

DOI: 10.22199/S07198590.2003.0008.00008

CÉZANNE, RESONANCIAS Y CONSONANCIAS · Rolando Meneses (Conferencia 24.03.2003)

La presente conferencia se realizó, a propósito de una estada en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Friburgo (Alemania), ésta tuvo dos objetivos; conocer sobre la filosofía de Heidegger a través del idioma alemán y continuar en lo específico sobre sus conceptualizaciones referido **al origen de la obra de arte** y toda la temática que se circunscribe en torno a este fenómeno. **El problema es el origen, la generación de la obra.** Se decidió que la conferencia no fuera una exposición de lenguaje filosófico, sino que se tocara el tema construido con un lenguaje de la mirada propia del arquitecto, que es a su vez **el elemento del origen.**

Una resonancia requiere de un ente emisor de donde se despiden una multitud de ondas que golpean despertando en otras imágenes o recuerdos, que se hacen presente en la medida de las primeras. Consonancias por otro lado, dice de esas imágenes o vivos recuerdos, que nacen al unísono del emisor. Consonantes son esas imágenes porque guardan con el emisor una consecuencia en su diferencia.

El Azul y el Blanco de la pintura de Cézanne es el lugar de donde arrancan estas resonancias y consonancias. Pero para que éstas estén en esa relación con las primeras, es necesario saber que es lo que dice Cézanne en sus cuadros y desde esa configuración iniciar el proceso de hacer resonar otras configuraciones, que no son aquellas de sus cuadros ni de otros cuadros, sino del medio.

Se pretende ver el espacio en la pintura de Cézanne y con ello arrancar en configuraciones de la misma índole. ¿Se le saca a Cézanne de su ámbito pictórico para colocarlo arbitrariamente en otro? Para contestar esta pregunta deberíamos contestar aquello que tiene relación con la esencia del arte, más que con el arte mismo; ello es si nos ceñimos a los conceptos de la esencia del arte emitido por Heidegger; como aquel elemento en donde se inicia un movimiento de develación. El arte, como el rostro en donde se ilumina la verdad de lo esencial, trata de aquellos elementos de adonde arranca un género de imágenes, que constituyen ideaciones con las cuales obras se inician y maduran. Este lugar lo aporta Cézanne en sus cuadros. Esta Conferencia quedará como un ensayo, porque intenta un movimiento que sitúa arte en una cercanía con lo arquitectónico en cuanto es el elemento de donde detona una develación del espacio.

El plan de la conferencia es exponer sobre el Azul y el Blanco de Cézanne en distintos ejemplos sobre sus cuadros se construye a través del relato un conjunto de imágenes del medio. Estas últimas van en un horizonte de resonancias.

El Azul

En el cuadro 'Grandes Bañistas' 1898-1905 (fig. 1) se pone la atención sobre el Azul del cielo en la parte superior del cuadro. En este caso su intensidad es tal, que el follaje de los árboles tiende a desaparecer detrás de éste. Este fenómeno toma gran parte del cuadro, el Azul descompone elementos del fondo. De allí surge la pregunta si se trata del color del cielo como lugar superior o se trata de un lugar que estando en el cielo, por pigmentación adquiere espesor o cuerpo, no llegando por ello a ser cielo solamente.

En el cuadro 'Bañistas' (1900) (fig. 2) el mismo color Azul está distribuido por todo el cuadro, ¿se trata de un intento de unificar compositivamente distintos objetos o se trata de un lugar que está vecino a los bañistas dispersos en el agua, los árboles y el cielo? Si se siguiera con lo anteriormente dicho que el Azul no es cielo propiamente tal, sino usa del cielo para transformarse en espacio, se diría que se trata del espacio, en ese caso el azul no significa ni cielo ni agua, sino espesor. Pero esta configuración está ligada al baño. ¿Requiere del baño de un lugar como este? ¿Cuándo el cuerpo se desnuda no se introduce por lo demás en un lugar que tiene este tipo de densidad?

