

ESTÉTICA Y FENOMENOLOGÍA DEL ESPACIO PICTÓRICO

Eliane Escoubas

No tomaré la fenomenología como un corpus doctrinal inscrito en la historia de las ideas, sino, ante todo, como una actitud, como modo de relación con el mundo, como modo del ser-en-el-mundo del hombre, tal como la han descrito los fenomenólogos fundadores que son Husserl y Heidegger, así como los fenomenólogos franceses: Merleau-Ponty et Henri Maldiney.

Para dar un ejemplo preciso de esta descripción fenomenológica del ser-en-el-mundo, tomaré el concepto husserliano de “mundo de la vida” (*Lebenswelt*). Es en función de este concepto de “mundo de la vida” que Husserl pudo escribir un texto aparentemente provocador: *La tierra no se mueve*¹. En efecto, ahí Husserl describe cómo cada uno de nosotros, en tanto seres vivos, tenemos un suelo y que ese suelo, lo llevamos con nosotros. Está siempre bajo nuestros pies y al horizonte de nuestra mirada. Nos desplazamos sobre ese suelo, pero ese suelo no se mueve, no es él quien nos lleva, sino nosotros quienes lo llevamos a él. Es así que Husserl muestra hasta qué punto la tierra copérnico-galileana, la tierra que se mueve, la tierra de la ciencia, no tiene medida común con el mundo de la vida, con la tierra-suelo de nuestros reposos y nuestros desplazamientos. Del mismo modo hay una multiplicidad de suelos según las épocas históricas, pero también según nuestra historia individual: ese suelo no es el mismo según vivamos en tal época de la historia, en tal región, en el campo o en la ciudad, sobre el agua, en los aires o sobre la tierra, y según el individuo singular que somos nosotros y los acontecimientos que vivimos.

Mi hipótesis sería entonces ésta: ese « mundo de la vida », esta « tierra que no se mueve », es también lo que la pintura constituye, lo que la pintura constituye en el seno de las múltiples expresiones del espacio que ella ha producido en el curso de la historia. Es decir, por un lado, que un análisis del espacio pictórico supone, en esencia, una elaboración fenomenológica y, por otro, que lo “contingente” o lo “circunstancial”, que está “documentado”, de alguna forma, sobre un cuadro, no es, justamente, de ninguna manera un documento, sino que deviene a través el arte un aspecto inédito del ser. Qué

¹ Edmund Husserl, *La terre ne se meut pas* (manuscrit de 1934) - traduction Editions de Minuit, Paris 1989.

entender por “aspecto del ser” que la pintura, según mi hipótesis, constituye, es lo que voy a intentar analizar.

Pregunto entonces: ¿Qué es un cuadro? Un cuadro no es una cosa entre otras. ¿Qué es entonces? ¿Es simplemente la *representación* de algo otro que sí mismo: retrato, paisaje, trazos y colores...? ¿Es entonces del orden de lo doble, de la simulación, del reflejo, de la ilusión, en breve: de la *apariencia*? ¿Es, como lo decía Platón, comparable a los reflejos en el agua o sobre los espejos, a las sombras sobre el suelo, en resumen, no es un engaño, un falso todo simplemente? Conocemos la historia, contada por Plinio, del pintor griego Zeuxis que había pintado uvas que parecían tan reales que ¡los pájaros mismos venían a posarse sobre el cuadro para picarlas!

Ahora bien, es claro que el estatuto teórico de la pintura ha conocido un vuelco mayor en los años 1750, con aquello que se ha podido llamar la invención de la estética por el filósofo alemán Baumgarten (*L'Esthétique* – trad. Ed. de l'Herne 1988). Este, fundando la teoría del arte sobre lo “sensible” (la *aisthesis*) y ya no sobre el “objeto”, emancipó verdaderamente la estética en relación al principio de imitación sobre el cual estaba fundada hasta entonces.

