

¿La pintura tiene sentido?

¿La pintura tiene sentido?



FUNDACIÓN UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO

Cuadernos temáticos de Bellas Artes

© FUNDACIÓN UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO 1999

RECTOR

Evaristo Obregón

VICERRECTOR ACADÉMICO

Juan Manuel Caballero

DIRECTOR EDITORIAL

Alfonso Velasco

DECANA DE ÁREA DE ARTE, DISEÑO Y COMUNICACIONES

Anita de Jacobini

DECANA FACULTAD DE BELLAS ARTES

Natalia Gutiérrez

ADMINISTRADOR DOCENTE

Manuel Santana

COMITÉ EDITORIAL DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

Javier Gil, Natalia Gutiérrez

y Manuel Santana

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Clace Diseñadores

DISEÑO DE CARÁTULA

Comité Editorial y Ana María Peláez

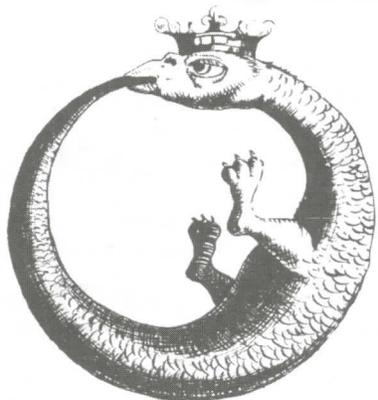
COORECCIÓN DE ESTILO

Andrés M. Londoño

ISBN 958-9029-17-5

Contenido

Introducción.....	4
La muerte de la pintura y el oroburos..... VÍCTOR LAIGNELET	7
Fragmentos de una pintura..... BEATRIZ GONZÁLEZ	19
Tres pintores responden por la pintura..... CARLOS SALAS, MIGUEL ÁNGEL ROJAS Y LUIS ROLDÁN	25
Pintar siempre..... MIKEL DUFRENNE	34



INTRODUCCIÓN

Con este número la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano emprende la publicación de una serie de *Cuadernos temáticos* en torno al arte contemporáneo. La motivación para iniciarlos es múltiple. Por un lado, la necesidad de robustecer el pensamiento en el arte y del arte, sin lo cual la disciplina artística, como le ocurriría a cualquier otra, se estanca e inmoviliza negando su naturaleza fluidica y cambiante. A nivel de la institución universitaria, es evidente que la pedagogía se nutre de la reflexión y la investigación, no sólo en lo concerniente a la labor docente, sino también en lo relativo a la actividad del alumno. Una postura no ajena a los procesos de formación de un artista contemporáneo no puede ignorar que éste se enseña a sí

mismo, y que su trabajo plástico, creación e investigación se producen al unísono; y para aceptar tal desarrollo es indispensable una sólida actitud reflexiva. Pues bien, una publicación de esta naturaleza no pretende otra cosa que servir de instrumento para operacionalizar todos estos procesos. Ella puede aportar algo para fomentar la investigación, agenciar la pedagogía y generar una atmósfera propicia para el crecimiento del arte.

El primer número aborda el tema de la vigencia y sentido de la pintura, ahora cuando se la suele descalificar con cierta ligereza y apresuramiento. Más que relacionarnos con ella, nos relacionamos con su fantasma o su cadáver. Pues bien, se trata de ponerla en escena, de indagar en torno a sus posibilidades e imposibilidades. ¿Desde dónde se puede afirmar la permanencia del lenguaje pictórico? ¿Desde qué posiciones y miradas sobre la pintura se decreta su descalificación? ¿Qué involucran la percepción, la aficción y la reflexión pictórica, y qué señales de vida muestra o puede mostrar al interior del panorama actual de las artes? Estas y otras preguntas animan la presencia de este cuaderno. Como todo gran tema, las derivaciones y problemas colaterales que van saltando a escena no son menos numerosas. Interrogar la pintura invita a preguntarse por el placer sensorial, la riqueza y seducción formal, el gesto, la carnalidad de la pintura, las sollicitaciones al cuerpo tanto del pintor como del espectador, los viajes “*in situ*” que propone a la sensibilidad la imagen estática, sus proyecciones y perspectivas en una época dominada por la imagen en movimiento.

Hemos querido desarrollar el tema desde diversas tonalidades y matices. La orquestación de todas ellas posiblemente ayude a configurar un espectro amplio de lectura en torno al problema que nos ocupa.

