

## **ESTÉTICA Y TÉCNICA**

**Juan Gris, *Las posibilidades de la pintura*, Ed. Alessandri, Córdoba, Argentina, 1957**

Puede decirse, ahora, que si la estética es el conjunto de las relaciones entre el pintor y el mundo exterior, relaciones que desembocan en el asunto, la técnica es el conjunto de relaciones entre las formas y los colores contenidos en ellas y entre las formas coloreadas entre sí. Esto es la composición y culmina en el cuadro.

### *Funciones de las formas*

En un cuadro, cada forma debe responder a tres funciones: al elemento que representa, al color que contiene y a las otras formas que, con ella, componen la totalidad del cuadro. En otros términos: debe responder a una estética, debe tener un valor absoluto en el sistema de las relaciones arquitectónicas, y un valor relativo en la arquitectura particular del cuadro.

### *Propiedades de las formas.*

Más adelante veremos por qué un conjunto de formas coloreadas debe responder a un cierto número de elementos, a un asunto. Veamos ahora cómo las formas pueden responder a los colores. La primera consideración que se presenta al observar las formas planas es, evidentemente, que poseen dos propiedades primordiales, su extensión y su cualidad. Me explico. Una forma determinada, un círculo perfecto, por ejemplo, tendrá siem-

pre la cualidad círculo aparte de la extensión que ocupe. Un triángulo equilátero, al margen de sus dimensiones, será siempre de su misma cualidad. Toda forma posee siempre una cualidad y una extensión.

#### *Analogías entre forma y color*

Un color tiene también, precisamente, dos propiedades primordiales: su cualidad y su intensidad, es decir, si es rojo, verde o azul, y en qué grado lo es. Un azul es siempre azul tanto al ser pálido como al ser oscuro. Hay el tinte y su tono. Puede destacarse, ahora, una primera analogía entre la cualidad de una forma y la tinta que ella contiene, entre su extensión y el tono de su tinta.

Mediante un ejemplo bastante simple y en apariencia paradójal, puede comprobarse que la extensión de una forma muy calificada cuenta poco en el espíritu del espectador al lado de su cualidad. Así, un fragmento de la parte inferior de la Torre Eiffel es en el espíritu más grande que la torre entera. Esto proviene de que el espíritu ha sido sorprendido por este fragmento de arquitectura, por sus grandes dimensiones, al considerarlo de cerca. El espíritu ha tomado una extensión grande y uniforme. A la inversa, ha sido tocado solamente de lejos o en imagen por la forma tan característica de la torre, y es la cualidad de esta forma lo que el espíritu ha retenido al darle dimensiones tales que sólo un esfuerzo de la razón puede llegar a volver verosímiles.

### *La cualidad y la extensión*

En consecuencia, cuando una forma está muy calificada, su extensión no importa mucho. Puede ser reemplazada por un tono. Así, si tenemos dos formas iguales por su cualidad, pero de extensión diferente, dos cuadrados, por ejemplo, 'uno más grande que el otro, y ambos son del mismo tinte rojo, el más pequeño parecerá tan grande como el otro si su tono es el más luminoso. Pero no nos engañemos respecto a esto. Nunca las grandes diferencias en la extensión de las formas podrán ser reemplazadas por tonos. Nuestra sensibilidad percibe más extensiones intermedias entre dos formas cuya diferencia es grande en cuanto a la extensión, que tonos intermedios entre dos tonos cuya diferencia es considerable como intensidad luminosa, pues una diferencia demasiado pronunciada entre dos tonos llegaría a convertirse en dos tintes diferentes. Así, el azul de Prusia oscuro es casi negro, y no puede decirse que sea de la misma tinta que el azul de Prusia muy diluido en blanco, y que es muy luminoso.

Una muy acentuada diferencia de tonos cambia la cualidad del tinte. Sólo las diferencias de tonos no muy grandes pueden, sin desnaturalizar al tinte, reemplazar las diferencias de extensión de dos formas, si tal diferencia no es exagerada. Por más que quisiera hacer el cuadrado A muy luminoso como tono, nunca llegaría a tener la apariencia de ser tan grande como el cuadrado B, porque hay entre ellos demasiada diferencia de extensión. Y, a la inversa, el cuadrado C parece mayor que el cuadrado D porque, siendo ambos de la misma extensión, el primero es más luminoso.