Es por esto que al estatuto del cuadro como apariencia, propio a toda filosofía de la representación, yo opondría un estatuto **fenomenológico** de la pintura: la pintura pinta, diría yo, el acontecimiento del “hay algo” (*il y a*), el surgimiento de un mundo sin un “más allá”, de un mundo que nace bajo la mirada – *donde la pintura misma instaure la mirada que la mira*. Esta instauración de una mirada sin antecedentes es obra de la pintura que pinta, no la apariencia, sino el *aparecer*, el acontecimiento del sobrevenir, el surgimiento – es decir: el fenómeno en el sentido de la fenomenología (*phainesthai*: aparecer). Aquello que Merleau-Ponty llama, en *El ojo y el Espíritu*, con una magnífica fórmula, la “concentración y venida a sí de lo visible”.

Primera parte: el cuadro no es una porción de espacio sino un modo del “aparecer”.

Quisiera poner como epígrafe a esta primera parte la fórmula de Merleau-Ponty en el prefacio de *Signos*:

« Mirar no es originalmente un acto de conciencia, sino la apertura de nuestra carne inmediatamente llenada por la carne universal del mundo »²

Trataré primero de esclarecer la noción de “fenómeno” en el sentido fenomenológico. Heidegger analiza la noción de “fenómeno” en *Ser y Tiempo* § 7: “Fenómeno” proviene del griego "*phainesthai*" que significa: Parecer, aparecer. El fenómeno es entonces el sentido del ser como aparecer: el fenómeno es el aparecer de aquello que aparece; sin embargo, el aparecer de aquello que aparece no se nos aparece jamás como una cosa que aparece entre otras, el aparecer no se nos aparece jamás en el mundo de la práctica cotidiana. No aparece, es mi hipótesis, mas que en la pintura. Es lo que constituye la pintura, es aquello que hace de un cuadro un cuadro, es aquello que hace que un cuadro sea algo totalmente distinto a un documento sobre una época, pasada o actual.

Veamos esto de más cerca, partiendo de la descripción que Husserl da de la percepción, aquella que, como se sabe, nos da el objeto por perfiles, por esbozos. Cito el § 14 de la Sexta *Investigación Lógica*: “La percepción pretende dar el objeto mismo. Esto permanece como una pretensión. El objeto no es dado efectivamente, es decir, no es dado plenamente e integralmente tal cual es en sí mismo. Aparece solamente ‘de frente’, solamente ‘en perspectiva y como esbozo’, etc. Mientras que muchas de esas determinaciones son representadas en el núcleo de la percepción, otras no entran, aún bajo una forma representada, en la percepción: los componentes del revés invisible, del interior, etc., son sin duda proyectados al mismo tiempo de una manera más o menos determinada, pero ellos mismos no entran de modo alguno dentro del contenido intuitivo de la percepción”³.

Así, uno más que ver proyecta; lo proyectado excede lo efectivamente dado. La descripción husserliana plantea también, desde la simple percepción, *una función de ilusión*: el objeto no es jamás visto integralmente de manera efectiva, sino solamente ‘casi’ visto. El cuadro figurativo parece responder bien a esta descripción husserliana: la voluminosidad y la transparencia de los planos, constitutivos de la perspectiva, parecen enraizarse bien en esta función de ilusión de la simple percepción. Sin embargo, un cuadro figurativo, sea cual fuere, no se da como una yuxtaposición de partes, como una

² Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris 1960

³ Edmund Husserl, *Recherches Logiques*, 6ème Recherche - traduction P.U.F., Epiméthée, Paris 1963.

adición de partes, sino como un acontecimiento, como el advenimiento de ese acontecimiento, como el advenimiento de eso que se presenta.

Tomemos el ejemplo del *Diluvio* de Paolo Uccello. ¿Qué vemos en este cuadro? Vemos personajes que se agarran a los lados del arca y los vemos, a algunos de frente, a otros de perfil; vemos pedazos de madera quebrada, una escalera, ciertamente agua, bastante agua; vemos esos *mazzochi*, esos sombreros característicos de Uccello. Pero todos esos objetos, ¿los vemos como objetos separados y que podríamos disociar, aislar los unos de los otros? Si los aisláramos los unos de los otros, ¿tendríamos aún un cuadro? O más bien, ¿tendríamos aún un espacio pictórico? ¡No! Pues aquello que nos es dado a ver, es ante todo el vértigo mismo de la mirada ante la sustracción del suelo, es la aspiración y el engullimiento de todo en el fondo del cuadro, en el punto de fuga en el horizonte, es el descuartizamiento de la mirada entre el punto de fuga en el fondo del cuadro y otro punto de fuga, adelante a la izquierda, hacia nosotros y construido por las barras de la escalera que he mencionado hace un momento. Lo que nos es dado a ver, entonces, es un modo del ser-en-el-mundo, es pues el “ver” tal cual: es decir, simultáneamente, la aparición y la desaparición de todo en la visión.