En primer lugar, tiene la palabra el pintor. Se trata de Víctor Laignelet, quien pone en discusión las propias premisas conceptuales desde las que se habla de muerte de la pintura. A su juicio, tal aseveración sólo es posible desde una concepción lineal del tiempo, desde una mente dicotómica incapacitada de raíz para entender los procesos circulares e infinitos que marcan la sucesión de vida y muerte. Una y otra serían dos caras de la misma moneda, como lo proponen las cosmovisiones orientales, una y otra se definen implicándose mutuamente. Desde esa perspectiva la pintura muere para renacer permanentemente a estados de mayor complejidad. Víctor Laignelet deja ver –en consecuencia– que son múltiples las posibilidades de la pintura que permanecen abiertas, insuficientemente exploradas. El color, por ejemplo, problema eminentemente pictórico, dista de haber agotado sus misteriosas posibilidades; otro tanto sucede con las resonancias en el plano inconsciente por parte de la poética visual, la incidencia emocional emanada de la fuerza gestual de la mano cuando carga de una extraña energía la materia que toca. En fin, los inagotables susurros y estremecimientos que el lenguaje pictórico desata sobre el cuerpo.

Por su parte, Beatriz González, una de las más interesantes artistas colombianas, alguien que supo asimilar el em-

puje de las vanguardias sin renunciar a ella misma, nos acompaña para ayudarnos a sentir la pintura en acción. Por mediación suya (siempre autodefinida como pintora), experimentamos cómo se configura un cuadro, cómo se introducen imágenes previas, decisiones cromáticas, desarrollos compositivos, etc. Sus afirmaciones ayudan a entender los viajes y trayectos del ojo, esa necesaria aventura de la mirada implicada en el deseo de producir nuevos códigos y gramáticas visuales y –por tanto– nuevos mundos posibles. Beatriz González señala pistas para empezar a plantearse lo que es una investigación artística, algo que presupone metas definidas pero también algo que presupone saber perderlas, para extraviarse en el camino y gozosamente deslizarse hacia lo desconocido.

Luis Roldán, Miguel A. Rojas y Carlos Salas, artistas –y sobre todo pintores– de amplia trayectoria y reconocimiento, responden a una serie de preguntas relativas a la naturaleza de un pensamiento pictórico, a la relación de la práctica pictórica con el deseo y el cuerpo, a los apremios que experimenta la pintura frente al irresistible desarrollo de las tecnologías comunicacionales. Esas y otras inquietudes son exploradas por quienes ejercen desde dentro la práctica pictórica.

Finalmente, la mirada de un filósofo especializado en estética, como lo es Mikel Dufrenne, autor, entre otros textos, de la excelente *Fenomenología de la experiencia estética*. Se trata de un filósofo que desarrolla sus tesis desde una conexión de profunda pertenencia con lo artístico;

su palabra necesariamente se impregna de la emoción poética de quien se abandona a la experiencia del arte. Pese a una no muy afortunada traducción, su texto, “Pintar siempre” apuesta decididamente por la vigencia de lo pictórico a partir de una lúcida reflexión sobre el ver. Éste trasciende el simple reconocimiento para acceder al conocimiento; crea tanto lo visible (el objeto) como a quien ve (el sujeto). Es la recíproca gestación de uno y otro que necesariamente remite a una especie de unión orgásmica, no tanto con lo real, entendido como lo dado, la realidad docilizada y domesticada, sino con aquellas fuerzas pre-reales que anteceden la aparición de las formas. La prehistoria de lo real, como sugiriera Klee. Ese afán de fusión, esa incontenible necesidad de ver, son conectados por Dufrenne con el deseo. Deseo de ver que deviene deseo de hacer y que necesariamente convoca e invoca al cuerpo, la piel, la mano, el gesto del pintor.





LA MUERTE DE LA PINTURA Y EL OROBUROS

Victor Laignelet

LA MUERTE

«Hay otros mundos pero están en éste».

Paul Eluard

El mundo moderno es la consecuencia de las premisas formuladas por Newton, Descartes, Kant, Hegel, Marx, Smith y demás, basadas en el positivismo de la ilustración. Erigieron a la razón en el centro de la creación, capaz de proporcionarle al hombre la sabiduría del mundo. Le otorgaron la categoría de “absoluta” y soñaron con optimismo de que una razón libre generaría una sociedad libre y sobre ella, fruto final de la evolución darwiniana, se construiría un mundo mejor.

La idea del progreso, inspirada en los principios liberales de Smith y el sentido dialéctico de la historia de Marx, situaron la meta de la humanidad –su salvación o liberación– en una experiencia situada en el futuro. La ruptura con el pasado se impuso, la concepción lineal del tiempo se tomó por realidad inobjetable. Demasiado pronto se evidenciaron las falacias del modelo racionalista, generando la crisis de confianza en dichos modelos que Occidente sufre hoy en día.

La luz de la razón resulta miope a la hora de sumergirse en las aguas profundas y oscuras de la psiquis; tal incapacidad la deja imposibilitada para comprender y por lo tanto gobernar armónicamente el mundo. Guerras, agotamiento de recursos naturales, competitividad desmesurada, desequilibrio comercial y social, parasitación mental masiva, pobreza, hambre y miseria continúan dominando abrumadoramente la aldea global.