En 'Der Frischung' (1904-1906) (fig. 3) las figuras humanas que presenta el cuadro están disueltas en el Azul y Blanco. En este caso los bañistas sólo se reconocen por los movimientos de la pincelada del blanco más que por el color naranja, o sea, nacen del Azul. Algunos objetos como el agua, el cielo, los árboles y cuerpos nacen o habitan dentro de él. ¿Será el sentido del baño introducirse en este tipo de espacio? En este caso, las figuras nacen del color saturado de Blanco y Azul. Se trata del espacio que toma el carácter de prótesis.

En 'Weibliche Badende' (1902-1906) (fig. 4) se puede ceñir el discurso sobre el Azul y el Blanco en los términos antes descritos. En este cuadro es prácticamente sólo Azul Blanco, hay otros colores, pero se habla de elementos que es necesario buscarlos en él. Ocurre lo mismo con las figuras de bañistas, no se sabe cuantas hay, hay rastros de su enarbolado movimiento ¿o es esta inquietud enarbolada quietud? El cuadro reproduce espejismos de figuras, entonces hay sólo restos de ellas así como hay rastros de otros objetos. Se puede hablar de una desmaterialización de los elementos hacia el Azul, como si se tratara de una evaporización en donde lo que va quedando de los cuerpos son restos o rastros. Es lo mismo que ocurre con la montaña de Sainte Victoria en el Cuadro 'La montaña de Sainte-Victoria, vista desde Les Laubes' (1904-1906) (fig. 5).

La idea de desmaterialización se puede ganar en lo siguiente: pérdida de contorno y de sensación de movimiento, lo que podría ser, pérdida de la noción de medida, noción de desaparición del objeto por aparición de otros elementos que son meras referencias o señales que no le pertenecen ni siquiera el objeto, que dan cuenta de lo desaparecido y construyen una nueva aparición. Pero en definitiva se trata de un traspaso de un cuerpo a otro o seguramente en la figura del Azul el relato sobre un mismo cuerpo.

El Blanco

En el cuadro 'Flussufer' 1879-1881 (fig. 6) el color hegemónico es el

Blanco. Se pueden identificar algunos elementos de la orilla de río. ¿Se trata de una niebla luminosa matinal? Eso es cierto, pero se le usa para disponerse entre los elementos y ocultarlos, entonces no es sólo la neblina o la luz, sino el Blanco. El Blanco está llevado a su máxima capacidad de ocultación y construcción de la continuidad.

En el cuadro 'Montaña de Sainte Victoria' (1902-1904) (fig. 7) se puede decir que el Blanco obra como el fondo de algunas manchas, está dosificado de tal modo, que el paisaje se puede leer y entender. La Montaña Sainte Victoria se ve retirada hacia el fondo vinculada al horizonte.

El Blanco dispersa también la materia, pero parece detrás crear un soporte donde esa misma se asienta. En este caso, como en el caso del color Azul antes analizado, se está frente a un proceso de ocultación y de materialización de los elementos. Pero el Blanco oculta un espacio, lo deja a la imaginación, esto surge como una necesidad frente a la dureza de la palidez. De allí resulta que el Blanco es un espacio que inicia un proceso de ocupación de todo el cuadro hasta el punto de situarse entre el espectador y los elementos.

En el cuadro 'La Montaña de Sainte-Victoria, vista desde Les Laubes' (1902-1906) (fig. 8), el color Blanco y el de los elementos colorantes del paisaje están casi en una simetría, aquí el Blanco es un elemento del paisaje y eso ha parecido ser siempre, pero no es luz, ni cielo, ni tierra, ni árbol, sino más bien un elemento que las reúne a las tres. En todos los cuadros este elemento tiene supremacía, pero más aún como se dijo se coloca entre el observador y los objetos, en ese sentido tiene la substancialidad de la luz, pero no lo es, sino que es Blanco refractado o vacío.

