

SOBRE LA PINTURA Y SU LUGAR

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Francisco Javier Buendía Puyo

Universidad Nacional de Colombia / franciscojavierbuendia@hotmail.com

Estudiante de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia, integrante del Semillero de investigación. Grupo Estudiantil Universitario y del Grupo de Investigaciones en Ciencias del Arte-GICA: Teoría, crítica, estética e historia del arte. Práctica artística e investigación en el Instituto para Niños Ciegos - Fundación Juan Antonio Pardo Ospina. 2011: El dibujo invisible.

BUENDÍA PUYO F, Sobre la pintura y su lugar. Calle 14, 8 (11) 82-93

RESUMEN

En esta investigación se pregunta por la puesta en escena de un elemento fundamental, el cual históricamente se ha ido dejando de lado, no solo en la pintura, sino en todas las prácticas artísticas en general, a saber, *la superficie*. La superficie es siempre el primer lugar para cualquier arte, y es una de las pocas certezas para la pintura. Superficie es pensamiento, idea, lenguaje: la obra misma, el lugar del hombre.

PALABRAS CLAVES

Pensamiento como lugar, pintura, superficie, lugar del arte, traducción pictórica

ON PAINTING AND ITS PLACE

ABSTRACT

We investigate the staging of an essential element which has historically been neglected not only in painting, but in all artistic practices in general, namely *the surface*. The surface is always the first place for any art, and is one of the few certainties for painting. Surface is thought, idea, language: the work itself, the place of man.

KEYWORDS

Thinking as a place, painting, surface, place of art, pictorial translation

A PROPOS DE LA PEINTURE ET DE SA PLACE

RÉSUMÉ

Dans cette recherche, on s'interroge quant à la mise en scène d'un élément essentiel, qui a été négligé dans le passé, non seulement en peinture, mais dans toutes les pratiques artistiques en général, à savoir, *la surface*. La surface est toujours le premier lieu pour tout art, et est l'une des rares certitudes pour la peinture. La surface est pensée, idée, langue: l'œuvre elle-même, la place de l'homme.

MOTS CLÉS

La pensée comme lieu, peinture, surface, lieu de l'art, traduction picturale

SOBRE A PINTURA E SEU LUGAR

RESUMO

Nesta pesquisa a pergunta é pela encenação de um elemento fundamental, o qual historicamente tem deixado de lado, não só na pintura, senão em todas as práticas artísticas em geral, a saber, *a superfície*. A superfície é sempre o primeiro lugar para qualquer arte, e é

uma das poucas certezas para a pintura. Superfície é pensamento, ideia, linguagem: a obra mesma, o lugar do homem.

PALAVRAS-CHAVE

Pensamento como lugar, pintura, superfície, lugar da arte, tradução pictórica

LLUNCHIKUNAPI PAIPA KAI

UCHULLAIACHI

Kai tapuchiikuna tapumi ñugpachiikuna kauachiikunamanda, ñugpakunamandata sakispa rriskakankuna sugsinama, man kanchu llunchiikunallapi, manakagpi tukui sumaiachii rurraskakunapi, iachaspa, luarriachi. Kai luar maikan rrrurraikunamandapas ñugpa rri, sutipata rrigsiikuna kam mailla kai llunchiimanda. Luar kam iuiaikuna, rrimaikuna: kikinpa trrabaju, runakunapa luar.

RRIMANAKUI

Luar iuaisina, tini, luar, rrrurraikunapa luar

Recibido el 18 de septiembre de 2012

Aceptado el 22 de mayo de 2013

*Ya dijo Da Vinci, "La pittura è cosa mentale".
Ahora bien, tomando algo de sus palabras, diría yo que
la pintura es pensamiento.*

Pensando la pintura

Superficie. Superficie es todo lo que debe decirse en el arte.

En las artes la pregunta por el dónde, es quizá una de las más importantes, ya que toda manifestación artística depende y se relaciona con un dónde, un lugar, una superficie. Esta pregunta difiere según el lugar en que se encuentre, se varíe o disponga la pregunta.

De esta manera, no resulta descabellado afirmar que la cuestión por el dónde de la superficie es primordial en las artes, siendo incluso primero que la imagen representada o lo que en ella suceda como motivo, sin importar cuál sea este. Toda imagen o figura, incluyendo la escultura y otras manifestaciones artísticas, depende de la superficie para poder ser, de modo que sin ella no se puede hablar de representación de manera inteligible.