¿No está ahí, en efecto, el modo cómo miramos? Pues nada está fijo bajo nuestra mirada, nuestra mirada no fija nada, no retiene algo más que por muy poco tiempo; nuestra mirada no mira más que barriendo el espacio, sin detenerse en nada, o no por mucho tiempo. Una mirada fija no mira nada. También el cuadro de Uccello pinta de manera muy precisa, bajo la apariencia de una escena bíblica, las condiciones de la visibilidad más fundamentales: *la retención y la dispersión simultáneas que opera la mirada*, pinta el *paseo de la mirada*, aquí bajo el aspecto extremo del *vértigo*, algo como una mirada “diluviana”; la mirada tiene siempre algo que ver con el “diluvio”. Pinta los movimientos de la cabeza y de la mirada del pintor y del espectador. Pinta el *aspecto* según el cual lo visible es visible, da entonces como visible lo que no es nunca visto en la simple percepción. Más allá de la apariencia de las cosas y su puesta en perfiles y en perspectiva o en pedazos: es decir, más allá de las *partes* de las cosas vistas, pinta el *aparecer* de aquello que *aparece* y que no es ninguna parte del cuadro, ninguna parte de las cosas, ninguna cosa entre las cosas: pinta la manera como miramos las cosas, la manera como el mundo hace mundo bajo la mirada.

Así pues, he intentado mostrar que el espacio pictórico figurativo no es una porción de espacio, no es un corte efectuado en una extensión y compuesta de partes homogéneas y yuxtapuestas; sino que es la realización del hacer-mundo del mundo, del aparecer de lo

que aparece. El no tiene entonces por función producir una *ilusión*, de producir un ilusorio efecto de realidad; tiene una función de *manifestación* (la cual se opone a la función de ilusión) que consiste en revelar el aparecer mismo de lo real, de revelar *como* lo real se muestra. El cuadro constituye el acontecimiento del aparecer, constituye el “fenómeno” en el sentido de la fenomenología. Para retomar de otro modo mi cita de Merleau-Ponty, diré que mirar un cuadro no es un acto de conciencia (es decir, un acto objetivante), sino una apertura al mundo que consiste en dejar la cosa en su modo de despliegue, a su modo de aparecer, este “aparecer” que no aparece en la simple percepción, es decir, este aparecer que no aparece mas que en pintura. Sin duda es eso que Merleau-Ponty, en *El Ojo y el Espíritu* llama “la concentración y la venida a sí de lo visible”. Apertura de un mundo, acontecimiento del “ver”, es también lo que dice Henri Maldiney, que ha escrito principalmente: *Mirada, Palabra, Espacio* (1973): “La imagen en el arte no tiene por función imitar, sino aparecer”; y *El Arte, el alumbramiento del Ser* (1993): “Un acontecimiento no se produce en un mundo, el abre uno”. He podido elaborar esta noción del aparecer en pintura, sobre el ejemplo del cuadro figurativo. También debemos preguntarnos lo que sucede en la pintura abstracta.

2da Parte: El cuadro abstracto: el ritmo como entrecruzamiento de formas tectónicas y formas energéticas.

Aquí también quisiera poner como epígrafe una corta fórmula de Merleau-Ponty cuando habla en *Lo Visible y lo Invisible*⁴, cito, de “la invisible armazón de lo visible”.