Resonancias

III

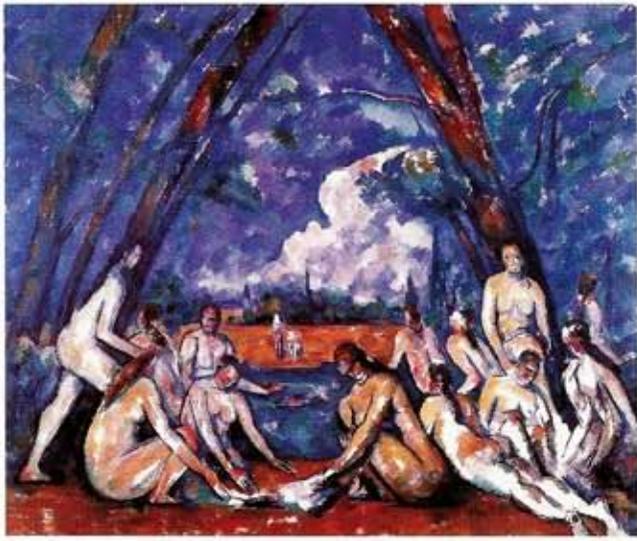
El Azul

Pudiera nacer del Azul de Cézanne, a propósito de la saturación, la imagen del sólido, nunca está pensado únicamente algo duro aislado, sino pudiera tener el carácter del diáfano que es sensación de espesor ligado a pureza, que más bien abarca los extremos como si fuese un líquido.

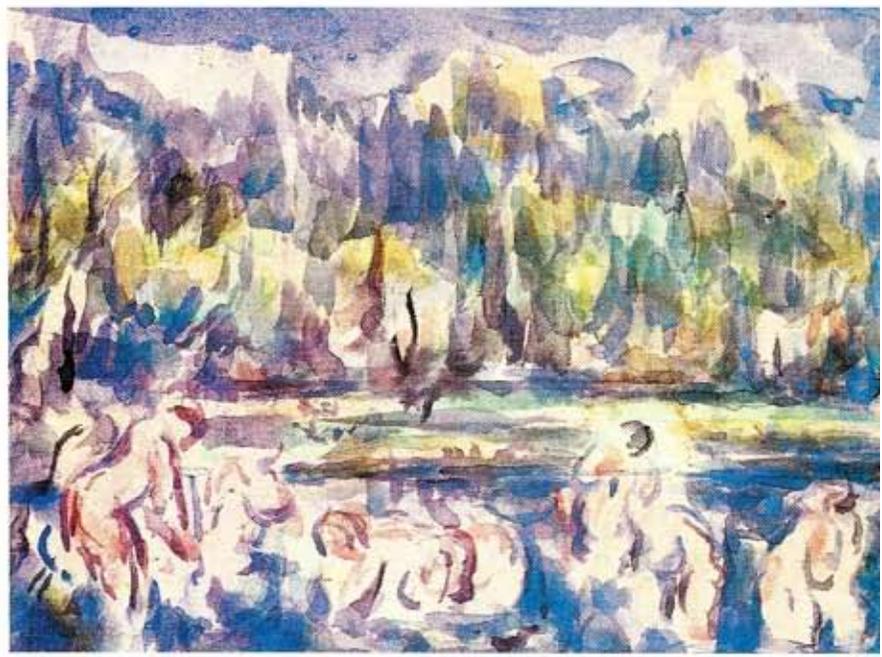
El Azul es quizás una imagen de espesor, a veces etéreo, a veces no, que se cumple también a la visión como sólido que habita dentro del agua, en la brisa, la luz, las hojas o en la conjunción de todas, en principio junto al baño. Pero el nadar nunca es un cuerpo braceando, sino el agua en el mover se acopla al cuerpo, de modo que la masa del cuerpo se extiende en la masa del agua y así esa misma extensión que ya incluye dos cuerpos en uno, puede enraizarse en la profundidad, o sea encontrarse en una envolvente que se engarza con los lazos inconmensurables, pero presentibles del abismo.

El Azul parece ser la alegría y agonía de esa nacida prótesis. Ese espacio que se conexas al cuerpo es la altitud. La altitud no es altura que se mide en metros. La altitud desde la perspectiva de la experiencia es vértigo.