Si tomamos la escultura como ejemplo, podemos decir que la superficie a la que ella se debe es inicialmente el lugar en que se dispone, primero como objeto mismo y material (forma), y luego como el espacio en que se encuentra inmersa. Este asunto primero, la superficie como forma (objeto o signo), es una apreciación subjetiva que no será el tema a estudiar ahora; la segunda, la superficie como espacio, es todo aquello que se relaciona con el entorno que envuelve a la pieza, con todo lo que le significa estar en ese lugar.

De este modo, en el arte escultórico, la superficie del piso es el lugar más reconocido, habitual y frecuente donde una escultura se sucede (lo que significa tratar en términos de la forma por la superficie y no de la

superficie para la forma); sin embargo, hay búsquedas en que no es el suelo la única superficie, pero no se desconoce la relación que con él se da. El video, para citar otro ejemplo, tiene como superficie no solo la cinta o los electrones como elementos físicos que contienen aquella imagen, sino también el lugar de su proyección, aquella superficie que de algún modo le da realidad a la primera, que la recibe y le da visibilidad proyectada y la hace descifrable a los ojos (una tela tras un proyector o una pantalla digital). La danza y el teatro, las artes escénicas en general, el performance y todo lo que involucre al cuerpo como elemento de proyección y representación tienen, como el video y la pintura, no solo el cuerpo como elemento fundamental de la imagen sino que obedecen a un lugar, un escenario, la calle, un espacio determinado o indeterminado. Asimismo pueden ser nombradas todas las ramas del arte, la música, la literatura, etc.

Qué sucede con la pintura

Si superficie es lo primero que debe ser dicho en el arte, con mayor razón debe ser lo inaugural que se diga sobre la pintura.

La cuestión de la pintura es la cuestión de la superficie. Es por medio suyo que después aparecen otros elementos fundamentales e inseparables entre sí; sea la pintura misma como material, el pigmento, o conceptos como la dimensión, la representación, la forma; pero estos tres últimos no son excesivamente relevantes ya que están inmersos en la superficie y a ella se deben, es ella quien sustenta y da cabida a estos variados elementos.

La superficie de la pintura, que no es más que el intento de respuesta por el Dónde, por el lugar al cual pertenece, hace su entrada (casi como la lectura del mundo) aun antes de ser superficie misma, antes de tomar un sentido formal, haciéndose evidente en el momento de la pregunta por el Qué (qué pintar, qué disposiciones

tomar, qué composición, qué fragmento), ya que es imposible pensar un qué sin un dónde. La pregunta contemporánea del para qué no tiene en este momento demasiada importancia.

La pregunta esencial por el Qué nos refiere a un asunto más importante: la pintura no es más que la cuestión de la mirada, la razón del ojo. La mirada, el enfoque, aquello que interesa por algún motivo a quien mira, eso que ha de ser representado carga, aun antes de ser llevado al lugar que le dará calidad física, una selección primera e individual, un referéndum de cierto encuadre específico e intransmutable. Para entender esto, basta cerrar los ojos por unos segundos y de nuevo abrirlos, después, tras unos segundos más volver a cerrarlos y de nuevo tras otros tantos abrirlos, ahora con el cuerpo un poco girado hacia otro punto cualquiera. En estos dos casos y en sus infinitas posibilidades, la mirada ha hecho una elección de determinado espacio, de un encuadre específico que depende perceptiblemente de ciertas condiciones e inclinaciones propias de la mirada y el cuerpo, que son cada vez diferentes y nuevas.

Supóngase que nos hallamos ante una estructura como un edificio. Seguramente la elección principal de la mirada será ver la construcción como masa o espacio completo. Esta es una mirada amplia dada por una estructura específica; sin embargo, es factible que en algún caso la mirada se enfoque solamente en ciertas ventanas, ciertos ladrillos o espacios menores. Cualquiera de esos espacios se ha vuelto ahora una superficie total y completa (la mirada prescinde de la magnitud total del edificio para encontrar en ese nuevo enfoque el todo) ya que sobre ella se ha hecho la elección. Este "nuevo" espacio tomado, es solo un pequeño fragmento de la totalidad, porque además es posible que la superficie sea aquella en la que la mirada va hacia el espacio que hay entre dicha construcción y quien la mira, ese espacio aparentemente vacío que hay entre el cuerpo y la forma y que también hace parte de la superficie (pues es su entorno). Es como si se mirase a través de un cono truncado con profundidades separadas cada tanto hasta llegar a su base más pequeña, comprendiendo al llegar a esta que lo que se mira no es solamente ese punto sino el recorrido.

