

Visitando al Museo.



La Pastora de Jean Francois Millet
Tomado de Britannica Image Quest

Por
Luis Alfonso Otálora Bonilla
Docente de Cátedra
Medios Audiovisuales
Especial para la Revista Alternativa Multicultural
La Moviola

Con alguna frecuencia y siempre con gran entusiasmo, solía yo ir al Museo Botero, al ala del edificio adecuado por el Banco de la República frente a la Biblioteca Luis Ángel Arango para albergar la obra donada por el pintor colombiano que le da nombre a la galería, obra de muchos artistas cuya colección empieza con cuadros del movimiento realista. Me emocionaba y me emociona el hecho de poder estar cerca de creación original de un extenso período de la historia del arte, a la cual de difícil manera se tiene acceso si no es a expensas de largos y costosos viajes.

Como ya lo he dicho, los primeros cuadros pertenecen al movimiento del realismo. Allí me detenía con algo parecido a la veneración ante dos pinturas de ese gran pintor a quien aprecio mucho, tanto por el talante de su realismo, por su concepción de lo real, por su ejecución, como por su gran sensibilidad ante la vida, de esa corriente de Millet y de Dumier, tan tocada por el dolor, por el sufrimiento humano. Ese pintor es Jean-Baptiste-Camille Corot. Los pintores de este grupo se opusieron a la pintura académica francesa y a los distintos bandazos de las búsquedas artísticas que habían oscilado entre la pintura religiosa, una vuelta a lo clásico y algunas exploraciones en el medioevo. Propusieron como objeto del arte la realidad presente. Y por eso sacaron la práctica pictórica del taller y se trastearon con sus utensilios de oficio al exterior. Todo lo que sigue en esta pequeña sala son cuadros pertenecientes al movimiento Impresionista: cuelgan allí catorce pinturas y una escultura firmadas con resonantes nombres como Renoir, Degas, Toulouse Lautrec y otros. Allí pasaba la mayor parte del tiempo de mis visitas; las otras salas que componen la muestra las veía con mayor rapidez aunque no con menos admiración.



El Almuerzo. Claude Monet . Circa 1873

Pero, ¿qué me ataba a estos pequeños cuadros, especialmente a uno, el primero de la segunda pared, la del fondo, firmado por el gran Monet? Quizás la escueta emoción de estar plantado frente a una obra del nombre más sobresaliente de ese gran movimiento pictórico; de pronto, los pensamientos que me rondaban y que repetía mientras la contemplaba, pues yo conocía muchas de las características de las propuestas impresionistas: eran realistas como el movimiento anterior a ellos, es decir, querían pintar el mundo objetivamente, en el momento cuando lo percibían; habían recibido las lecciones de los barbizones de la exterioridad, de sacar la pintura del taller pero con un estilo mucho más ágil para capturar el instante; sabía de sus pinceladas cortas con colores sin mezclar en la paleta

porque no se lo permitía las condiciones del lugar donde pintaban, el campo, el espacio abierto, y por su propia interpretación de lo que significaba realismo; también, y esto forma parte importante de su concepción de realismo, la rapidez que requería el captar el mundo bajo una luz determinada ya que consideraron que un puente o un árbol no son los mismos a horas distintas cuando los baña una luz distinta, prisa que también determinó los pequeños formatos de sus obras, la negación de usar el negro porque no existe en la realidad, y algunas otras cosas que los caracterizó. Pero aún no tenía yo una verdadera experiencia Impresionista.

El cuadro que me retenía representa un pequeño puerto, una ensenada rodeada con algo que insinúa edificios, unas pequeñas embarcaciones con sus elevados mástiles, un leve color de tarde o de mañana en el fondo. Es una serie de manchas dispersas que ni siquiera están hechas con bellos colores: prevalecen los grises y tierras aguados con fragmentos de blanco empastado. El color de fondo, del cielo, como un alizarina tenue y rebajado. Tiene una sensación, como la tuvieron quienes observaron los primeros trabajos impresionistas en París, que la pintura está sin terminar.