### *Forma expansiva y forma concentrada*

Otra analogía que ahora puede hacerse, es que hay colores muy luminosos y expansivos, y otros más sombríos y concentrados. Existen formas., también, más expansivas que las otras. Las formas rectilíneas son más concentradas que las formas curvilíneas, las cuales son expansivas. No es posible encontrar forma más expansiva que el círculo, ni más concentrada que el triángulo. Estas dos formas equivaldrían al tono más claro y al más oscuro de la paleta.

### *Formas frías y formas cálidas*

Tercera analogía: hay colores más cálidos y colores más fríos. Los que tienden a aproximarse al amarillo de cadmio son más cálidos que los que se alejan de él para aproximarse al azul de cobalto.

Y hay también formas más o menos cálidas o más o menos frías. Las formas que se aproximan a las figuras geométricas son más frías que las que se alejan de ellas. Las formas caprichosas y complicadas son, ciertamente, más cálidas.

### *Densidad y peso*

Podemos hallar una cuarta analogía al destacar que existen colores más densos y que poseen mayor peso que otros. Las tierras son, en general más pesadas y más densas que los otros colores.

Existen igualmente formas que tienen un eje de gravedad muy marcado, y otras que apenas lo poseen. Las formas simétricas, con relación a su eje de gravedad tienen más peso que las formas asimétricas y complicadas. Las figuras geométricas y las formas sometidas a

un eje vertical tienen más gravedad que las otras donde el eje no se halla marcado, o no es vertical. Estas últimas formas participarían de dos propiedades y corresponderían a los colores que no son densos pero que no son tampoco más ligeros.

Una quinta analogía sería el contraste más o menos acusado entre dos colores que, quizá, equivalen al contraste de dos formas diferentes.

### *El asunto y el cuadro*

Todo esto, según vemos, puede ser la base misma de una arquitectura pictórica. Esto sería la matemática del pintor y sólo esta matemática puede servir para establecer la composición del cuadro

Luego, no es más que de esta arquitectura de donde puede nacer el asunto, es decir, un arreglo de elementos de la realidad provocado por esta composición.

Hacer coincidir el asunto  $x$  con el cuadro que se conoce me parece más natural que hacer coincidir el cuadro  $x$  con un asunto conocido. Hay que dar valores aritméticos a los términos de esta ecuación algebraica que es el cuadro.

Pero esto requiere una explicación.

### *El cuadro y la síntesis*

Un cuadro es una síntesis, como sintética es toda arquitectura. La estética ha analizado el mundo pictórico y nos ha proporcionado sus elementos. Es evidente que estos elementos se encarnan al sustituirse a las formas abstractas que componen el cuadro, como los cuerpos simples del hidrógeno y del oxígeno se sustituyen a la forma  $H_2O$  para realizar la síntesis del

agua. Hacer lo contrario sería un no sentido, pues de ello resultaría un arte analítico. Y un arte analítico es la negación misma del arte.

### *Las formas abstractas y el poder de sugestión*

Puede objetárseme esto: ¿qué necesidad tendría de dar significación de realidad a estas formas, puesto que ellas mismas ya están de acuerdo entre sí y constituyen una arquitectura? Respondo: el poder de sugestión de toda pintura es considerable. Cada espectador tiende a atribuirle un tema Hay que prever, anticipar y ratificar esta sugestión que va a producirse fatalmente al transformar en tema esta abstracción, esta arquitectura debida únicamente a la técnica pictórica. Para ello, es necesario que el pintor sea su propio espectador y que modifique el aspecto de estas relaciones de formas abstractas. Es necesario que, hasta la terminación de la obra, el pintor ignore su aspecto total. Imitar un aspecto preconcebido es como imitar el aspecto de un modelo.

### *Equilibrio entre estética y técnica*

De esto se desprende que no es en un aspecto del cuadro que se encarna el tema, sino que éste, al encarnarse, da al cuadro su aspecto.