En efecto, si el cuadro figurativo muestra y constituye (met-en-oeuvre) no esto ni aquello, sino la modalidad de aparecer de esto o aquello que aparece, el cómo conjugado del “aparecer” y del “ver”, *a fortiori* el cuadro abstracto que, él, no muestra nunca nada que sea un “esto” o un “aquello”. El cuadro abstracto, sea cual fuera, no muestra mas que de manera incidental una guitarra o una mujer o techos en el Estaque (como en los cuadros cubistas de Braque y de Picasso), él muestra (como en los cuadros de Kandinsky y de Klee) mezclas de líneas, de formas y de colores, entrecruzamientos ordenados según una lógica geoméricamente indescriptible. Muestra que, a pesar – y

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964. Cf. aussi *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964.

quizás en razón de- la desaparición del objeto, en razón de la inexistencia del objeto, hay siempre un “dado a ver” en el lienzo: hay siempre un “aparecer” y que la función de la pintura es precisamente dar a ver el “aparecer” y no “aquello que aparece”. Con el cuadro abstracto, “aquello que aparece” se borra en provecho de su “aparecer”. El cuadro abstracto no muestra ya nada, ya nada identificable, ha perdido toda función de ilusión y representación. ¿Qué muestra entonces, sino son las estructuras y las modalidades del aparecer mismo?

Tomemos por ejemplo:

- los cuadros cubistas de Picasso y de Braque.
- las “impresiones” o las “improvisaciones” o “composiciones” de Kandinsky y los cuadros de Klee.
- los cuadros de Nicolas de Staël, como El Agrigento, del cual no podemos decir si es figurativo o abstracto.
- los cuadros abstractos de Delaunay, Mondrian, Malevitch.
-

Diría que lo que “vemos” sobre un cuadro abstracto – o más bien, y para retomar una expresión de Merleau-Ponty, lo que “vemos” “según” el cuadro y “con” el cuadro, son aun las condiciones de visibilidad – pero, ahora, totalmente separadas de la reproducción de las cosas perceptibles – es todavía el paseo de la mirada, el acontecimiento del “ver”, la apertura al mundo, la apertura de mi carne al mundo, inmediatamente llenada por la carne del mundo, es aún “la invisible armazón de lo visible”.

Esta es la función del cuadro abstracto: hacer ver *cómo* vemos. *También así podemos decir que el propósito de la pintura abstracta es totalmente idéntico al propósito fenomenológico mismo.* Y diría además, por adelantado, que es la pintura abstracta la que nos permite mirar “fenomenológicamente” un cuadro figurativo. Mejor aún, es la pintura abstracta la que nos revela aquello que la pintura figurativa *es*, es decir, en qué la pintura figurativa es, propiamente dicha, pintura. Es la pintura abstracta la que nos revela la esencia misma de la pintura, la que reúne en un mismo propósito a toda la pintura, a pesar, o más bien, en razón de su pluralidad y de su diversidad histórica.

Quisiera entonces precisar esta función “fenomenológica” del cuadro abstracto.

Para ir deprisa y hablar esquemáticamente, diré que un cuadro abstracto presenta *formas*. Es decir: no imágenes, ni signos, sino formas. Para distinguir “forma”, “imagen” y “signo”, haré un llamado aquí al análisis d’Henri Maldiney, en *El Arte, el estallido del ser*⁵.

Si bien el signo y la imagen implican, dice Maldiney, una proyección intencional que desemboca en un momento gnósico u objetivante (es decir que vemos algo, algo que existe previamente al « ver » mismo o algo que remite a algo), la forma, a la inversa, no es « ni intencional, ni sónica (*signitive*) » y – cito a Maldiney – « si bien significativa, pero de otra forma que el signo, ella implica un momento de *pathos* (*pathique*), una manera de llevarse y comportarse en el mundo y en sí ». Es decir, ella implica mi “ser-en-el-mundo”. ¿Qué quiere decir esto? Sigo el análisis de Maldiney. « Un signo, escribe, es indiferente al espacio en el cual se configura. Es independiente de su apoyo. Transportado, permanece inalterado ». Si bien “una forma es intransferible a otro espacio, ella instauro el espacio en el que tiene lugar ». Hemos llegado entonces al punto de ruptura entre, por un lado, la forma y, por otro, el signo y la imagen: la forma instauro el espacio en el que tiene lugar; la forma, lejos de insertarse en un mundo ya dado, abre un mundo – la forma crea un mundo, instauro un mundo. Ella no es, entonces, un dibujo esquemático de las cosas existentes, sino el acontecimiento, el advenimiento del mundo. La pintura abstracta constituye “formas” en tanto “*formas-acontecimientos*”: es decir, las formas no son formas mas que como formas siempre en *formación*.

