

*Pintura no albergada*  
*Peinture non-hebergée*  
*Un-lodged painting*  
*Un-beherberge malerei*

## PINTURA NO ALBERGADA

¿De dónde nace esta proposición pictórica?

Ella surge de vivencias acumuladas por mi enfrentamiento con la naturaleza americana.

Por haber padecido ante ella la experiencia de lo Sublime ante La Naturaleza. (A esto lo he llamado la experiencia de la Grandeza).

¿Es que la grandeza puede ser pintada?

No, de ningún modo.

¿Es que las vivencias pueden ser contadas pictóricamente?

Creo que tampoco.

Toda vivencia al ser contada, está desde ya en

otro tiempo del que le correspondió vivir. Y por eso es que lo que podríamos contar sólo puede ser una especie de metáfora de ella. Metáfora de la vivencia que el artista cuenta metafóricamente al pintar, lo que nos conduce a una metáfora de metáfora.

El enfrentamiento con la naturaleza nos ha sido mostrado en el arte occidental y oriental, a través de la pintura de paisaje y ésta nos cuenta de ella como un fondo en las pinturas de retratos o de leyendas mitológicas en el Renacimiento; de la acción de los elementos desencadenados, como las tormentas en el Romanticismo o de la serenidad de su presencia en los impresionistas, por tomar algunos ejemplos.

También nace esta proposición pictórica (la Pintura no Albergada) de lo que hemos llamado la dependencia de la pintura.

La arquitectura le daba albergue a la pintura, esto significa que le daba un soporte y una ubicación; esto significa que le fijaba una dimensión y sus respectivos límites, curvos, derechos, entrecortados, etc. Al fijar su ubicación también fijaba el grado de luminosidad ambiente en que iba a existir. En iglesias y palacios, por ejemplo, si en los plafones o en las paredes, partes altas o bajas, si en las cúpulas, o en las pechinas, etc.

La pintura, en esta situación, se proponía como un mundo propio que emprendía una suerte de canto y destino común con las formas archi-

tectónicas, sea trayendo otro espacio que el arquitectónico en los frescos y cuadros, por ejemplo, o subrayando o amplificando la espacialidad a través de su capacidad decorativa o de ornamentación.

El aporte a este canto y destino que traía la pintura era su propia concepción del color y su disposición. En el Barroco la arquitectura tiene un ámbito convergente; la pintura y la escultura, que van aunadas en esta aventura, están, en ese momento, proponiendo un ámbito multidivergente.

De estas dos situaciones que conviven, ámbito convergente y multidivergente, y quizás por ser así, nace lo que considero un momento cumbre del arte occidental: aparece un espacio comple-

tamente diferente del que proponen estas artes separadamente, un espacio indescriptible.

A fines del siglo pasado y principios de este, el "Art Nouveau" intenta de nuevo juntar estos mundos de la arquitectura, pintura y escultura.

Pero la pintura, en este caso, no va más allá de hacer una proposición ornamental, cuando está junto a la arquitectura.

Mondrian y el Stijl proponen planos coloreados que dan una calidad luminosa determinante al hueco propuesto por el espacio arquitectónico. Este espacio va más allá o más acá del plano coloreado según sea la calidad luminosa de él. El color también puede diversificar o señalar di-

ferentes zonas del espacio reconstruyéndolos en otra forma arquitectónica. Desde la proposición del Renacimiento ésta es la primera proposición diferente de relación entre color y arquitectura.

Se puede decir que, a partir de esta proposición no vuelven a participar más pintura y escultura con la arquitectura en una aventura común, como en la época del Barroco.

Esta orfandad en que quedan la pintura y escultura de la arquitectura, hace que el cuadro o proposición pictórica se "objetice" cada vez más, y es sintomático de esta tendencia la importancia que fue adquiriendo el marco destinado a proteger la superficie pintada a fines del siglo pasado a su vez separada del "entorno" que ya no gobierna.

Hoy día la actitud de suprimir el marco, de dejar la pintura tal cual en el bastidor, la veo como signo de una voluntad de hacer retroceder la superficie pintada para tratar de confundirse con un plano límite (teórico) del espacio en que se halla. ¿Quizás un retorno a la situación de los frescos?

De esta situación de orfandad de la pintura nace la experiencia de la "Pintura no Albergada", realizada a través de los talleres de América del Instituto de Arte U.C.V., 1978 en adelante.

Esta experiencia a su vez comienza en los Talleres de Murales realizados en Valparaíso (1969-1973), en que salía con mis alumnos a pintar muros de la ciudad. Pinturas que tenían su propio cálculo pictórico independiente y autónomo de cual-



quier situación de prolongación de la espacialidad urbana y que pretendían recoger la mirada juntándola y volviéndola a dispersar con otros cánones que los propuestos por el paisaje urbano. (nota: estos murales eran «no-figurativos»).