Quisiera insistir sobre esto para disipar el equívoco. La arquitectura pictórica, es decir la técnica, da las posibilidades de reunir, sobre una superficie determinada y que posee una forma y un color, determinadas formas coloreadas que apelan a ciertos elementos extraídos del mundo pictórico. Poseemos posibilidades técnicas bastante formales y un mundo estético bastan-

te informe. Trátase de hacer pasar a esas necesidades formales este mundo algo amorfo. Un filósofo ha dicho: "Los sentidos dan la materia del conocimiento, pero el espíritu da la forma." Así con la estética, que es la materia, y con la técnica, que es el número. El tono y el tinte pertenecen a la técnica, el color local a la estética. No es una materia la que debe convertirse en color, sino un color el que debe devenir materia. El estilo no es más que el perfecto equilibrio entre la estética y la técnica. A veces, artistas de gran envergadura han carecido de estilo por elegir mal su tema. Otros, más modestos, lo han tenido.

#### *Personalidad y época*

En los periodos artísticos llamados de "decadencia" existe una hipertrofia de la técnica en detrimento de la estética. No hay selección y los elementos más heteróclitos se codean en las producciones.

Los pastichistas imitan los aspectos conocidos de las obras del pasado sin penetrar su estética ni los grandes medios de su ordenamiento, pues ninguna obra llamada a convertirse en clásica puede tener un aspecto semejante a las obras clásicas que la han precedido.

En arte, como en biología, hay herencia, pero no identidad con los antepasados. Los pintores heredan caracteres adquiridos por sus precursores; por ello es que toda obra importante no puede pertenecer sino a la época y al momento en que ha sido hecha.

Está necesariamente fechada por su propio aspecto. Y en ello no puede intervenir la voluntad consciente del pintor. Todo aspecto que sea voluntario y que haya sido creado por un afán de originalidad será ficticio;

toda deliberada manifestación de la personalidad será la negación misma de la personalidad.

Un gran arquitecto del color, Cézanne, posee una personalidad fatalmente signada por la época precisa en que vivió. Sus obras no podrían ser datadas ni antes ni después del periodo en que fueron hechas.

Un hábil constructor de superficies pintadas, Henri Rousseau, no es un espécimen fatal en la evolución de la pintura. Sus obras bien podrían haber sido realizadas antes o después de los años en que se las fechó.



### *Lo representativo y lo abstracto*

Después de todo lo dicho, algunas conclusiones quedan por establecer.

Para mí, la pintura es un tejido homogéneo y continuo, cuyos hilos en un sentido serían el lado representativo o estético, mientras que los hilos que los atraviesan para formar el tejido, serían el lado técnico, arquitectónico o abstracto. Estos hilos se sostienen mutuamente, y cuando faltan los que deben ir en uno de los sentidos, el tejido es imposible.

Un cuadro sin intención representativa sería, a mi juicio, un estudio técnico siempre inconcluso, pues su único límite es su culminación representativa. Una pintura que sólo fuera la copia fiel de un objeto, tampoco sería un cuadro, pues aun suponiendo que cumpla las condiciones de la arquitectura coloreada, carecería de estética, es decir, de selección en los elementos de la realidad que expresa.

No sería más que la copia de un objeto y nunca un asunto.

### *Análisis y síntesis*

Además de las necesidades emotivas para el establecimiento de una estética y de una técnica, existen las exigencias profesionales. Para llegar a la unidad en el cuadro, hace falta homogeneidad, es necesario poder asociar sus partes constitutivas. La técnica sirve para asociar las formas coloreadas que componen el cuadro. Y es necesario que los elementos de la realidad que ellas expresan pertenezcan a la misma categoría o al mismo sistema estético.

El análisis estético servirá para disociar el mundo exterior a fin de extraer elementos de una misma categoría.

La técnica asociará estos elementos formales para llegar a una unidad. Será sintética.

Todas las épocas han experimentado esta necesidad de unidad en los cuadros. El análisis de una cierta estética de iluminación, el medio de una cierta técnica —la perspectiva—; otro medio técnico —la factura—, no poseen otro objetivo que el de llegar a la síntesis. Y ahora, permítaseme concluir diciendo que la única posibilidad de la pintura es la expresión de ciertas relaciones del pintor con el mundo exterior y que el cuadro es la asociación íntima de estas relaciones entre sí y con la superficie limitada que las contiene.