Formas siempre en formación, eso quiere decir, formas siempre en movimiento, jamás acabadas. ¿Cómo llamar a una forma siempre en formación, siempre en movimiento, una forma que no es forma mas que por su constante inacabamiento? Una forma tal es: *ritmo*. El ritmo es la “forma de aquello que es móvil” (dice Maldiney, refiriéndose a Benveniste), el ritmo es entonces la implicación del tiempo en el espacio. El ritmo es la forma de toda sensación, también hay un ritmo del “ver” como del “escuchar”. Las formas pictóricas son entonces el ritmo de lo visible; las formas pictóricas no preceden a los ritmos de lo visible: coinciden con este ritmo mismo. El *ritmo de lo visible* es entonces aquello que el lienzo abstracto constituye. El ritmo de lo visible no es una cosa entre las cosas. Coincide con el aparecer mismo. *Ritmo y aparecer son lo mismo*: son la

⁵ Henri Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*, Editions Comp'act, Seyssel 1993. Cf. aussi : Henri Maldiney, *Regard, Parole, espace*, Editions L'Age d'homme, Lausanne, 1973.

apertura de un mundo, la apertura de mi carne a la carne del mundo. El fenómeno del mundo que pinta la pintura abstracta es el ritmo. El ritmo es el fenómeno del mundo. El ritmo o el fenómeno del mundo es plural y singular, hay tantos ritmos como mundos al estado naciente – como el «suelo» en el sentido husserliano del cual hablaba anteriormente, lo llevamos en alguna forma con nosotros, es la invisible condición de toda visibilidad, al igual que el suelo es la condición inmóvil de todos nuestros desplazamientos (aún si este suelo es líquido o aéreo). El *ritmo* y el *suelo* no son propiedades, ni subjetivas ni objetivas: no pertenecen ni al sujeto, ni al objeto; el ritmo, como el suelo, es anterior a la constitución del sujeto como del objeto. Sin el ritmo no habría nada que ver, al igual que sin el suelo ningún desplazamiento sería posible. Pero no es nunca ni el mismo ritmo ni el mismo suelo; ritmo y suelo se remiten a nuestro ser-en-el-mundo, con sus sedimentaciones históricas o singulares. *Ritmo y suelo son nuestro modo de ser-en-el-mundo.*

Quisiera ir un poco más lejos y tratar de analizar dos modalidades de la «forma» en pintura. Existe, me parece, *formas tectónicas* y *formas energéticas*. ¿Qué entender por ello? Las *formas tectónicas* surgen, para mí, en el seno del sistema de líneas, de pliegues, de fracturas, de armazones, de dislocaciones, tal como las encontramos en la pintura cubista de Braque o de Picasso – sistema de líneas que son simultáneamente líneas de construcción y líneas de dislocación de la mirada. La pintura cubista pinta al mismo tiempo el “ver” y la decepción del “ver”: pintando el “no hay nada que ver”, la pintura cubista pinta el “cómo vemos, cuando vemos” – es decir que la retención es siempre al mismo tiempo dispersión de lo visible; dicho de otro modo, lo que el cuadro abstracto da a ver, es el devenir-invisible de lo visible, es el aparecer en tanto que desaparece. Para lo que llamo *formas energéticas* encuentro el ejemplo más específico en los cuadros de Kandinsky y de Klee. Ahí, más que de un sistema de líneas de construcción y de dislocación, hablaré de líneas de fulguración de lo visible, líneas de movimiento y de combinación de lo visible, de líneas de fuerzas que la mirada constituye, de la invisible *energía* del “ver”. Aquí la energía rítmica es tal que podemos decir que la velocidad de la mirada es incalculable, tanto porque ella sería infinitamente grande como porque ella sería infinitamente pequeña. Lo que es pintado en suma, es la impenetrabilidad del “ver”.

He separado aquí, para la comodidad de la exposición, lo que he llamado las *formas tectónicas* y las *formas energéticas*, mostrando que las primeras son más bien cubistas, las segundas más bien del lado de Kandinsky y de Klee. Pero haría falta mostrar que

formas tectónicas y formas energéticas no van las unas sin las otras, que son indisociables, y que ellas caracterizan en conjunto, si bien de manera distinta, la pintura cubista como la pintura de Klee y de Kandinsky. Diré solamente que formas tectónicas y formas energéticas son, en conjunto, aquello que Merleau-Ponty llama – tal como ya lo he mencionado – “la invisible armazón de lo visible”.