La postmodernidad es el estado de disolución de la era de la razón. Occidente ha tomado plena conciencia del ocaso que se vislumbra en el poniente para su proyecto civilizador del mundo. Europa, con pesadumbre nihilista, ve cumplida la profecía de Baudelaire: "la mecanización nos americanizará. El progreso nos atrofiará", y observa cómo su hijo más fuerte, arrasando tecnológicamente, impone la cultura *ligh*t de los mass-media, la simulación y el pragmatismo. Occidente acusa la decadencia de la civilización, el vacío de sus modelos de complejidad y, apocalípticamente, cree ver en la emergencia de lo irracional la nueva invasión de los bárbaros.

Así como la mayoría de los hombres y mujeres de ciencia viven, hoy en día, sorprendentemente de espaldas a los nuevos paradigmas surgidos a partir de Einstein, Minkowski, Born, etc.; del mismo modo ocurre en el campo de las humanidades y las artes, a pesar de Lyotard,

Derrida, Deleuze, Baudrillard y demás apóstoles de la postmodernidad. Resulta curioso cómo en medio de la catequesis postmoderna, se filtran en sus seguidores actitudes anatémizantes, absolutistas y dogmáticas, propias de los ideologismos de principios de siglo. Se escucha aún el grito de la muerte de lo pasado en aras de lo nuevo.

Un fantasma recorre a los artistas contemporáneos y la institucionalidad del arte, el fantasma de la muerte de la pintura. No es fácil desestructurar en la conciencia la visión del tiempo lineal; tal forma de pensamiento está ligada a la naturaleza de la mente racional y dualista. Mientras prevalezca, se caerá una y otra vez en los absolutos y en el combate excluyente entre los opuestos: el bien y el mal, el pasado y el futuro, la vida y la muerte.

¿Es la postmodernidad un nuevo paradigma en sí mismo o apenas una fase transitoria de disolución previa al advenimiento de un nuevo ciclo? Se distinguen demasiados signos otoñales: fin de la historia, nostalgia, pesimismo, ausencia de sentido, imposibilidad creativa y por lo tanto simulación, fin de la originalidad, revisionismo, nihilismo, pérdida de límites, dispersión, fragmentación sin fin. Parecen síntomas propios de los organismos en su fase agónica. Pero la muerte absoluta de cualquier cosa es otra ilusión de la modernidad y de su concepción lineal del tiempo y entrópica de la energía.¹

¹ Los fenómenos de la vida diaria y los procesos naturales parecen ocurrir siempre en una dirección determinada, en la cual el estado final es accesible desde el estado inicial, mas no lo contrario; son irreversibles. En la interacción térmica, la energía en forma de calor se transmite siempre de un sistema de mayor temperatura al de menor. La unidireccionalidad e inaccesibilidad, constituye la flecha del tiempo. En un sistema, la energía utilizable se agota, la entropía nunca disminuye y la consecuencia de ello es el caos. Prigogine parece relativizar algunos aspectos de la segunda ley de la termodinámica al deducir que el orden, y no el caos, surgen de la entropía.

Vivimos sin duda tiempos de transición; conviven en estos períodos particulares de la historia una amalgama indiscernible de signos agónicos y letárgicos, con otros caóticos pero vitalistas, que anuncian nuevos verdores tiernos y sutiles. Error de errores darle el valor de nuevo paradigma a lo que es sólo un período de tránsito. Tales épocas, cuando se muda de piel como la serpiente, son por cierto transitorias e incómodas pero privilegiadas, porque nos revelan muerte y nacimiento actuando simultáneamente. La serpiente misma devela el misterio de la muerte y la continuación de la existencia. El cambio de piel sugiere el cambio de la forma –lo aparente– pero la continuación ontológica de la esencia. Cuando en los antiguos grabados alquímicos se la representa mordiendo la cola, configura el “Oroburos”, imagen del discutir cíclico del tiempo. El resultado de ese devenir es el crecimiento continuo de la conciencia a medida que se “asimila” a sí misma.

El pesimismo característico de los períodos de disolución de la vieja piel no percibe el orden del proceso. Un antiguo axioma, “*Solve y coagula*”, aporta luces al problema. Sintetiza maravillosamente la génesis cíclica de todo proceso vital, sea natural o creado por el hombre. Para coagular algo, primero es necesario disolver la forma existente a su “materia prima” (estado caótico de la forma y depurado de la esencia) con el fin de reestructurar la esencia en una nueva forma más adecuada a sus propósitos. La forma evoluciona periódicamente, mientras la esencia perdura constantemente.