De la misma manera ha podido hacerse cualquier elección, a saber, el cielo sobre el edificio como segmento siempre innegable del espacio; o, habiendo girado la cabeza, descubrir que hay unos árboles al otro lado, o no levantar la mirada más allá de las propias manos. Esto además indica que el observador es el espacio

y por medio de su percepción este viene a existir. Esencialmente es comprender la mirada como un todo que no es separable sino común, sobre el cual se hacen ciertas elecciones pero siempre bajo la totalidad.

La pintura siempre, aun si no lo sabe, ha establecido su interés en esa superficie —*superficie primera*, que escribiremos desde ahora *Superficie* (como madre, o lugar de origen que el ojo selecciona en esa zona física como respuesta o pregunta por el Qué)— y en la selección del espacio o lugar que es idealizado/representado (subjetivado y producido) bajo la mirada individual de quien se hace la pregunta. La pintura es *Superficie* en cuanto es el dónde y ese dónde es determinado por la mirada.

Ese primer momento de selección en función del Qué es puramente *Superficie*; constantemente cambia y es intrínseco a cada ser, esa es su naturaleza. La selección es natural y un tanto ajena a su entorno, pues cada quien decide y elige aquello que desea ver, le da importancia a ciertos elementos y desecha otros muchos, sabiendo o ignorando que todos están ahí dispuestos. Pues acaso habrá quien, frente a la estructura, halle su interés en la ventana número tres de la izquierda o en la suciedad del alféizar o en la línea que separa el cielo y la punta de la edificación, o en el grosor de las venas de sus manos, entre todas las infinitas posibilidades presentes.

De la *Superficie*, además, debe tenerse en cuenta que en ningún caso el observador pone en duda aquello que se halla ahí (es el ojo quien crea las cosas, y de tal manera esta asimismo constituyendo espacio). No obstante, no solamente es la mirada la que decide y determina una *Superficie*, también el tacto lo hace según cuantas cosas toma e interviene. En términos de la pintura son los tonos a utilizar, los pinceles, la superficie para su ejecución, etc., y estos elementos constitutivos hacen que aquello que se quiere (y se ha interpretado) sea llevado a cabo. Aunque se puede decir que los pinceles son elementos ajenos a la pintura, son herramientas que no pertenecen a ella y en términos de su uso no han hecho más que separar al hacedor de su obra; generan inevitablemente una desunión y no una verdadera relación.

En consecuencia es posible que ya toda la pintura haya sido hecha, que de alguna manera halló en sus inicios su principio y fin, pues en sus términos es la referencia de toda búsqueda y en ella siempre se encuentran las respuestas. Eso significaría que todo cambio o evolución es volver al origen.

La pintura, siendo *Superficie*, es selección, ya sea de enfoque o de encuadre, a partir de una totalidad que jamás lo ha sido en lo amplio de su término porque jamás se ha podido abordar hasta llegar a algo determinado, específico. Ahora bien, la pintura de unos siglos atrás hasta nuestro tiempo ha olvidado esa parte esencial de la totalidad cayendo en el *determinado específico*, encapsulándolo en un espacio definitivo (un bastidor o área similarmente dada). Con en ello se ha limitado no solo a la pintura como tal, sino también la relación del espectador con ella, pues este no puede decidir en el detalle o en lo específico porque ya le ha sido impuesto. Cuando de la *Superficie* se selecciona un encuadre, este ya lo dice todo y el resto pasa a tener un segundo papel en el espacio (eso cuando no es anulado). De manera que si algo muy puntual es dado nada más puede esperarse puesto que lo puntual se convierte en el todo.

El tiempo y la historia de la pintura han hecho para sí el “establecerse”, con lo que no solamente se han abierto perspectivas y nuevas maneras (incluso técnicas y conceptuales), sino que también han excluido elementos importantes. En la contemporaneidad el reducimiento es más amplio y ha hecho para las artes una especie de infortunio del que poco se habla, o se desconoce, pues entra en conflicto con lo que en esencia es y lo que en su condición busca ser —el espacio, la totalidad—, de manera que ahora esa representación, en cuanto a *Superficie primera*, que se ve o imagina, es “esclava” o mejor “sometida” a un espacio que no le pertenece.

