entrar en la sensación, ha pasado directamente por la mano del hombre, que transmite sin retraimientos. La afección, que es diferencia, movimiento, cambio, ha sido impresa en la materia, la cual a su vez afecta nuestros órganos perceptivos.

35

Esta capacidad que tiene la pintura de transmitir de manera directa un conglomerado de afectos, gracias a que trabaja con la sensación, la podemos observar en todos los ejemplos de lo que en Occidente se han considerado obras maestras de la pintura. El cuadro de Rembrandt narra el descendimiento de la cruz, pero expresa el vacío, en la inercia del cuerpo, el peso de la muerte sobre los hombros de los seguidores de Cristo, que no es el mismo peso del cuerpo. Daumier, cuando pinta a Don Quijote, no realiza la descripción física del personaje, sino que nos hace entrar de manera inmediata en el delirante torbellino que Cervantes había trazado en su novela. En 1816, la fragata Medusa encalló ante la costa de África occidental, pero Géricault no narra el dato histórico, sino que expresa el acontecimiento de la muerte en los rostros de los ahogados, la lúgubre esperanza de quienes aún viven, las violentas contorsiones que provoca la desesperación.

El arte es ante todo conservación, erige monumentos que consagran las afecciones de sus creadores, convirtiéndolas en afectos; estos monumentos persisten independientes de sus



creadores (e independientes incluso de sus materiales, aunque éstos sean su sustento); pero la pintura erige ante todo monumentos de expresión. Ni siquiera cuando la pintura ha estado al servicio del poder, dedicada a su condecoración, ha dejado de ser expresión. De ahí la universalidad de las grandes obras maestras, de ahí el hecho de que se mantengan siempre vigentes, aunque sus temáticas e incluso los principios que defienden ya no sean pertinentes. La pintura es expresión, "expresión de las fuerzas",¹ y es pintura por encima de su tema y de su época. Habíamos dicho que la afección implica un cambio, una diferencia en el estado de las cosas. Pues bien, lo *difer-ente* se opone a las cosas en cuanto son *entes*, susceptibles de ser interpretadas por el intelecto.² Lo *difer-ente* se ubica, entonces, *entre* las cosas y éstas, en cambio, no pueden ser representadas por ningún concepto o significante. Encontramos cierta resistencia del dedo al presionar sobre una superficie de arena, y esta resistencia es una intensidad que podemos sentir sólo gracias a que el contacto con la arena desencadena un cambio en nuestros dedos. La intensidad que podemos sentir en nuestros dedos no se encuentra en ellos, pero tampoco hace parte de la arena, sino que se realiza *en la relación que hay entre ambas cosas*, es lo *difer-ente* que separa nuestros dedos de la arena y evita que se mezclen con ella. Pero lo *difer-ente* deja además una *huella*, tanto en nuestra piel sensible como en la arena. Podemos generalizar diciendo que la huella expresa una *fuerza*, y la afección es el registro sensible de lo expresado.

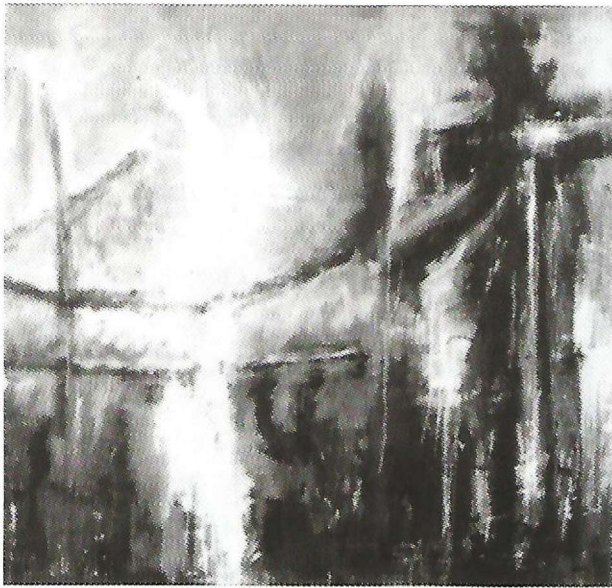
Si es necesario expresar las fuerzas es porque éstas no se encuentran en las cosas, son impercepti-