La noción del tiempo en Occidente procede de una lectura ligera de la herencia judeo-cristiana; la linealidad progresiva del tiempo en la modernidad es una consecuencia del relato del Génesis y de la idea escatológica de un final definitivo. Del concepto de un proceso de vida sin repetición, surge la idea de “historia” en Occidente. Para Oriente, como dice el crítico social japonés Shuichi Kato, “el tiempo no tiene principio ni final, únicamente infinito y repetición; por lo tanto, el aquí y ahora guarda una importancia autónoma con respecto al pasado y al futuro”. No existe para la concepción oriental del hombre la idea de ir de un pasado insignificante (el pecado original) hacia una tierra prometida en el futuro.

La postmodernidad parece coincidir en algunos aspectos con la visión oriental, apenas descubierta –de manera un poco ingenua y superficial– por Occidente en el siglo xx. La deconstrucción del edificio de la modernidad podría parecer no ser sino una especie de derrota de la visión de Occidente, que no termina de aclarar sus cuentas en torno a si está rompiendo con el paradigma de la modernidad o si se encuentra en una continuación agotada y letárgica del mismo.

La visión del materialismo moderno occidental –al no hacer diferencia entre forma y esencia, entre materia y espíritu– ha definido y reducido el sentido de la muerte a la cesación de la existencia. La ciencia contemporánea, sin embargo, relativiza esa concepción. Descubrió la relación de simultaneidad existente entre materia y energía en la

famosa ecuación de Einstein.² Estableció, también, que la energía ni se crea ni se destruye.³

Ni para las culturas no occidentales, ni para el mismo Occidente anterior a la ilustración, la muerte fue o ha sido asumida tan limitadamente. La muerte ¡alabada sea! No es sino una metamorfosis *sine qua non* la vida sigue pariendo hijos de sí misma. La muerte es una fase transitoria de reorganización de cualquier sistema, orgánico o inorgánico, físico o mental, en el cual la vieja forma desaparece para que pueda reestructurarse la esencia en una forma más adecuada. Gracias, por una parte, a la capacidad de asimilar aportes renovadores de otros sistemas, como también de desarrollar las posibilidades inexpresadas de sí misma, que preexisten en estado seminal esperando desenvolverse. Ambas determinantes, exógena y endógena, le permiten a los sistemas continuar transformándose paulatinamente o elevarse hacia otras conformaciones para abrir la posibilidad de autorganizarse.

DE LA PINTURA

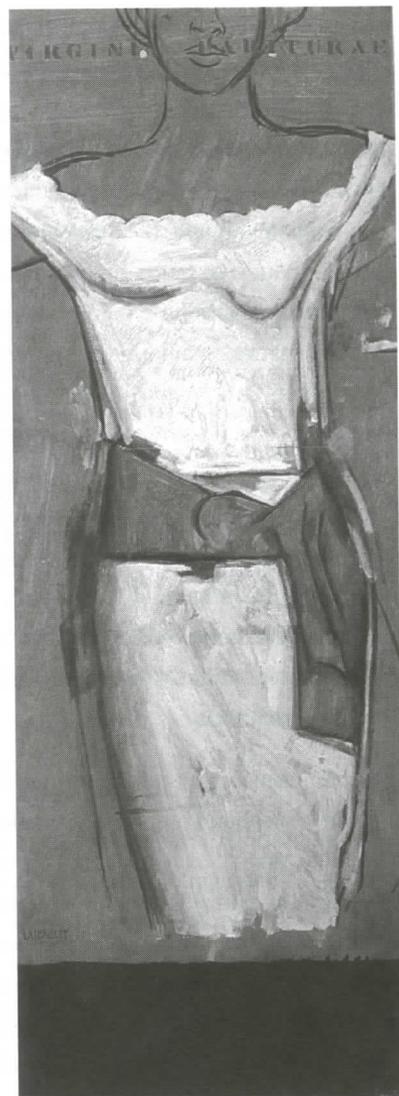
“El que tenga ojos para ver, que vea”.

Evangelios

El hombre no ve el mundo tal como éste es; entre el objeto y el hombre, existe siempre la imagen, que es fiel al objeto sólo parcialmente, porque se tiñe necesariamente de lo que el observador siente, piensa, ignora

² $E = MC^2$. En la famosa ecuación de Einstein, la energía y la materia (masa), son valores intercambiables.

³ Primera ley de la termodinámica: la Energía ni se crea, ni se destruye, sólo se transforma.



Victor Laignelet
VIRGINI PARTURAE No. 7
Óleo sobre lienzo, 124 x 46 cms. (1989)

o supone. Cuando se mira al mundo, lo que se ve es el reflejo del mundo y del observador amalgamados en una imagen que recibe las proyecciones de ambos. Por eso a través de la imagen nos podemos aproximar al conocimiento tanto del objeto como del sujeto.