“*Invisible armazón de lo visible*” que constituye a la vez los cimientos del ser y del acontecer del mundo: la apertura del mundo. Mas aún, para recordar la fórmula de Merleau-Ponty, que constituye “no un acto de conciencia, sino la apertura de nuestra carne, inmediatamente llenada por la carne del mundo”. Esta apertura de nuestra carne que precede en nosotros a toda constitución de la subjetividad y de la conciencia. De este modo, si se puede hablar de “sujeto” en la pintura abstracta, según lo analizado bajo la lupa fenomenológica, ya no se trata de *un sujeto sintético*, aquello que en filosofía corresponde al sujeto kantiano, y que es, podríamos decir, el sujeto (pintor o espectador) de la pintura figurativa; sino de un *sujeto ek-stático*, de un sujeto de antemano disperso, de antemano escindido, desgarrado. También es este desgarramiento del sujeto (si podemos hablar de sujeto) lo que la pintura abstracta constituye, constituye lo *aleatorio* de la visión, que es lo *aleatorio* del ser-en-el-mundo.

Mejor aún– y ya lo he mencionado : si la pintura abstracta de este modo “quiebra la forma-espectáculo”, como lo dice también Merleau-Ponty, *la pintura abstracta nos muestra retrospectivamente que la pintura figurativa trabaja también hacia el mismo propósito*: ella también, si es pintura y no documento, da a ver “la invisible armazón de lo visible”, es decir que, más allá de la escena o las cosas representadas, ella da a ver *el fenómeno del mundo*, como aquello que no es jamás visto *entre* las cosas efectivamente o casi vistas. Podríamos a partir de ello decir que la pintura abstracta es la “verdad” de la pintura figurativa. Y que la unidad de la pintura, en el seno mismo de su pluralidad histórica es una unidad “fenomenológica”, que reside en que toda pintura, si es pintura, da a ver “la invisible armazón de lo visible”. Desde entonces, el análisis de un cuadro, sea cual fuere, pasaría, a mi entender, por el despliegue del ser del espacio cada vez puesto en juego y ello es, por definición, una tarea fenomenológica. Como lo escribe Maldiney: “la pintura no está hecha para ser vista, sino para ver”.

Para describir *cómo* la pintura nos da a « ver », *cómo* ella nos hace “ver” – *más allá de lo que nos hace ver* (entonces, no el “aquello”, el *qué* de esos objetos representados, sino el *cómo* del aparecer) quisiera leer dos pasajes que describen de manera magnífica el “ver” en pintura.

El primero es de Maldiney y se trata de la obra de Goya, « La Marquesa de la Solana »: « En *La Marquesa de la Solana*, las equivalencias y las oposiciones, los fenómenos de resonancia y las mutaciones tienen por punto de apoyo tres focos del cuadro que son los polos, a la vez, de los más grandes contrastes y las equivalencias más expresas. Son tres blancos (los únicos del cuadro): el blanco de los zapatos, el blanco de los guantes y el abanico, el blanco de la bufanda entrevista en la abertura de los pliegues de la mantilla. Esos blancos no están hechos de un color blanco dado por sí mismo, en él mismo. Aquí el blanco no es, *ex-iste*. Él está cada vez constituido por una claridad subyacente a la tensión de frío y de calor, cuyos elementos opuestos son ... para los zapatos, un blanco verdoso en contraste con los amarillos y rosas púrpuras claros, para los guantes, un guante barnizado de rosa púrpura en contraste con el amarillo del abanico, mientras que la bufanda es el lugar de paso, ligeramente brillante, del gris azul y del amarillo. El intercambio rítmico frío y cálido de las tonalidades constituye, en el sentido chino del término, una mutación, una sustitución total y recíproca, cuyo resultado sensible, único, extático a los dos términos, es una “energía blanca”. Este ritmo no pone en cuestión solamente la armonía interna de cada tono ni aún de cada pareja. La unidad rítmica de transición, que acontece a través de su textura, es necesaria como parte integrante, por y para el conjunto del cuadro. No existe mutación rítmica sino del todo. Es por que las mutaciones que las constituyen les confieren la misma potencia de momentos activos, que esos tres blancos son equivalentes. Su equivalencia es más expresa en tanto aviva las relaciones en las que cada uno está comprometido y en las cuales una implica solidariamente las otras dos. Así, la correspondencia entre el rosa tenue, casi latente, requerido por el blanco de los zapatos y la amplia rosa en la cabellera, polos extremos de la figura, se actualiza en una irresistible tensión vertical, en tanto se intensifica con la solidaridad distante de los tres blancos: ellos son en conjunto el eje del surgimiento de la obra. Pero este eje por sí mismo no es nada: si llegan a emanciparse el cuadro se mecaniza. Los blancos no existen más que por el todo que se articula en ellos y que los interioriza a ellos mismos, a través de uno y otro, articulándose él mismo”⁶.