bles: sólo tenemos conciencia de ellas a través de sus efectos sobre la materia. Por esto la verdadera pintura nunca ha sido copia de la naturaleza, por más realista que parezca (incluso el fotorrealismo no nos entrega una copia de lo real, sino que hiperboliza la realidad, para crear una imagen *más real que lo real*; al respecto, cabe percatarse de que la fotografía, para devenir arte de expresión, ha tenido que abandonar su especificidad, para colindar con la pintura).

Esto que aquí describimos lo intuían perfectamente los pintores abstractos de la primera mitad del siglo xx, quienes hacen desaparecer el referente para que las fuerzas puedan entrar libremente en la materia, gracias al trabajo con la sensación. Kandinsky compone un plano de líneas erráticas y acordes cromáticos; un conglomerado de sensaciones, que lo transforman en tensión pura, y a su vez hace que nos transformemos en líneas de tensión. Pollock, por su parte, nos sumerge literalmente en el dinamismo del universo y hace que vibre nuestro cuerpo hasta que no se es más que movimiento. Los pintores del "Color Field Painting", Rothko y Newman, componen con pocos elementos de sensación, dos, tres, uno solo, pero se acercan al vacío con sus gradaciones de color imperceptibles. El color vibra, hace pausa, se intensifica en un vaivén que modula las distancias entre el vacío y el sujeto que pretende contenerlo, juego de tire y afloje que se detiene en algún punto ante el vacío, para ofrecernos finalmente la fuerza insólita de una situación frente al infinito.

Los pintores, entonces, erigen monumentos de expresión. No queremos decir que sean éstos los únicos que lo hacen; más bien, entre todos los artistas, son quienes cuentan con un material capaz de expresar las fuerzas de la forma más directa. Esto sucede porque la pintura es en extremo sensi-





Javier Ciceros. Sin título
2001. Óleo sobre tela. Díptico 140 x 280 cm (fragmento)

ble a la mano, registra la más mínima variación de intensidad en el gesto, permite gradaciones tan finas cuanto sean sensibles el ojo, la mano y la mente del pintor. Creemos que la especificidad de la pintura está en la inmediatez con que expresa las fuerzas invisibles que afectan lo visible. Inmediatez de la pintura, lo que no quiere decir improvisación: de hecho, ésta nunca ha existido en el arte de ninguna clase (incluso el músico de jazz no improvisa, sino que “compone al instante”)³; Pollock, Mathieu, componen sus cuadros, aunque la composición consista sólo en disponer las condiciones para un acontecimiento pictórico.

Concluamos por ahora diciendo que la pintura se ha transformado siempre pero mantiene su especificidad dentro del dominio de lo estético; cambian las técnicas, los medios, pero no la manera particular en que trabaja con la sensación. Hay percepciones y afectos (que se deslindan de la sensación y de la afección, respectivamente) que sólo pueden ser compuestos y conservados por medio de la pintura, así como hay otros que sólo perdu-

ran en la música o en la literatura. Ejemplos sobran, pero me remitiré a dos: nadie ha sido capaz de comunicar la sensación de luz como Seurat o Monet, nadie ha podido componer la furia de la tormenta como lo hace Turner.

2

Pero se ha hablado de la muerte de la pintura. Pareciera que en nuestros tiempos la pintura no es capaz de entregar nada nuevo o diferente. No se quiere implicar con esto que el arte tenga por meta exclusiva la creación de objetos nunca antes vistos, lo cual sin duda hace también, sino que es ante todo, como ya habíamos dicho, ex-

ploración de afecciones y percepciones. De manera que parece como si la pintura ya no pudiera realizar nuevas proposiciones formales, porque todas las alternativas de combinación plástica posibles ya han sido agotadas. Si miramos en retrospectiva, nos damos cuenta de que ésta es una postura que se da desde la modernidad y que está inscrita por lo tanto dentro de los paradigmas del progreso y de la razón ilustrada. En ese sentido, la pintura moderna trataría de hacer una exploración progresiva de sus posibilidades expresivas. Cada vez que se conquistaba de manera independiente un elemento particular de la gramática de la pintura, el gesto, el color, la forma, se producía un hito dentro del desarrollo progresivo de este medio, una “marca” para ser superada por las generaciones sucesivas de pintores. En esto consistió el experimento de las vanguardias pictóricas.