Se presenta así una irregularidad. La pintura en el bastidor deriva de un espacio físico que pretende dar razón de un Qué como espacio, y la nueva superficie a la cual es llevada, la subordinada, da cuenta de las proporciones como representación pero no como espacio real. Lo fundamental no es por la figuración, ello son excusas de proceder, en ningún caso son el asunto mismo. Esta pintura exige más que el tamaño del formato y lo que dentro de sí pueda suceder; “encapsularla” no es su razón primordial, ya que ese es el hacer del espectador.

Ahora bien, si la *Superficie* que se toma como referencia para la representación en otra superficie nunca es limitada y por el contrario es siempre expansiva, ¿acaso no debería la pintura, en función de esta realidad, ser participe, acorde, y de la misma manera expansiva? Ya no es limitarse al lienzo, o a la representación misma como fragmento, sino a una búsqueda por una pintura infinita en el sentido estricto de su significado. Planteemos un ejemplo: tómese un punto de vista cualquiera en un lugar cualquiera bajo cualquier intensidad

de luz y, consecuentemente, bajo cualquier juego de colores; ¿acaso no es eso ya una pintura, y en ese caso no faltaría únicamente tomar esas interpretaciones y llevarlas a una superficie cualquiera? (sin olvidar que la cuestión de la representación y del color dependen en todo caso de su observador).

También sucede que el espacio, al ser llevado a esa nueva superficie, genera una separación de y con la pintura, de y con el espacio, de y con el espectador, ya que ahora ella se encuentra allá y uno acá. Al volverse superficie deja de involucrarse con el resto, porque el resto deja de involucrarse con ella, genera una disyuntiva, una separación, un alejamiento, se impone ahora la imagen de la ventana como medio de ver el mundo, un mundo que se encuentra alejado por la transparencia de aquello que parece ser y a lo cual no se pertenece, ni se puede acceder, de manera que ahora podemos reconocer dos espacios separados y, aunque visibles desde un punto al otro, no asequibles (la insondable pregunta por saber si es el espectador quien mira la pintura o la pintura quien le mira). El cuadro se vuelve una superficie inadecuada como ventana porque está determinada por sus límites (y en muchos casos por el marco) que incitan, que seducen en cierta medida a entrar en él, así no se pueda más que visualmente. Ante esa superficie no es posible más que enfrentarla de la manera que ella nos enfrenta; incluso si se pudiese entrar en ella como si se atravesase el umbral de una puerta, no habría nada más por hacer o encontrar debido a que la superficie ahora rechaza, aparta al espectador.

Por lo tanto, el límite, el borde, el marco, se vuelve un elemento que condiciona a la pintura, tanto a quedarse en un espacio reducido, como a negarse a la totalidad que le excede. La pintura de lienzo inevitablemente tiene ese condicionamiento, porque además de ser pintura es objeto, tiene un volumen que la excede como superficie, generando un rompimiento, una incisión o proyección en el espacio, una separación mayor. En la historia del arte este es su salvamento, ya que ha significado poder transportar la pintura a cualquier lugar, al no pertenecer realmente a ninguno, al no cohabitar ni relacionarse íntimamente con el lugar nuevo que la recibe.

Una implicación más de esta separación de la *Superficie* —más evidente en la pintura que en otras manifestaciones artísticas— es que se le ha otorgado un carácter divino del cual ha tomado “vanidad”. De todas las prácticas artísticas la pintura es la manifestación que menos puede ser tocada: como superficie

nos rechaza, no es posible ir más allá de lo que ella nos permite, y no es solamente cuestión de superficie, sino también de forma. El cuadrado en el que se dispone, enfrentándonos directamente, la vuelve más hermética, plana e inaccesible. La pintura se impone como un desafío y confrontando al espectador genera rápidamente la renuncia de este, pues su altura le asigna un valor superior que el que recibe quien la observa; esa pintura se haya más arriba que el cuerpo, se eleva, se endiosa. No sucede así con la *Superficie*, que siempre está al mismo nivel del cuerpo, tácita, siendo perpetuamente una superficie amable, cercana, con la que se entabla una relación inmediata; es lineal (aunque tenga profundidades), consecutiva y direccional.