El segundo es escrito por el poeta Rilke en una de las cartas que escribiera a su esposa, ella misma pintora; cuando él estaba en París en 1906-1907 y visitaba todos los días la gran exposición sobre Cézanne (muerto en 1906). En una carta del 22.10.1907, él escribe:

⁶ *Art et existence*, p. 199. CF aussi : Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu* ; Encre marine, 2000.

“La sala cierra hoy. Y como regreso por última vez, quisiera ir y volver a ver un violeta, un verde o aquellos tonos azules los cuales me parece que hubiese tenido que verlos mejor para no olvidarlos jamás. Y, por más que me haya tan a menudo detenido con una perfecta atención, la gran arquitectura coloreada de *La femme au fauteuil rouge* (*La Mujer en el sillón rojo*) se revela tan difícil a memorizar como un número de varios decimales. Sin embargo, yo me había impregnado de él, cifra por cifra. La conciencia de su presencia exalta mi sensibilidad hasta en el sueño, mi sangre la describe en mí, pero el lenguaje permanece al exterior sin que uno lo invite a entrar. ¿Te he hablado de ello?”. Más adelante en la misma carta: “Es como si cada punto del cuadro tuviera conocimiento de todos los otros. Tanto más participa cada uno, tanto más se combinan adaptación y rechazo; tanto más cada uno vela, a su manera, por el equilibrio y lo asegura.... Todo no es más que un asunto de colores entre ellos.... En este vaivén de mil influencias recíprocas, el interior del cuadro vibra, flota en sí mismo, sin un solo punto inmóvil.... Te imaginas la dificultad de abordar de manera precisa estos hechos”. Fin de la cita⁷.

Proyección de diapositivas:

UCCELLO – Le miracle de l’hostie (1^{ère} moitié du 15^{ème} siècle)

UCCELLO – Le Déluge (id).

PIERO DELLA FRANCESCA – La flagellation (2^{ème} moitié du 15^{ème} siècle)

BRUEGHEL – Les aveugles – 1568)

RUBENS – La descente de croix (1^{ère} moitié du 17^{ème} siècle)

GOYA – La marquise de la Solana (début 19^{ème} siècle)

GOYA – Mariana Waldstein (début 19^{ème} siècle)

CÉZANNE – Le jardinier Valier (fin 19^{ème}-début 20^{ème} siècle)

PICASSO – Les Demoiselles d’Avignon (1906)

PICASSO – Le guitariste (1909)

BRAQUE – L’homme à l’accordéon (1909).

KANDINSKY – Deux tableaux des séries : Impressions, Improvisations, Compositions.

Années 1914 et au-delà.

Paul KLEE – Senecio 1922

Paul KLEE – Le timbalier 1940

DELAUNAY - Formes circulaires 1912.

DELAUNAY – Rythmes sans fin – 1930.

MONDRIAN – Océan, 1914

MONDRIAN – Jetée et océan, 1915.

⁷ Rilke, *Lettres sur Cézanne*, trad.française, Seuil, 1991, p70-71

MONDRIAN – Composition en couleur, 1917.

MALEVITCH – Matin à la campagne, 1913-14

MALEVITCH – Suprématisme n° 417 et Suprématisme n°418 – 1915.

Nicolas de STAËL – Agrigente – 1952-53.

(Et FRIEDRICH (1^{ère} moitié 19^{ème} siècle) : Homme regardant les nuages ; Homme et femmes regardant la mer ; Moine au bord de la mer).