Por otra parte, el hombre es también capaz de modelar el mundo según sus imágenes interiores. A partir de este segundo hecho, el hombre se separó del animal y obtuvo el poder de transformar su entorno y de transformarse a sí mismo. Con ese lugar privilegiado de “la imagen” coincide la pintura, porque en ella participan evidentemente tanto el objeto como el sujeto en una experiencia unificada.

La pintura se fundamenta en un estrecho vínculo entre la información captada por los órganos sensoriales, particularmente la visión, y una serie integrada y compleja de funciones del ser humano actuando conjuntamente. Allí concurre la interacción con los otros sentidos, la conceptualización de la información, los estados emocionales que la acompañan, la memoria que se despierta, las nuevas configuraciones de imágenes mentales que se suscitan y la profusa actividad del subconsciente que se activa. Todo ello de manera integral, por medio de una expresión sintética y un lenguaje simbólico.

Por lenguaje o pensamiento simbólico no se entiende ningún sistema codificado de signos y significados precisos y discernibles racionalmente, o cognoscibles por la vía seca de la erudición, sino algo idéntico al pensamiento analógico o poético. Una función psíquica, polivalente

en significados, en la cual participan al unísono consciente e inconsciente, accesible sólo por la vía húmeda de la intuición.

Está claro que la pintura no es una técnica, sino una de las manifestaciones de la estructura poética de la realidad a partir de la visualidad. Decía Beuys: “La pintura es la educadora de la visión”. Es de máxima importancia el hecho, conocido por la psicología, de que el inconsciente se da a conocer al consciente prioritariamente a través de imágenes visuales. Si el subconsciente está estructurado lingüísticamente, ese lenguaje es en mayor medida del orden de lo visual que del *logos*. Por ello las artes visuales son un puente de doble vía entre la naturaleza subjetiva y objetiva del hombre.

La pintura, a diferencia de otras artes visuales, como la fotografía, el video, etc., propicia, por la sencillez de sus medios técnicos, la participación del cuerpo más directamente. Por ello está más cercana, por no decir que unificada, a la complejidad de las funciones de la mente subjetiva y objetiva. La tríada mente, alma y cuerpo actúan con mayor naturalidad relacionadamente.

Desde el gesto anímico de la huella de una mano del hombre de las cavernas, hasta la misma impronta en una obra de Jaspers Johns, el fenómeno que hoy llamamos pintura nunca ha sido el mismo, y sin embargo siempre permanece como tal. Incluso, miles de años antes de que el concepto de arte sugiera en la mente del hombre. El pintar es una expresión natural del hombre de todos los

tiempos y culturas, está íntimamente ligado a su anatomía psíquica y puede llegar a alcanzar el nivel de lenguaje, de un tipo particular de lenguaje. Su alfabeto es idéntico al del subconsciente y en casos privilegiados emparentado al del Espíritu. Si bien no es pertinente a la pintura el comunicar directamente en términos discursivos, sí se encuentra facultada para “transmitir” de cuerpo a cuerpo, de subconsciente a subconsciente, y en el mejor de los casos, llegar a ser imagen del Espíritu. De allí su tremendo poder y fuerza de seducción; de no ser así ningún régimen totalitario se hubiera tomado el trabajo de censurar, perseguir e intentar controlar algo que no tuviese un potencial real de peligro para los individuos y la sociedad.

Los medios técnicos de la pintura han variado considerablemente: la gruta, el utensilio de piedra, el cuerpo pintado o tatuado, el mural, el libro de iluminaciones, la tela transportable, la invención del *collage*, cualquier soporte bidimensional o tridimensional, la translimitación del marco, la extensión a cualquier objeto o lugar como soporte o como medio. Desde los pigmentos vegetales del paleolítico aglutinados con grasa animal, hasta el polen de abejas del artista alemán Wolfgang Laib.

La pintura se especifica justamente en aquello que Duchamp, queriendo acentuar lo mental, quiso trascender con el *Gran vidrio*: la mano (aunque difícilmente cabe imaginarse una obra con más manualidad que el *Gran vidrio*), pero su reacción contra el “arte retiniano” no lo fue contra la pintura, sino una reacción necesaria y lúci-

da contra lo decepcionante que es la pintura cuando la mano y el ojo actúan desconectados de la inteligencia. Por eso el problema no es si la pintura es o no válida actualmente, sino, como siempre, cuál es su naturaleza y cuál su sentido.



El concepto de pintura sostenido por el gran público y la comercialización del arte, celebra la manualidad que al ojo agrada, la puerilidad representacional o todo tipo de formalismos abstractos superficiales. Entonces se justifica plenamente el famoso “*Bête comme un peintre*”,⁴ cuando la pintura le hace juego a la complacencia superficial y convencional y por lo tanto al *statu quo*, con su consecuente irresponsabilidad política y espiritual.

La participación de “la mano” tiene su acción energético-psíquica sobre la materia prima que modula. Pese al olvido o rechazo de tal posibilidad por parte de la modernidad, y aun más de la postmodernidad (consecuencia del *Ready-Made*).