Uno de esos días de mi visita fui tomando distancia del cuadro hasta situarme más o menos en la mitad de la sala. Lentamente me alejaba y mientras lo hacía, las manchas que componían la pintura se acercaban unas a otras configurando un fragmento de realidad de un bello puerto. Y ese color de tarde del fondo, casi imperceptible, casi anodino, salía como protagonista importante dando al día un hermoso color de helado de fresa, como bien dijo un amigo cuando le comenté mis observaciones. ¡La obra se completaba en mis ojos! ¡Yo era parte de la obra, de la hechura de la obra! Sin mí, sin el observador, el hecho pictórico quedaba incompleto. Esto también lo sabía pero no lo había experimentado. Una cosa es saber algo y otra distinta vivirlo.

Los pensamientos se agolparon dentro de mí. ¿Qué había sucedido con la pintura en ese momento del Impresionismo? ¿No eran, acaso, realistas en el pleno sentido de la palabra, queriendo serlo aún más allá de los realistas mismos no usando el negro, por ejemplo, porque no existía en la realidad, y pensando que la montaña real no es la misma a las 9 de la mañana y a las 5 de la tarde? ¿No estaba allí un puerto que aunque no lo había visto nunca me era reconocible, verosímil como dice Aristóteles en su Poética? ¿No había visto en libros sobre el

movimiento Impresionista, los puentes, las estaciones de tren, los campos de flores por los cuales camina una mujer con sombrilla, las catedrales, los paisajes quietos, los cielos, los jardines, todo identificable, real? ¿Pero de qué realismo me estaba hablando este cuadro que tenía frente a mí?

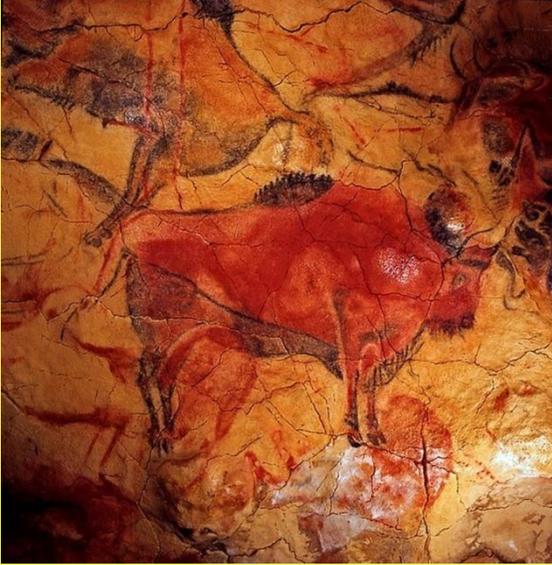


Imagen de la Cueva de Altamira.
Tomado de Britannica Image Quest

En todo el arte occidental anterior, en la pintura religiosa o de temas clásicos del Renacimiento, en la escultura griega arcaica o clásica, en las recargadas imágenes del Barroco ya del lado religioso, ya del laico, aún en las pinturas rupestres de Altamira y Lascaux como también en esas fantasías de pesadilla de El Bosco, encontramos realidad. En ángeles suspendidos en el cielo circundando a una madona, ángeles que nadie ha visto y nadie ha probado que existan, reconocemos las figuras de niños reales y el esfuerzo del pintor para que la textura de la piel se diferencie de la textura de los vestidos que cubren a la virgen, en los repetidos rostros inexpresivos de la pintura y escultura medievales, de ojos grandes, de hierática postura, reconocemos a la figura humana. Lo más que llegamos a decir es que su aspecto obedece al poco oficio de los artistas de la época, salidos de ese largo período en que occidente se ruralizó. Mímesis. Todo es arte mimético. Todo es arte traspasado por la idea de la objetividad, en el sentido de que los objetos pintados tratan de reproducir los objetos de la realidad tal y como existen o como probablemente existan. Tal vez con la única salvedad del largo periodo del Medioevo donde este mundo desaparece por la intención de posicionar otro.