Según Ignacio Ballcels: 'el vértigo no nace solamente de los ojos, sino en el ombligo, no reside en el centro intelectual, sino en el centro de gravedad, es



1



2

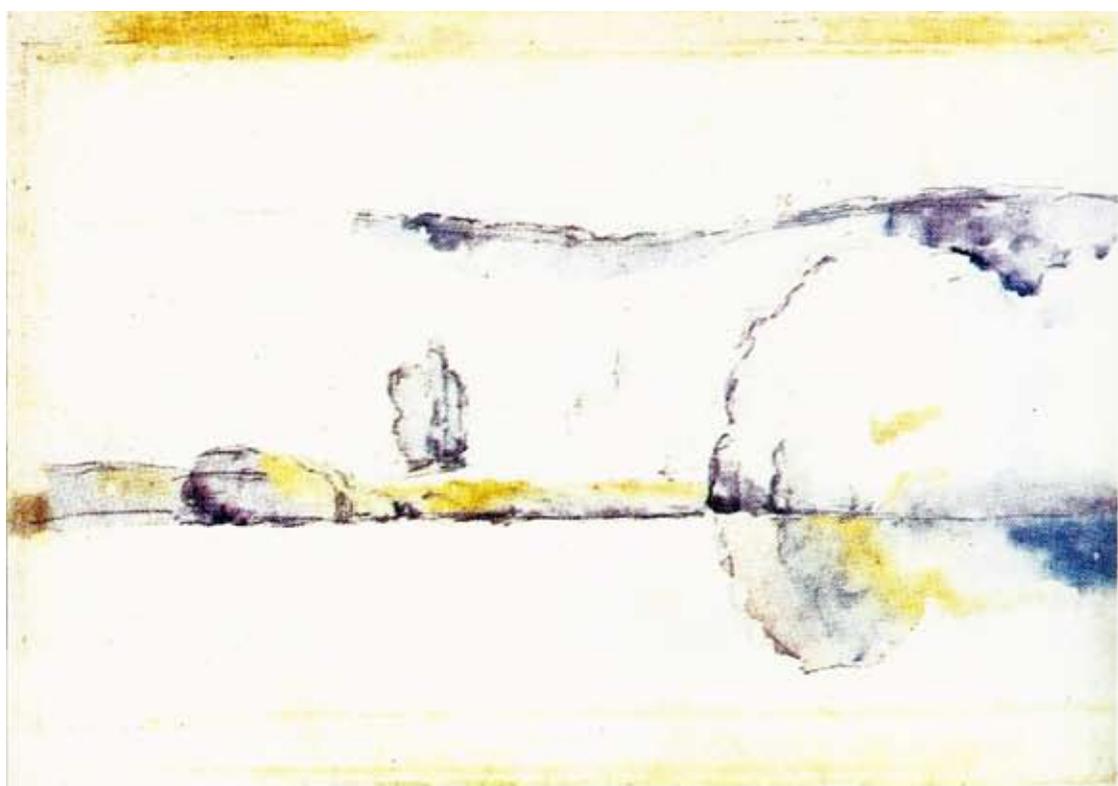


3

22 23



4



6



7



8



5

una crisis del peso, una agonía del apoyo¹.

En este territorio esas afecciones conexas al sólido, el cuerpo se ve siempre llevado a liberar el piso, a estar siempre a su tanteo así como la gaviota, que frente al farellón se apoya finalmente mirando y girando su cuerpo hacia el gélido viento marino del sur en un estado casi levitante. Es una posición tomada frente a un ámbito ya saturado de cielo, roca y profundidad.

El pescador de orilla a través del filo de la lienza se ata al espacio del fondo del mar, casi imperceptible e inconmesurable. 'El pez nunca le aparece como sabido como ocurre con otros cazadores que ven su presa antes de cazar, así tan desconocido será el abismo como su presa. En tanto más desconocido es el abismo, más perceptiva nace su presencia, una presencia que es casi mental².