Lo cierto es que se ha ignorado los tremendos alcances de esta participación de la psiquis por impregnación de la materia, por vía del cuerpo y la mano del autor. Si hay dudas al respecto, pregúntese el lector por qué, en las más

⁴“Bestia como un pintor”.

diversas partes del planeta, se han pagado decenas de millones de dólares por una obra de Vincent Van Gogh, alguien no tan diestro de mano, pero superior e intenso hasta la locura desde el punto de vista de su fuerza emocional. La mano, como la extensión táctil más sutil del cuerpo, opera como un sismógrafo de la visión interior; si el ego ha sido puesto de lado, su inteligencia se hace transparente y precisa como la flecha del arquero cuando da en el blanco.

La función de la pintura da carne, física y visualmente, al encuentro entre los objetos exteriores y los interiores, asumiendo por “objetos interiores” el conjunto de sensaciones, emociones e ideaciones. Es así como la pintura puede ser un medio de experiencia y de conocimiento en sí mismo, a partir de la imagen unificada de objeto y sujeto que ocurre en su realización. El lugar equilibrado que puede llegar a tener en la pintura el sujeto y lo subjetivo, en relación con el objeto y lo objetivo, la coloca como uno de los medios más precisos y refinados para el conocimiento del sujeto y sus relaciones con el mundo. La pintura es un observatorio, como el dios Jano, con una mirada simultánea en dos sentidos: un telescopio que mira hacia afuera y también hacia adentro. Valga aclarar que la meta del desarrollo de la conciencia, como dijo Vivekananda, “No es la fusión del sujeto en el objeto, sino del objeto en el sujeto!”. Cuando se logra este propósito, la diferencia entre objetivo y subjetivo se desvanece.

Lo pictórico genera un cuerpo, registra una huella, construye un territorio y en últimas es “la carne” de la visión

poética, a la que Duchamp llamaba curiosamente “emoción estética”. En una época de virtualidad, en vez de realidad, resulta más que saludable que la dimensión física pueda seguir guardando reductos privilegiados para el matrimonio de la plasticidad de la materia con la fuerza del Espíritu.

OROBUROS

La esencia líquida del río es permanente, sin embargo el agua que fluye es siempre distinta.

La crisis de la modernidad nos condujo a la disolución de la creencia en valores absolutos. Sin embargo, la dispersión de límites de todo proceso de disolución, viene acompañada de las pequeñas semillas que preservan la esencia y posibilitan el advenimiento de nuevos ciclos vitales que comienzan a desplegarse con timidez y tanteos. La semilla unida a las nuevas condiciones genera la diversidad. El mundo crece por adición.

Ilya Prigogine, Premio Nobel de Química en 1977, propone como imagen para el paradigma de la realidad, a la luz de los nuevos avances en química y física, la *Danza de Shiva*. El sentido de este icono de origen hindú es la constante transformación de la esencia, por medio de la destrucción y la creación permanentes de la sustancia. Occidente viene a descubrir hoy lo que Oriente sabía hace

milenios. Los estudios de Prigogine muestran, en cierta medida, cómo los organismos vivos pueden escapar a la entropía por medio de su capacidad para autorganizarse. Así puede surgir un orden más elevado, escapando a la muerte y a la flecha del tiempo (irreversibilidad).

El Premio Nobel sostiene que el orden, y no el caos, surge gracias a la entropía y que, en la interacción con el medio, los organismos complejos mantienen un flujo dinámico de energía sin fin, lo cual posibilita cambios bruscos, perturbaciones o fluctuaciones. La suma de fluctuaciones, si es lo suficientemente potente, organiza todo el sistema en una nueva pauta. Para Prigogine el arte actúa en los mismos términos que la ciencia y en muchos casos la precede.

Ante los retos que la pintura enfrenta en los albores del siglo XXI, considerada como un sistema complejo de conocimiento, y dejando de lado los conceptos lineales de la historia del arte, la imagen del Oroburos nos sintetiza dos ideas aparentemente divergentes con relación a este asunto: la concepción del tiempo progresivo e irreversible de Occidente, y la del tiempo cíclico y repetitivo de Oriente, dándole a ambas su lugar amalgamadamente. Tiene la pintura la necesidad de seguir siendo ella misma y, sin embargo, transformarse y crecer.