Y la verdad es que, para un pintor que quiera hoy en día innovar dentro del campo de los elementos plásticos de la pintura, las cosas parecen



Diana Pérez. Sin título
2002. Instalación. Dimensiones variables (detalle)

bien difíciles. Casi no podría pensarse en un aporte significativo en este terreno que no estuviese ya profusamente explorado. El abandono de la pintura por parte de muchos artistas plásticos, que prefieren técnicas mucho más “frescas”, como la fotografía o el video, aparentemente confirman esta impresión. Lo que le queda, en palabras incluso de muchos artistas, es la repetición. Pero, ¿ha llegado realmente la pintura a sus límites?

La reinención de la pintura, su ampliación, es por lo que clamamos los defensores de ésta. Esto implica, no la búsqueda de lo nuevo dentro de los límites habituales de la pintura, sino una refiguración de sus límites, que nos permita abrir nuestra visión a nuevas configuraciones de lo desconocido. No deben olvidar los artistas detractores

de la pintura que ésta ha seguido contemporáneamente una línea de desterritorialización que la ha llevado al espacio y al arte de la instalación (que, ciertamente, no nace a partir del objeto), y otra en pintores que, como Kandinsky, Tapies o Anselm Kiefer, exploran las relaciones entre el sonido y la visión o el tacto y la visión, permitiendo que la pintura desestratifique la organización de nuestros sentidos. Si habíamos dicho que la pintura es ante todo expresión de las fuerzas invisibles, ahora podemos señalar que la manera en que cumple con este cometido tiene que ver con la manera en que organizamos nuestras percepciones sensoriales, y en particular con las elaboraciones que hace el sentido de la vista. De tal forma que si la pintura merece ser reinventada, esto es sólo porque logra lo que nin-

gún otro sistema de conocimiento puede decirnos, de la misma manera, en el campo de la visión: ella nos habla de la manera en que vemos y de la manera en que las cosas nos afectan a través de la mirada. Veamos:

Siguiendo una línea de reflexión que parece apenas natural, diríamos que las fuerzas se *ex-presan* porque existe antes la *im-presión*, porque las fuerzas de por sí están *im-presas* en las cosas. Hay una fuerza de sedimentación *im-presa* en la roca, hay una fuerza de erosión



im-presa en el lecho del río. Pero, además de esto, estamos admitiendo que el pintor ya ha aprehendido las fuerzas que quiere expresar, puesto que teniendo conciencia de ellas es la única manera en que las puede componer en un conglomerado de afectos y perceptos. El pintor *ex-presa*, porque

previamente, por un acto de su sensibilidad exaltada, o como solía decirse, gracias a su “inspiración”, ha podido captar las *im-presiones* que modifican las cosas. Así, su conciencia realizaría una especie de desdoblamiento de la naturaleza, exponiendo en la superficie del espacio lo que estaba condensado en la profundidad del tiempo.