El ciclista aparentemente tan lejano se desliza suspendido casi sin visión de fundamento, lo palpa desde un filo que más bien le sirva para situarse en equilibrio que configura su propia altitud. Echado hacia adelante como el nadador solo tiene una noción de ella al tacto, ocultada a la vista por su cuerpo. Está suspendido en una realidad para el invisible.

Ciclista y pescador de orilla tienen en común que se enfrentan a la altitud a través de una actitud levitante, ambos pueden dejar todo igual como estaba antes, o sea casi no requieren del piso una enorme actividad intrusiva los caracteriza en el sentido de ser orilleros, y mantienen desde allí una relación casi mental con el abismo. Pero junto a esa construcción del sólido, nace en cada uno una mirada como quien la hace desde un mástil, lugar de altura de mirada totalizante. El pescador mira la totalidad del mar, esperándolo seguramente, la misma mirada nace del ciclista por estar casi descalzo o descubierto. En ese tipo de mirada de mástil posada sobre un sólido imaginado, pero real y tangible, hay una voluntad de intromisión que le pertenece, que descubre una línea bordeante que corre junto al éter.

El Blanco

El Blanco de Cézanne, está asentado en el suelo, al menos sus cuadros guían la mirada hacia él. El Blanco oculta el suelo, pero al mismo tiempo da una perspectiva de él. El Blanco alivia el suelo, lo coloca en ese sentido con una proximidad al cielo. Una exposición sobre este color necesariamente estará vinculada al fenómeno de la tierra.

En el centro de Chile, la tierra tiene espesor. Esta es la idea de un interior cerrado que se le entiende participando de lo que ocurre de la superficie, incluso allí donde la tierra ha sido ya abierta. Es el manto, el que hace sentir ese espesor. Lo que habita se anilla táctilmente sobre él, el pliegue lo acoge y se conecta al calor de su fondo.

El suelo es entonces masa que se palpa desde su superficie, su oscuridad espesa se suma a lo que sobre ella se yergue, lo que nace de ella o levita sobre ella se le entiende enraizando a ese interior oculto, pero perceptible.

Aquí en el norte ese tipo de fundamento no existe como asunto presentado, por mucho que las cosas están apoyadas y cimentadas, sugieren estar en una suerte de levitación sobre el suelo.

Quizás por una asolación del llano, por una exacerbación de la superficie por ser ella meramente espejo.

Esto pudiera tener su razón en una refracción de la luz del cielo sobre lo pétreo del suelo, que finalmente se devuelve hacia el cielo y produce una masa blanca, que es violenta corriente ascendente que tapa todo el subsuelo o lo hace aparecer a modo de capa fosforescente. Pero en definitiva la fosforescencia del suelo queda reflejada en el cielo como su misma masa girada en lo alto.

Se trata de la incandescencia que convierte tanto el cielo como suelo en masa fosforescente. La incandescencia no tiene color, tiene un centro intenso de carácter expansivo que allá donde se reconocen sus límites y se inicia su aureola hace nacer otros colores, nunca los de la tierra ni del cielo, sino esos que ella impone. La incandescencia es aquella palidez radical que no es color de luz, ni de cielo, ni de tierra y sin embargo a todas las reúne al unísono.

La incandescencia volatiliza todos los elementos, aquellos del horizonte transformándolos en espejismos y satura a otros por color. Es el Blanco procreador que configura su propio continente que de a momento junta las aguas del mar y el cerro o los oculta bajo su influencia. Ella misma no es mero brillo. El brillo se circunscribe en un área. La incandescencia es el continente que rodea.

El desierto se presenta a través de la incandescencia y no sería nada sin ella. Es la altitud, el diáfano y la extensión. Ella misma es el vehículo de todas las desorientaciones y naufragios, es esta tierra que nace de pérdidas de referencia a causa del espejismo. Ella misma no acoge nada y sin embargo, queda atada a la existencia humana (Las observaciones que se emitieron sobre la percepción del suelo fueron conversadas en el año 1994 con el diseñador José Balcells).