Ante tal situación, ¿qué significaba esta nueva forma de expresar lo real con una manera distinta de pintar? ¿No me estaba hablando de una objetividad distinta, no aquella en la cual consideramos al objeto puesto delante acabado, completo, y que, si acaso, se convierte en motivo de nuestra exploración, sino de una objetividad en la cual el objeto lo es pero para nosotros, quienes somos los interesados en su carácter objetual pero que por lo mismo es inseparable de nuestra experiencia con él? ¿Que sólo es objeto para nosotros? ¿El objeto, que de algún modo concebimos como completo fuera de nosotros, no está traspasado por lo que percibimos de ese objeto como tal? Y el Impresionismo nos estaba mostrando a la percepción más allá de lo que tuviéramos en nuestra cabeza como concepto, como imagen del objeto. La pintura misma había sembrado en nuestras cabezas imágenes de la realidad de tal modo que veíamos lo puesto adelante en formas de líneas, de figuras geométricas, de grandes franjas continuas de color, así como los procesos de aprendizaje nos han enseñado los nombres de las cosas, sus valoraciones, su ser, pero este nuevo lenguaje pictórico nos señalaba que las cosas, por lo menos las visuales, son en el instante, en el momento mágico cuando la luz las muestra, en el momento en el que nuestros ojos se funden con lo puesto delante. Lo que suponemos objetual se hace uno con aquello que llevaba en su cabeza esa idea de un mundo objetual, el llamado sujeto. Es la experiencia misma de la poesía, la experiencia originaria. Lo uno y lo otro se funden.

Los Impresionistas dejaban, o nos parece que dejaban, las obras inacabadas para que el ojo del espectador las completara uniendo los colores puestos en pequeñas pinceladas separadas. Pero la obra no está inacabada, está completa como metáfora de la forma como miramos el mundo. Así miramos. Cuando decimos “esa pared es gris”, estamos dejando de lado una gran cantidad de matices del gris y, aún más, una buena cantidad de otros colores que están en el muro: el desgaste de la pintura que se asoma en color en cada parte, las manchas ocres dejadas por el paso el tiempo, los amarillentos tonos de la humedad. Vemos un árbol y decimos “el árbol es verde”, cuántos otros colores hemos dejado de lado en el árbol, aún los opuestos rojos están allí. Y lo condensamos en la palabra que excluye, que unifica, que en cierto modo empobrece. El mundo se nos presenta con una carga estética que recortamos al hacer dentro de nosotros una configuración de ese mundo y traducirlo en palabras. Es nuestra deficiente manera de apropiárnoslo.