Tomando la pintura como esa ventana, como ese elemento que se nos interpone y nos separa del allá, de ese otro espacio (en la medida que es traído para su representación), ella también nos aparta del lugar primero. Frente a la obra el espectador interviene en ella enmarcándose en el espacio en que ella está enmarcada. Aquellas que están protegidas con un vidrio nos hacen ser parte suya, estar en cierta medida en la obra, porque al observarla nos reflejamos (nos mira cuando la miramos): somos obra en la ventana del mundo. De manera que por más ventana que sea, por más recuadro que se nos plantee y como objeto busque imponerse, en ningún caso nos aleja de la mirada y del movimiento (como acción natural y constante).

Sucede que cuando es la ventana el lugar a ver, el cuerpo, siendo parte esencial de la existencia de ella, puede, debe generar en cualquier forma cambio y alteración. Pondré un ejemplo: ocurre que el cuerpo se halla en el centro de la ventana, más o menos en la mitad de su tamaño y la mira de frente, con una postura normal y unos tantos pasos de distancia para tener un punto de referencia claro en el ver (aquel que la subjetividad determine). Ahora bien, si el cuerpo se encamina hacia el lado izquierdo de ese recuadro crea primeramente otro nuevo punto de referencia, ya no el mismo de antes; en caso de no cambiarlo, si además mira desde este nuevo lugar al primer punto referenciado (o sea hacia la derecha), la imagen que ve es y debe ser totalmente diferente, ya que ahora verá algo más, que antes no alcanzaba a ver y, de la misma manera, verá algo menos (con la obviedad de que lo que se encuentre detrás de la ventana tendrá nuevas y muy distintas proporciones, de modo que habrá un cambio en cuanto a formas y volumen no solamente de disposiciones espaciales, sino de cada cosa que se encuentre en el mirar desde aquí hasta allá). La ventana, siendo el lugar para la percepción, es la

que demuestra las alteraciones, porque suceden en ella, por medio suyo. Esta consideración no ha tenido la relevancia que implica: la ventana es puramente *Superficie*; es, por lo tanto, la que primero y más se altera, puesto que no es el cuadrado que fue en el principio, sino una figura diferente. Cultural y cognitivamente se ha hecho de la superficie (como lugar para ver) un único punto de referencia inalterable; ha habido un acostumbramiento y una comodidad en el creer ver y se ha descartado el espacio como realmente es. Vale decir que el movimiento no solamente involucra lateralidad, posibilidades y niveles, sino también cercanía y distancia, lo que hará que sean mucho más evidentes los cambios y las relaciones entre y con el espacio que esa ventana, cuyo sentido es de la pintura, nos muestra.

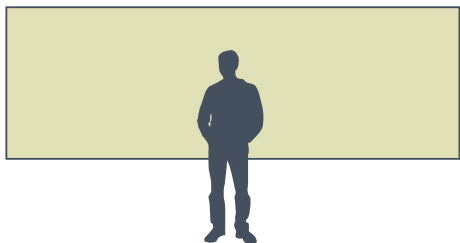
No obstante, lo que sucede con la pintura es que ha gozado de una normalidad —antes nombrada— que hace que ella sea la misma desde cualquiera de los puntos desde donde se la ve. Así, siendo inalterada en cuanto a su formalidad, es también invariable en su superficie. Viéndolo de esta manera, la pintura nos habla de un lugar que no responde a su lugar (una superficie que no da cuenta de su *Superficie*), sino a una determinación que se ha hecho de ella. La superficie debe hacer la pintura, ser el primer asunto, no dejar esto al bastidor o al formato como hechos establecidos y únicos; ser, a la manera de la ventana, el origen.

El cubismo y sus representantes (Pablo Picasso, Juan Gris, Georges Braque, Fernand Léger) han entendido la representación desde la forma más que desde la *Superficie* misma, hallando importantes atisbos en el proceso. Sin embargo, la forma no debe ser primero que la superficie, pues esta puede (y debe) establecer aquella.