Pero podría ser que las cosas no fueran tan simples, puesto que el sujeto que pinta no es un ente fijo, permanente, sino que *deviene a la vez que capta* las fuerzas que quiere expresar, de manera incluso que sólo logra su cometido porque *él mismo se modifica con las fuerzas* que pretende leer en la naturaleza. Deleuze y Guattari afirman que “los devenires corresponden a una zona de indiscernibilidad de las

cosas”.⁴ Bien es sabido que nunca encontraremos, en nuestro yo, otra cosa que un conglomerado de sensaciones, afecciones y percepciones, unidas por un sentido de permanencia o unidad que, al fin de cuentas, construimos como barrera protectora contra la inconmensurabilidad de las fuerzas del caos. Pero aquello que dejamos entrar no es otra cosa que aquello en que *devenimos*, puesto que ser sujeto significa *estar sujetado a algo*, a una afección, una sensación o bien un pensamiento. El *devenir* en el pintor ocurre gracias al trabajo con el material: Van Gogh sigue hasta el delirio una *línea de devenir* que “convierte” todo su psiquismo en color y hace que él mismo sea color sin dejar de ser pintor (es, en cierto sentido, el “campeón” del devenir); Pollock *deviene* movimiento gracias al automatismo de su gesto; el estado de trance en que pintaba correspondía a la vibración a la que sometía su ser al pintar.

Activamente, somos nosotros quienes vemos las cosas del mundo, somos quienes aprehendemos la naturaleza a través de los sentidos. Cada vez que traemos a la conciencia este o aquel objeto, lo que estamos haciendo es definiéndolo, separándolo del flujo indiferenciado de materia en que se presenta el mundo, es decir, estamos delimitándolo, *imponiendo límites*. Por eso nunca hay una aprehensión directa de las cosas, puesto que en el momento en que las reconocemos como tales, ya estamos ejerciendo una acción del intelecto. Hay toda una intencionalidad en la mirada que nosotros, sin embargo, creemos natural. Por esto no es válido decir que hay un mundo natural que preexiste a nuestra mirada. Pero sin embargo tenemos que concebirlo como natural, puesto que para el yo no es lícito reconocer que las cosas que ve están allí porque *su mirada las sostiene*; si aprehendiera el mundo de esta manera, se vería pronto condenado a perecer. Ahora bien, estos límites que imponemos a las cosas para poder verlas constituyen una gramática, una *gramática visual*, y éste ha sido el campo en que se ha desempeñado la representación pictórica tradicional. Los pintores han



40 Rodrigo Díaz Roldán. Sin título (de la serie *Objetos con ruedas*) 2001. Acrílico sobre tela. 197 x 197 cm

sido quienes nos han dicho cómo vemos las cosas, o lo que es lo mismo, cómo son distinguidas las cosas visibles por nuestro yo.

Pasivamente, son las cosas las que *se ven en nosotros*, puesto que no somos más que las afecciones y percepciones que *se recogen* en el cuerpo (no *nuestro* cuerpo), por fuera de la dinámica de nuestra subjetividad. *Nosotros* vemos definiendo cada cosa en el espacio, pero las cosas *se ven* como un entramado de materia y energía indiferenciado, inaprensible, en perpetua ondulación; “miramos... la inacabable morbidez de lo que hay”.⁵ El yo delimita las cosas, es el rey soberano en un país de fantasmas, puesto que, de la misma manera en que las palabras no son capaces de presentar las cosas, los límites no son capaces de mostrarlas. En este sentido, querer delimitar los perfiles de las cosas es casi como querer encontrar los nombres de las rocas impresos en su superficie. Ahora bien, las cosas *se ven* por fuera del dominio del yo, que precisamente en el

sentido *pasional* de la mirada, nunca acceden al dominio de éste; permanecen como aquello que *no podemos ver*, la parte del mundo que no podemos asir, la *invisibilidad de lo visible*. Nuestra percepción es *molar*, y cada vez que una representación visible del mundo accede a nuestra conciencia, hay una infinitud (por indefinidas, no por ilimitadas en número) de micropercepciones *moleculares* que se quedan en el terreno de lo invisible, pero que sin embargo son el fundamento de nuestra percepción.