*

La incandescencia es la imagen de rotura del suelo, en cuanto a luminosidad metida en la tierra. Figura un cuerpo encendido en el oscuro pétreo. Lo más propio de ese cuerpo es el silencio que despliega y la soledad que de allí emana. No se trata de que uno esté silencioso o asolado, sino de que esas dimensiones salen de allí al encuentro.

La incandescencia hace que todo soporte humano se vea como desolado, si es que no es esa la propiedad del asentamiento en estas regiones.

En toda la fragmentación que a ella la caracteriza se reeditan las formas propias de lo abandonado. En la figura de lo fragmentado y levitante hay elementos entonces que asemejan ser de igual índole que aquellos de los rastros. Ese tipo de asentamiento más que ser mera construcción, hace aparecer la historia de un estar.

Para que haya rastro, se requiere al menos del silencio y del despeje total. La incandescencia tiene ese afán, transforma al monte en huella. Es esta como el silencio total que cae después de la cantata, que a su modo reedita en todo lo que comparece,

lo que ocurrió o puede ocurrir. Esa vivacidad que nace del abandono es la figuración surgida de lugares encendidos.

**

Una fuente calórica constituye la incandescencia en el suelo desnudo, sube el calor al cielo en una magnitud que crea por decir, una corriente similar al de una chimenea que llega a la estratósfera, creando en la noche los cielos más limpios del mundo. La incandescencia es una visión de cielo encerrado por un tubo. Pertenece a ella la figura del silencio enraizada en la imagen del firmamento.

La incandescencia que asola las calles del pueblo le aporta el silencio como un fondo que se desarrolla a lo largo de las estaciones de los años. El pueblo asolado por el silencio de las tardes es de semblante solitario, vive como en el día festivo. Es una soledad nacida para la escucha del silencio.

'Lo más profundo de un pueblo es su oído, o lo primero. Un pueblo tiene un fundamento auditivo'³. Hay un oído en lo profundo de cada casa girado hacia este fondo lumínico y sordo. El oído girado, escucha el silencio que explaya al interior del cielo candente.

La casa es oído. El oído es una caverna que incluye ante sí el silencio del otro y por ello lo escucha. Una caverna quiere decir un espacio donde el silencio se manifiesta. La larga cortina de viejas casas dejan una hendidura auditiva que levemente la abre la brisa. Un espacio en donde se niega el rayo de luz para dar cabida al silencio. Una construcción del silencio que requiere de la propia luz. La luz nacida del silencio que no es sombra ni meramente iluminación.

Luz del interior que es la justa para ver por la rendija el llano asolado del exterior silencioso allá fuera, sin que todavía el ojo se adolezca.

Pero seguramente todas estas visiones nacen de esa capacidad de asentarse de la incandescencia. Asentamiento que ocurre en su arraigo a la estructura de la tierra y del aire. Allí se configura un espacio, cuyas magnitudes y nitidez hacen sugerir su soporte. Un soporte que es la gran arquitectura del exterior que recibe su cuerpo. El cuerpo de la incandescencia, aquello que se asienta nace de una síntesis entre el cielo, sol y la tierra. A veces su cuerpo se percibe por obra de una gran mancha sobre el mar. En ese caso éste nace de una síntesis entre el cielo, el sol y el mar.

III

No se ha querido reproducir ningún cuadro de Cézanne con lo anteriormente expuesto. Se construye con esos cuadros otra materia en otro lugar. ¿Será lo expuesto por Cézanne equivalente a lo expuesto en estas resonancias? Juzgarlo así será seguir un camino equivocado, aquí no hay equivalencias, al no perseguirlas se les da el carácter que tienen los cuadros de Cézanne de ser generatrices.

¿Es lo dicho con anterioridad consecuente con lo expuesto en los cuadros? Al menos ambos coinciden en cuanto son imagen. Son imágenes de las cuales explenden otras imágenes. Con perjuicio o sin perjuicio de la consecuencia este es un movimiento de ideación. Una ideación nace de un espacio generatriz que llama al unísono a otros.