Si planteamos la pintura como un asunto histórico, podríamos decir de ella que se ha quedado en un momento que no es el ahora, por lo menos en cuanto a su superficie se refiere. En las últimas décadas ha habido búsquedas en torno a este asunto —la pintura en el espacio es una de ellas—, pero algunas no competen a la *Superficie* sino a la relación con el espacio como lugar cerrado. El estancamiento es básicamente por darle un único punto de vista (siempre el mismo) y hacer de la pintura cada vez la misma pintura, ya sea vista de cerca o de lejos, de izquierda o derecha (no en términos de su técnica sino en los de la totalidad). Siendo consecuentes, la pintura debería cambiar como lo hace el ojo cuando mira, pues los objetos, las cosas, las interpretaciones no son las mismas, sino que varían según el lugar desde el cual se les perciba.

Gráficamente:

Primer momento

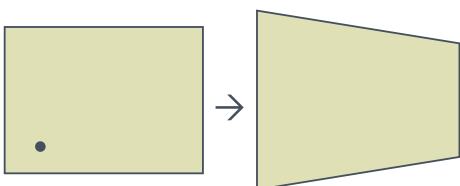


La centralidad en el cuerpo como en la mirada.

Superficie. El lugar donde sucede la obra.

El cuerpo se ubica por lo general de frente, central a la figura que se halla delante suyo, determinando en esa instancia el espacio.

Segundo momento



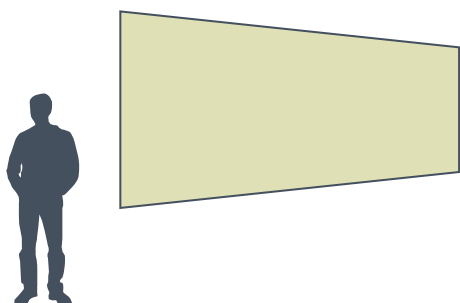
Si existe un desplazamiento del cuerpo, el punto de vista, en función de ello, se desplaza también, cambiando la espacialidad que se veía antes.

Si hay un cambio en el punto de vista, la superficie se ve alterada de la misma manera.

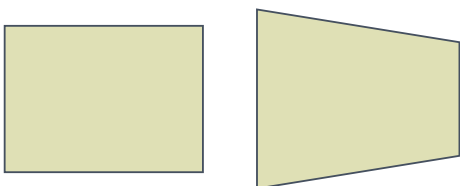
Esta ya no puede ser la imagen vista porque la superficie no ha tenido cambios.



Debe repetirse que si la superficie cambia, asimismo lo hacen las formas y volúmenes que en ella se encuentran.



Podría afirmarse que si existe un movimiento en el cuerpo observador, debe también generarse un cambio en correlación con lo que se ve, pues todo aquello que se ve está en una superficie determinada.



Uno de los vicios de la pintura es por el espacio, pero no por comprensión, sino por retención, ya que ha encontrado su comodidad en lo que se halla adentro suyo sin considerar algo más que su propio espacio (tanto en representación como en el *límite* para esa retención), de manera que todo lo que se encuentre por fuera de sí no le pertenece. Hay una carencia de la *Superficie* en cuanto a su relación con el espacio, en cuanto a lo próximos que puedan estar. Se ha hecho de la pintura algo poco sesudo, ya que únicamente puede ser vista de frente y se ha desprovisto de su relación con su entorno, volviéndola así un tanto "monótona". Resulta adecuado preguntarse sobre cuál es el frente de las cosas, pues quizá nadie podría afirmar con certeza absoluta que ha visto algo de frente, ya que ello nos refiere a un asunto cultural de relación y no objetivo. Las cosas en su naturaleza son *recorribles* e indiscutiblemente dependen de los propios intereses al ser vistas y estipuladas.

Si la mirada nos permite acercarnos, alejarnos, enfocar, detallar, relacionarnos de muchas maneras con lo que se ve, así mismo la pintura debería hacerlo. Las cosas no son nunca como la pintura nos las ha mostrado, no son estáticas. De hecho, las cosas se pueden entender en cuanto podemos mirarlas y remirarlas, recorrerlas, y elegir aquello que se quiere, pero cuando se obliga a una representación de la tridimensionalidad no hace más que entorpecerse y entorpecernos, ya que indiscutiblemente la tridimensionalidad exige un espacio mucho más grande y profundo de aquel que pueda alojar el lienzo y mucho mayor y cercano de aquel que puede ser figurado.