Los procesos del tiempo y la transformación de los sistemas se suceden fluidamente y en ciclos, pero no se repiten exactamente igual; la sola repetición implica un cam-

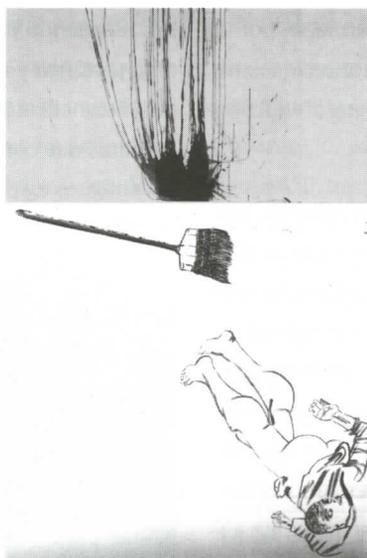
bio porque la memoria del primer pasaje transforma la segunda experiencia, la conciencia puede aumentar y por lo tanto surge la posibilidad del aprendizaje, la evolución, o –en términos de Prigogine– la autotransformación. Gracias a la asimilación de la experiencia, una y otra vez, aumenta el cuerpo del conocimiento. De tal manera que el movimiento cíclico, en cuanto posibilita un crecimiento, un cambio de estado, una transformación, sugiere la idea de un movimiento en espiral.

La creatividad se genera aumentando y no disminuyendo la abundancia, como dice John Cage: “Procede por acumulación, no por selección o supresión”. Y agrega: ¡No veo porqué mi música deba reemplazar las músicas existentes o regir sobre las venideras! ¡Sonidos hubo siempre, y seguirán existiendo después de mi muerte. Siempre coexistieron con las distintas músicas, orales, escritas, electrónicas. ¡Espero con toda confianza que en el futuro se siga honrando a Beethoven!” La clave del comentario de Cage, no exento de la influencia y la experiencia del budismo Zen, apunta al “coexistiendo”. Una conciencia liberada de la mente dualista no experimenta las cosas como pasado y presente, ¡todo es presente! La conciencia holística sólo experimenta el presente. ¡Esa es su maravillosa antropofagia! No existe el arte del pasado como tal, basta con que reaparezca en la experiencia sensible o mental, para ser reconocido de facto como experiencia presente y por lo tanto viva.

Tiene la pintura la necesidad de seguir siendo ella misma y sin embargo transformarse y crecer.

Tal vez la transformación más significativa que parece asomarse en la conciencia de la civilización actual es la transformación de la experiencia del tiempo. Así lo señala, al menos, la física contemporánea, que comienza a coincidir con las concepciones del tiempo no sólo orientales, sino con las del antiguo Egipto y Grecia, con las culturas precolombinas, las africanas, las de la tradición cabalística judeocristiana, etc.

Probablemente la actual civilización, por vía de la ciencia, está llegando por fin a posibilitar al occidental promedio, al menos intelectualmente por ahora, una concepción del tiempo que lo llevará tarde o temprano despertar a una conciencia unívoca del "ahora", plenamente autónoma y libre de las ilusiones del pasado y del futuro. Esta experiencia revolucionará completamente las nociones ordinarias del sentido del hombre y de su experiencia existencial colocándolo, una vez asuma los procesos de autoconocimiento que le permitan alcanzar una transformación de su identidad ontológica, a las puertas de trascender el predominio de la mente dual, con innumerables consecuencias para el conocimiento de la realidad. El hombre moderno, el de las rupturas, desconoce los otros hombres que viven en él, desconoce el ar-



Francesco Clemente
 AUTORETRATO CON ESCOBA
*Tinta china y tempera sobre papel
 montado sobre lino, 212 x 325 cms.
 (1979)*

caico arraigado en su inconsciente y maestro de su cuerpo e instintos, y desconoce al hombre completo, del cual es ya germen y propósito.

Hoy en día, la posibilidad de experimentar la simultaneidad de las cosas en el presente demanda una actitud cada vez más integral por parte de la conciencia del ser humano. Las diferencias entre las distintas artes, sin necesidad de diluir su especificidad, pueden intercambiar experiencias y medios fluidamente entre ellas e igualmente con otros saberes. Así, sin perder su esencialidad fundamental, sino reorganizándose a partir de sí mismas y de su entorno, se podrían encontrar

pautas de comportamiento más completas y territorios de conocimiento más vastos. El uso simultáneo de los sentidos es posible y deseable en la percepción de la pintura, la cual puede, de nuevo, relacionarse participativamente con otros medios artísticos y por tanto con diversas nociones de espacio y tiempo.

Comienzan a tener cumplimiento algunas de las predicciones de Marshal Mc Luhan. El fin de la galaxia del alfabeto fonético, debido al advenimiento de los medios electrónicos, puede tener como consecuencia transformaciones en la estructura del pensamiento lineal, impuesto poco

a poco por el alfabeto fonético y particularmente por la invención de la imprenta. La ruptura de la proporción entre los sentidos impone, según Mc Luhan, el “regreso” a un predominio de lo oral y lo visual.