Decíamos que la representación pictórica convencional nos muestra el mundo de acuerdo con la manera

como lo queremos ver. Pero también habíamos señalado que la pintura siempre se ha caracterizado por la expresión de las fuerzas invisibles que constituyen el mundo. Aquí no hay ninguna contradicción: la diferencia que anotamos es simplemente una cuestión de puntos de vista, la diferencia entre *intención* y *expresión*. La *intención* de los pintores ha sido la construcción de un orden visual, pero lo que efectivamente *se ha expresado* por fuera del dominio de la subjetividad del pintor han sido las *fuerzas que hacen posible* ese orden. La *intención* de los pintores ha sido captar una impresión del mundo para luego plasmarla sobre la tela, pero la *expresión* que finalmente ha resultado no es otra cosa que la de su propio devenir, puesto que ellos mismos han salido modificados por la percepción, la sensación y la afección. Deleuze y Guattari afirman que “el afecto... es la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar el yo”.⁶ La pintura ha sido una exploración de afecto

tos, ha permitido siempre una exploración por fuera de los límites de la subjetividad, una desestratificación de la visión, aunque, si se quiere, esto haya ocurrido históricamente de una manera más o menos inconsciente. Hablando con propiedad, es justamente esto lo que justifica la pintura como una necesidad. El hombre ha encontrado una posibilidad de transformación a través de su mirada gracias a la pintura, y finalmente es en ésta donde se ha podido plasmar como puro devenir.

En momentos en que se plantea el fin de la pintura, lo que debemos pedirle al pintor no es un esfuerzo por encontrar alternativas plásticas y técnicas donde ya éstas han sido desglosadas; más bien, debemos pedir plena conciencia, allí donde antes sólo había intuición, dirección donde sólo había experimentación. Nosotros, como espectadores, utilizamos los afectos que la pintura nos ofrece para *devenir*, y este devenir ocurre en este caso gracias a la visión. Debemos pedirle al pintor que invente nuevos afectos que se confabulen con la vida y transformen nuestra existencia. Lo que queremos de los pintores es que abran nuestra conciencia a nuevos campos de percepción y afección. Es a los pintores a quienes debemos encargar la labor de rasgar el caos para extraer algo de él que antes no habíamos visto. Pedimos que reinventen la pintura, y que lo hagan constantemente. No por afán de progreso, ni por aferrarnos a ideales caducos, sino para que nuestra mirada nos permita la percepción de lo desconocido, labor tanto más compleja cuanto implica también una re-invencción del yo y de la subjetividad desde la mirada. Pero creemos que los pintores cuentan para ello con un instrumento privilegiado (aunque ciertamente, no el único),



dadas sus condiciones expresivas y el predominio de la visualidad en el hombre.

En esta reinvencción está la posibilidad de contar con un campo de afección en donde sea la mirada el vehículo que nos permita acceder a nuestra propia re-invencción, a nuestra fuga inmediata de nosotros mismos, en conquista perpetua de nuevos territorios.

Notas

- 1 José Luis Pardo asigna al pintor como tarea la "expresión de las fuerzas invisibles". José Luis Pardo, *Sobre los espacios: pensar, escribir, pintar*, Barcelona, Serbal, 1990, p. 90.
- 2 No se trata aquí de un juego con la composición etimológica del término "diferencia", sino de un juego formal, tomado de José Luis Pardo, quien hábilmente formula la oposición entre *esencia* y *diferencia* de la siguiente manera: "[...] lo que participa del ser, todo eso es, o sea, tiene (participa de la) es-encia, y por lo tanto es un ente, es 'éntico'(óntico) porque es id-éntico; pero lo que no tiene es-encia, no es ente; no es éntico porque no es id-éntico, no es ente sino difer-ente (no participa de es-encia, del ser-ente, sino de la difer-encia, del ser difer-encia)". José Luis Pardo, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-textos, 1992, p. 188.
- 3 Jack Montrose, en: *El Jazz, Nueva Orleans a los años ochenta*, Joachim E. Berendt, México D.C., Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 75.
- 4 "Devenir intenso, devenir animal, devenir imperceptible", en: *Mil Mesetas*, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Valencia, Pre-textos, 1992, p. 275.
- 5 Pere Salabert, *Inimágenes*, Cali, Editorial Universidad del Valle, 1997, p. 38.
- 6 Deleuze y Guattari, *Op. cit.*, p. 246.