Cabe hacer una distinción significativa ahora. El cuestionamiento no es por la tridimensionalidad representada en la bidimensionalidad, sino por lo que la pintura pretende con ello, con su establecerse como verdad (a diferencia del dibujo, por ejemplo, que también puede tomar un mismo asunto como motivo de representación). La distinción aquí no es tanto representacional o espacial, como formal y técnica.

La pintura exige el espacio (de donde ha venido, su punto de origen), estar en función de él y no tanto de la representación de ese espacio. Prefiere el momento de hallarse en él y tomarlo como motivo de representación donde ya hubo una interacción, un directo involucrarse, una excusa directa y palpable. La pintura y lo que suceda en su superficie debe responder a esa razón, puesto que también demanda el espacio que el espectador (así como en su momento el del pintor) ha limitado, siendo ahora el cuerpo quien define la pintura y no la pintura un objeto que se imponga. El espectador

debe poder hacer su selección y enfoque de la misma manera que antes el pintor pudo hacerla.

Por último, un elemento más relacionado a la pintura y el espacio: la pintura del espacio o pintura-instalación. Esta no resuelve la cuestión de la *Superficie* aunque de alguna manera se lo ponga como propósito. No lo logra porque se ha quedado en el hecho de la disposición; su razón se ha vuelto la disposición ya sea de objetos, luces, elementos o pintura como tal. No tiende al espacio para asumirlo y quedarse en él, sino que hace de la disposición su espacio, la cual como *Superficie* no es adecuada, porque se vuelve un asunto escultórico que desvanece lo significativo y produce nuevamente un estancamiento, un encapsulamiento: ahora el espacio solo es el que se encuentra dentro de los límites de los elementos allí dispuestos, perdiendo su objetivo esencial.

Mucha de la historia de la pintura no da cuenta de lo que esta ha querido instaurar y así se pierde gran parte de su valor (aquel que la mirada y su expresividad en cuanto a selección le han dado). Vale la pena repetir que la mirada nunca es algo inactivo, es constante y necesita mirar ahora aquí y ahora a unos centímetros más allá, hacerse imágenes totalmente diferentes, siendo todavía el mismo espacio.

Una seria dificultad de la pintura es que no sabe con certeza dónde está, no como lugar físico (a saber el bastidor), sino como cuestión histórica y de percepción —de dónde viene y a dónde pertenece—, de modo que bajo la apariencia de darle importancia a la superficie se ha olvidado de ella, convirtiéndola en un lugar para la representación y no un lugar del cual depende y se forma lo que en ella se encuentre. Esta naturalidad "problemática" gira en torno a un hecho que la pintura desconoce estando inmerso en él; ella se ha quedado en la época del bastidor y del lienzo como lugar, negándose a la historia que le ha precedido.

La eficacia de la pintura anterior a la de bastidor, en la que el tamaño y lugar tenían unas condiciones acordes a su origen (en catedrales, iglesias, monasterios, etc.), es dada por la *Superficie en la representación*, donde no solamente la imagen es importante, sino también las proporciones y tamaños físicos, los cuales, además de abarcar una gran cantidad de espacio, planteaban una coherencia con la idea a representar.

Lo que se da en la Capilla Sixtina, pintada por Miguel Ángel y *La Última Cena* de Da Vinci, entre muchos ejemplos de arte cristiano; pero también en

representaciones mayas, egipcias, donde se pintaba en el espacio y no en una limitada superficie. El lienzo se ha vuelto un vicio para la pintura.

En la Antigüedad la superficie era lo más importante: ella daba lugar a la representación. Solamente en esa medida la representación adquiría un lugar para ser asumida y mirada. La importancia de otros elementos estaba supeditada a la trascendencia de la *Superficie*, dependía del espacio, no de la representación. Incluso si vamos más atrás en la historia, en todas las culturas veremos cómo la *Superficie* es lo primero y de ella dependen y se derivan las demás cuestiones.

Tomando como último punto de referencia el arte paleolítico, encontramos en él el máximo entendimiento de la *Superficie* como fundamento y esencialidad, pues todo el espacio es la razón de la pintura, el espacio lo es todo: la caverna entera es dominada no por la representación que se vuelve la manera, o el Qué, sino por el entendiendo del lugar, de la *Superficie*. El Qué, tomado para la representación, o la imagen y forma, no es en ningún caso lo más relevante, pues son la excusa que la *Superficie* asume. Después de ella es que vienen las proporciones, el tamaño y las calidades pictóricas. En las cavernas la expansión es bien comprendida, incluyendo las imágenes, que se dan a razón de entender el espacio (la forma y la figura, el Qué, infaliblemente han de venir si hay un espacio), pues se vuelven derivadas y de la misma manera dependientes. Ese espacio bien comprendido es entenderlo todo como *Superficie*.