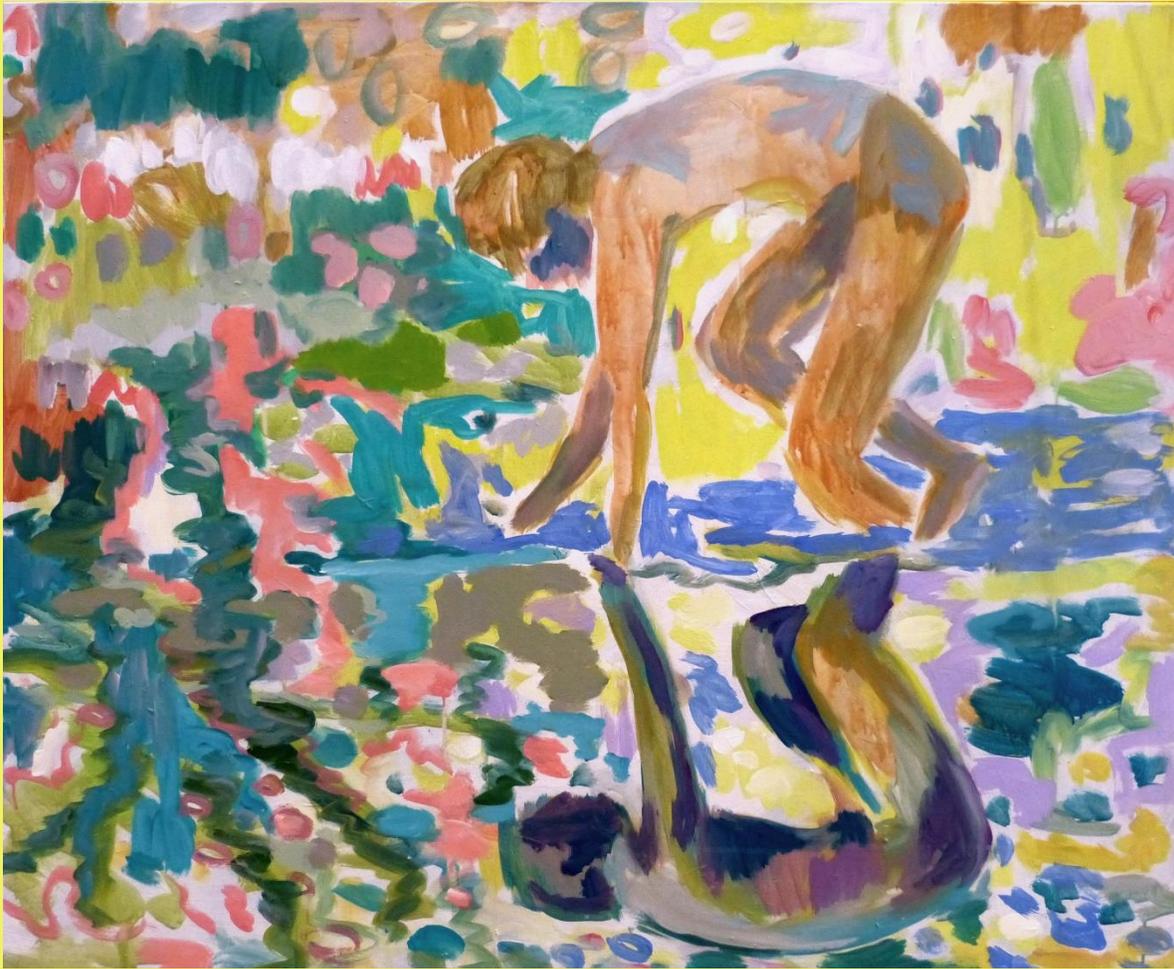
Frente a estos cuadros, ya no podíamos imaginarlos como a la pintura anterior: colgados en un museo o en una rica sala para que cualquiera los pudiera observar, deleitarse o valorarlos desde cualquier ángulo de la valoración, pero sin que ese observador o valorador importara para la obra en sí que suponíamos completa en ella misma. Ahora, sin sujeto no había objeto completo; pero usamos mal los términos porque nombrar a esas instancias como sujeto y objeto implica separación. Aquí el observador forma parte íntegra en la obra. Algo así fue la sugerencia del Romanticismo, sólo que en este momento nos lo estaban mostrando en el hecho mismo de la mirada: las fronteras de lo uno y lo otro se anulan, pues sin el uno lo otro no es en su plenitud, y viceversa ya que un ojo que no ve no desarrolla su ser.



Egon Schiele. La Muerte y el hombre. (1911)
Tomado de Image Britannica Quest

Una vez cuestionado lo que antes parecía indudablemente objetivo en su lejanía, en su carácter de ser otro, una vez hecho presente que la objetividad de lo otro es en la experiencia de la otredad totalmente fundida en la unidad, que el mundo que consideramos afuera está en nosotros, era fácil, casi que pudiéramos decir razonable, que se dirigiera la atención hacia el portador del ojo que mira y que conforma mundo, aquel para el cual lo otro es otro, y preguntarse cómo ese otro, que tiene tanto de construcción como de objetividad ya que vivimos en una creación cultural, nos afecta. Cómo me siento yo en medio de lo otro que es experiencia diaria, cómo me influye: El Expresionismo. Y más lejos aún, el descartar totalmente el carácter objetual de lo otro aunque eso otro lo sea solamente para nuestra mirada, y abstraer los elementos básicos, los últimos residuos de la experiencia de la exterioridad como el color o el movimiento del mundo que llamamos real o formas elementales del mundo pictórico mismo como el punto o la línea, los pigmentos o las texturas: el arte Abstracto.

Esa fue mi experiencia Impresionista. Ese día encontré la llave para abrir de manera más franca y clara, más sensible, las puertas de las otras salas de la colección, y mis visitas posteriores a esos otros recintos fueron mucho más extensas.



Narciso II. 2017
Acrílico sobre lienzo 100x 120 cm.