Pero Cézanne coloca en este camino de ideación un modo particular, el aligera las dimensiones del objeto, incluso las de su mera presencia. Como dice Françoise Fedier "aligerar es restituir todo a una realidad vibratoria"⁴. Es una operación de deconstrucción, cuyos resultados pueden confundirse con el arte pictórico bidimensional, pero que en verdad se trata de generar un punto de vista del medio por obra de un construir extremadamente ligero y traslúcido, de modo que se expone más bien el ensamblaje o la pieza que la parte.

Concretamente Cézanne pinta el Blanco, esta es una proposición que está en sus cuadros, lo planteado no dice sino de un soporte extremadamente virtual, un trazo, el ensamble que libera la materia vista en su modo más ligero en la figura del Blanco.

Soporte, pieza, ensamblaje, trazo virtual como elementos de un construir ligero son la condición para esa liberación de la materia y el lugar de donde nace ese develar. Cézanne en ese sentido consueña con nuestro oficio un cuanto señala los elementos sobre los cuales se funda toda iniciación.

Bibliografía

- 1 **Balcells, Ignacio.** 'El Tiempo en la Costa' Editorial Andrés Bello. 1999, Pág.26.
- 2 **Balcells, Ignacio.** 'El Tiempo en la Costa', Editorial Andrés Bello, 1999. Pág. 33.
- 3 **Balcells, Ignacio.** 'El Tiempo en la Costa', Editorial Andrés Bello, 1999. Pag. 8.
- 4 **Fedier, Françoise.** 'Bajo el Velo de la Interpretación'. Kunst und Technit. (Vittorio Klosterman). El término aligerar tratado desde la página 23 en adelante.

Imágenes

1. **Grandes Bañistas** (Grandes Baigneuses) 1908-1906, Oleo sobre Lienzo, 208 x 249 cms., venturi 719, Philadelphia (PA), Philadelphia Museum of Art, USA. Fuente: Paul Cézanne, Editorial Benedikt Taschen, 1995.
2. **Bañistas** (Baignees) 1900-1906, Acuarela sobre lápiz, 13 x 21 cms., venturi 1108, colección privada. Fuente: Paul Cézanne, Editorial Benedikt Taschen, 1995.
3. **La Pesca** (Der Frischung) (La Pêche) 1904-1906, Acuarela 125 x 220 mm., venturi 1016, The National Museum of Western Tokyo, Japón. Fuente: Paul Cézanne Aquarelle, Editorial Kunsthale Tübingen, 1981.
4. **Mujeres Bañistas** (Weibliche Badende) 1902- 1906, Acuarela 127 x 216 mm., venturi 1108, colección privada. Fuente: Paul Cézanne Aquarelle, Editorial Kunsthale Tübingen, 1981.
5. **La Montaña Sainte-Victoire, vista desde Les Lauves**, (La Montagne Sainte-Victoire) 1904-1906, Oleo sobre Lienzo, 60 x 73 cms., venturi 1529, Basilea, Kunstmuseum Basel, Alemania. Fuente: Paul Cézanne, Editorial Benedikt Taschen, 1995.
6. **Bordes de una Rivera** (Flussufer) (Bords d' une rivière) 1879-1881, Acuarela 321 x 493 mm., venturi 1074, Staatsgalerie stuttgart, Alemania. Fuente: Paul Cézanne Aquarelle, Editorial Kunsthale Tübingen, 1981.
7. **Montaña Santa Victoria**, 1902-1904. Acuarela 475 x 615 mm., National gallery of Ireland, Dublin, Alemania. Fuente: Paul Cézanne, Editorial Benedikt Taschen, 1995.
8. **La Montaña de Sainte-Victoire, vista desde Les Lauves**, (La Montagne Sainte-Victoire) 1902-1906, Acuarela 48 x 31 cms., Philadelphia (PA), Philadelphia Museum of Art, USA. Fuente: Paul Cézanne, Editorial Benedikt Taschen, 1995.

Rolando Meneses Ciuffardi

Arquitecto,

Doctor Ingeniero en Arquitectura,

Profesor Universidad Católica del Norte.