Solamente bajo la comprensión del espacio podemos aprehender las imágenes. Después podrá entrarse en asuntos como la forma, el tamaño, la superposición, la representación misma, los colores, etc. Solamente entonces es que podemos dar cuenta de ese primer lugar pictórico, del lugar en el cual la representación deviene. En estas imágenes se hace evidente que la *Superficie* no es una consideración secundaria, sino que es el fundamento y principio del arte. La imagen se vuelve el espacio y gracias al espacio vuelve propio el carácter de la superficie, que no es lo que sucede cuando ella determina a los otros dos.

La representación asume el espacio, es un “fenómeno” de expansión, una manifestación del mirar que le adosa apreciaciones estéticas propias.

La pintura de bastidor ha dejado atrás una de las cuestiones más relevantes de la pintura, encontrando en el lienzo un gusto del cual ya no se desprende, y no

es cuestionado sino que se toma por habitual. El pintor cree que ese es el lugar que merece la pintura, el que ella demanda y al cual pertenece, dejando de lado la historia de la cual cree ser educando. Ese paso al lienzo fue propio de un tiempo específico, pero ha roto la continuidad y el movimiento de la historia, y la pintura ha quedado prisionera en ese cuadro, en esa mirada de la que no puede o no quiere salir.

Referencias

Arnheim, Rudolf (1985). *El pensamiento visual*. Paidós Ibérica S.A.

_____ (1998). *El poder del centro*. Madrid: Alianza Editorial.

Da Vinci, Leonardo (1827). *El Tratado de la Pintura y los tres libros que sobre el mismo Arte escribió León Bautista Alberti*. Reimpreso en Madrid en la Imprenta Real.

Foster, Hal (1996). *The Return of the Real*. MIT Press.

Kant, Manuel (2009). *Critica del Juicio*. Bogotá: Ediciones Universales Graficas Modernas.

Malins, Frederick (1983). *Mirar un cuadro para entender la pintura*. Madrid: Hermann Blume Ediciones.

Panofsky, Edwin (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Ediciones.

_____ (1975). *Cuadernos de notas*. Madrid: Ediciones Felmar.

Imágenes para consulta

Mano paleolítica. Cueva de Pech Merle, Francia.
Ver en: <http://profjorgevillalba.blogspot.com/2010/03/para-1-ano.html>

Pablo Picasso. *Las señoritas de Avignon* (1907) Óleo sobre tela (243.9 x 223.7cm).
Ver en: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4609%-7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=32&template_id=1&sort_order=1

Georges Braque. *Violín y candelabro* (1910)

Oleo sobre tela.

Ver en: http://pinturas.arteygalerias.com/georges_braque/georges_braque_violin_candelabro.php

Pinturas de la iglesia de los Santos Julián y Basilisa de Bagues. Museo Jaca. Zaragoza.

Ver en: <http://www.patrimonioculturaldearagon.es/bienes-culturales/museo-diocesano-jaca>

Altar y ábside de la Basílica dei Santi Cosma e Damiano en Roma.

Ver en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santi_Cosma_e_Damiano_-_abside_e_altare.jpg

Arte maya. Bonampak, Chiapas, México.

Ver en: <http://www.mexicodesconocido.com.mx/bonampak-las-guerras-entre-las-ciudades-mayas.html>

Arte egipcio. Ramsés con los dioses.

Ver en: http://www.amazon.es/dp/B000LZ3HVS/ref=asc_df_B000LZ3HVS15604908?tag=shopmaes-21&smid=A1RV8TLDU13VAG&linkCode=asn&creative=24622&creativeASIN=B000LZ3HVS

Pintura de la tumba de Sennefer (TT 96). Dinastía XVIII. Tebas oeste.

Ver en: <http://www.egiptologia.com/arte/105-notiones-clave-del-arte-egipcio/1586-la-perspectiva-jerarquica.html>

Arte prehistórico, Altamira, España.

Cueva de Lascaux, Dordoña, Francia.

Ver en: <http://giovannaisabel.blogspot.com/>