Una concepción cíclica del tiempo comprueba, por ejemplo, que una organización estética del espacio altamente significativa como la que propone la instalación contemporánea no es completamente nueva, tuvo lugar ya en el templo. Allí se producía un despliegue interactivo de arquitectura, escultura, pintura, textos, geometría y matemática; no solamente como ciencias, sino como arte con poder de significación mediante música, vestuario, utilización simbólica de diversos materiales como agua, luz, alimentos, metales, huesos humanos y muy diversos objetos. Aún el performance actual, que tiene su base en el ritual, se daba cita también en ese espacio jerarquizado de alta complejidad, significación y poder transformativo. En el templo se encontraban varias nociones de espacio interactuando: espacio psíquico, espacio lingüístico, espacio simbólico, espacio transformativo, etc. Fue el surgimiento del concepto del “museo”, cuando el Louvre organizó sus colecciones, que poco a poco desterritorializó y desvinculó las artes. Hoy se ha retomado conciencia de la necesidad de relaciones espaciales integrales, del espacio como un campo de fuerzas de diverso orden y de diferentes dimensiones. La pintura, como las otras artes visuales, no es indiferente a ello.

La pintura, circunscrita a su propia especificidad, tiene también territorios a desarrollar, a descubrir y a redescu-

brir. Corriendo el riesgo de ser tildado de animista, la materia pictórica y la imagen pueden funcionar como dinamos magnetizables y magnetizantes de energía psíquica, atributos que conocían bien los hombres de las cavernas, los antiguos egipcios, africanos, bizantinos, precolombi-



Francis Picabia
SUBTLETY
Témpera sobre papel, 75 x 55 cms. (1928)

nos y algunos miembros de la cultura del Renacimiento. Aún hoy en día perdura el recuerdo del uso de esas posibilidades en ciertas culturas, aunque de manera muy degradada y con una magia de dudosa ortografía y peor intención. Artistas como Ives Klein, Joseph Beuys y Ana Mendieta, por el contrario, han incursionado en esos territorios con gran conciencia y legitimidad.

Caso similar es el del color, excluido y estigmatizado cada vez que el hombre hipertrofia sus funciones intelectuales, como sucede con el arte conceptual, donde es de buen tono el negro, el blanco y el gris. La estructura cromática oculta posibilidades muy amplias de desarrollo en sus relaciones de campo con el ser humano, por ejemplo con el sistema límbico del cerebro, y a través de él con todo el sistema emocional. También con el sistema endocrino, y por medio de él, con las más variadas funciones del ser humano. En tal sentido estamos en la infancia en cuanto al uso del color en el arte.

Territorio virgen para la cultura artística occidental lo constituyen las relaciones de la imagen, particularmente las imágenes geométricas y figurativas, con el subconsciente. Por medio de la activación de los centros visuales del cerebro se pueden despertar memorias perdidas y activar fuerzas latentes que, por ignorar la manera de entrar

en contacto con ellas, permanecen indómitas y reprimidas, ya sea por debajo o por encima del nivel consciente. Son aquellas fuerzas que, no sin razón, los antiguos denominaron “dioses”. (La publicidad, de manera empírica y elemental, hace uso sin mucha ética ni profundidad de estas posibilidades). Es un territorio pertinente al arte pictórico y del cual algunas culturas como los indios navajos, el budismo tibetano y tántrico, y la tradición hermética de occidente saben bastante. En occidente el sicólogo Carl G. Jung incorporó a su metodología, tendiente a desarrollar el proceso de individuación,⁵ el poder de las imágenes pictóricas como estructuras arquetípicas. Ellas sirven para comunicarse activamente con la mente subjetiva y para poder configurar y desencadenar procesos destinados a acrecentar la conciencia y liberarla de sus condicionamientos espacio-temporales. Tales procedimientos son afines a los concebidos en el budismo y otras corrientes de conocimiento. A todo ello la física contemporánea comienza a ser sensible.

En un marco amplio como referente de lo pictórico, descubrimos que la pintura se encarga, ella misma, de trascender sus propias premisas establecidas cada cierto tiempo. El cuerpo de la pintura crece alimentándose de sí misma, recuperando los territorios perdidos, recuperando el

⁵ La individuación es un proceso que engendra un individuo completo y autorealizado, en el cual se alcanza un nuevo centro de identidad: el “sí-mismo”, un centro situado, por así decirlo, entre el yo vigílico y el inconsciente, equivalente al *conjunctio oppositorum* o a las “bodas alquímicas”; estado en el cual la conciencia se amplía y trasciende las percepciones ordinarias de la realidad, la espacio-temporalidad cotidiana.

“tiempo perdido”, y asimilando el cuerpo de otros sistemas que en su momento parecerían amenazar con destruirla. Un arte que puede cruzar las puertas de los misterios de la vida, por la vía de la belleza y la celebración, será siempre un arma poderosa y bondadosa al servicio de las necesidades más profundas del ser humano.





FUNDACIÓN UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
JORGE TADEO LOZANO