La disposición de las formas coloreadas y los colores mismos, diferentes al colorido circundante -propio al juego de las formas arquitectónicas, colores que tenían su propia luz y lugaridad, independiente de la luminosidad ambiente.

El paso siguiente fue abandonar el soporte del muro. Las pinturas se colocaron directamente en el espacio natural circundante. El lugar elegido fueron las dunas alejadas del mar en la playa de Ritoque, cerca de la desembocadura del río

Aconcagua. Los paneles pintados conservaban aún sus bordes ortogonales cuya regularidad separaba, tendiendo a abstraer la situación pictórica de su entorno.

En el paso siguiente, se hicieron volantines, que al elevarse girando en el aire, establecían una situación en los colores, vistos contra la luz o a favor de la luz, en un sentido u otro, estableciendo un continuo cambio de relación entre ellos. La movilidad permitía un constante intercambio de vecindazgo y yuxtaposición de los colores. Pero esta dimensión del color móvil, de hecho eran unas especies "móviles" (los volantines), nos conducían en una dirección que se alejaba de nuestros propósitos.

El próximo paso fue encarar decididamente el borde del panel pintado. El cálculo propuso liberar las formas centrales (del diseño) suprimiendo formas que iban hasta el borde o límite del panel, éste a su vez tenía pintado su anverso y reverso. Colocado sobre un pilar central podía girar sobre su eje, de manera que en el giro las formas coloreadas se avecindaban de manera inesperada contra las "formas" propuestas por la naturaleza: cerros, árboles, planicies.

En ese momento decíamos por conclusión: "Hemos perdido el horizonte, el horizonte natural; no importa que éste se asiente sobre la horizontal, vertical o diagonal. Las formas coloreadas se van proponiendo en una suerte de diálogo ininterumpido con el espacio circundante que se

vuelve puro color: claro, oscuro, cambiante.

“¿Será esta una nueva adecuación para una proposición pictórica americana?”

¿Será ésta la condición para que la naturaleza americana, despojada de toda lectura “paisajista”, nos revele las profundas leyes que rigen la relación entre sus formas?”.

El próximo paso fue no considerar más el soporte como un plano, sino que el soporte podría ser cualquier situación que el lugar propusiera.

Esto significó que las pinturas abandonaran el plano tradicional que las soportaba.

La pintura No estaría más Albergada por el plano.

Esto significa que ya no está más albergada por el plano de un cuadro o por un muro u otro elemento arquitectónico.

En consecuencia, por No-Albergada, entendemos la posibilidad de estar liberada de toda sujeción a una organización espacial, predeterminada y existente anterior a ella.

En una situación real (física), significa estar en el espacio natural o en un espacio construido por el hombre, sea este arquitectónico o urbano, sin estar determinada por él.

Está simplemente. Sin pretender estar sometida a

las implicaciones y leyes propuestas por la estructuración espacial en que se encuentre. Por ejemplo, en la naturaleza a la relación con el horizonte, o a las direcciones reales o virtuales señaladas por un espacio establecido por el hombre.

Ella presenta su juego de formas coloreadas sin ningún compromiso formal con su entorno, en la más *pura libertad de su existencia* y en el más *libre acomodo de su estancia*.

Desde su materialidad misma, la pintura colocada libremente en el espacio se convierte en una Cosa; en una Cosa colocada Allí; en un objeto tridimensional.

La pintura no-albergada, es por lo tanto y ante todo, un Objeto Pictórico.

¿Por qué esta pintura no puede inscribirse o nombrarse como arquitectura o escultura coloreada, ya que ambas se proponen como un objeto tridimensional cromático?

*Porque su cálculo es esencialmente pictórico.*

Su cálculo no pretende crear espacios inscritos en lo lejano o cercano (profundidad), ni sensaciones de luz y sombra, ni sensaciones volumétricas, sino que sigue manteniendo la rigurosa relación de formas pictóricas determinadas por el contraste o continuidad de tonos, por el vecindario o lejanía de los colores desplegándose en su propia capacidad luminosa.

Así también, soporte y forma coloreada se con-

vierten en un solo elemento y estos elementos se colocan, se avecindan o yuxtaponen con un criterio exclusivamente pictórico: El libre juego de formas coloreadas.

Un juego que no conforma estructura significativa de ninguna especie, sólo su propio Estar Allí.

Ese estar allí implica que no traeremos, a través de la pintura, al espacio natural o urbano (pintura de paisaje), sino que llevamos la pintura al espacio, sea éste natural o urbano.

También significa que la pintura se establecerá en un lugar que le será propio, y allí padecerá el tiempo, sea éste clemente o inclemente.

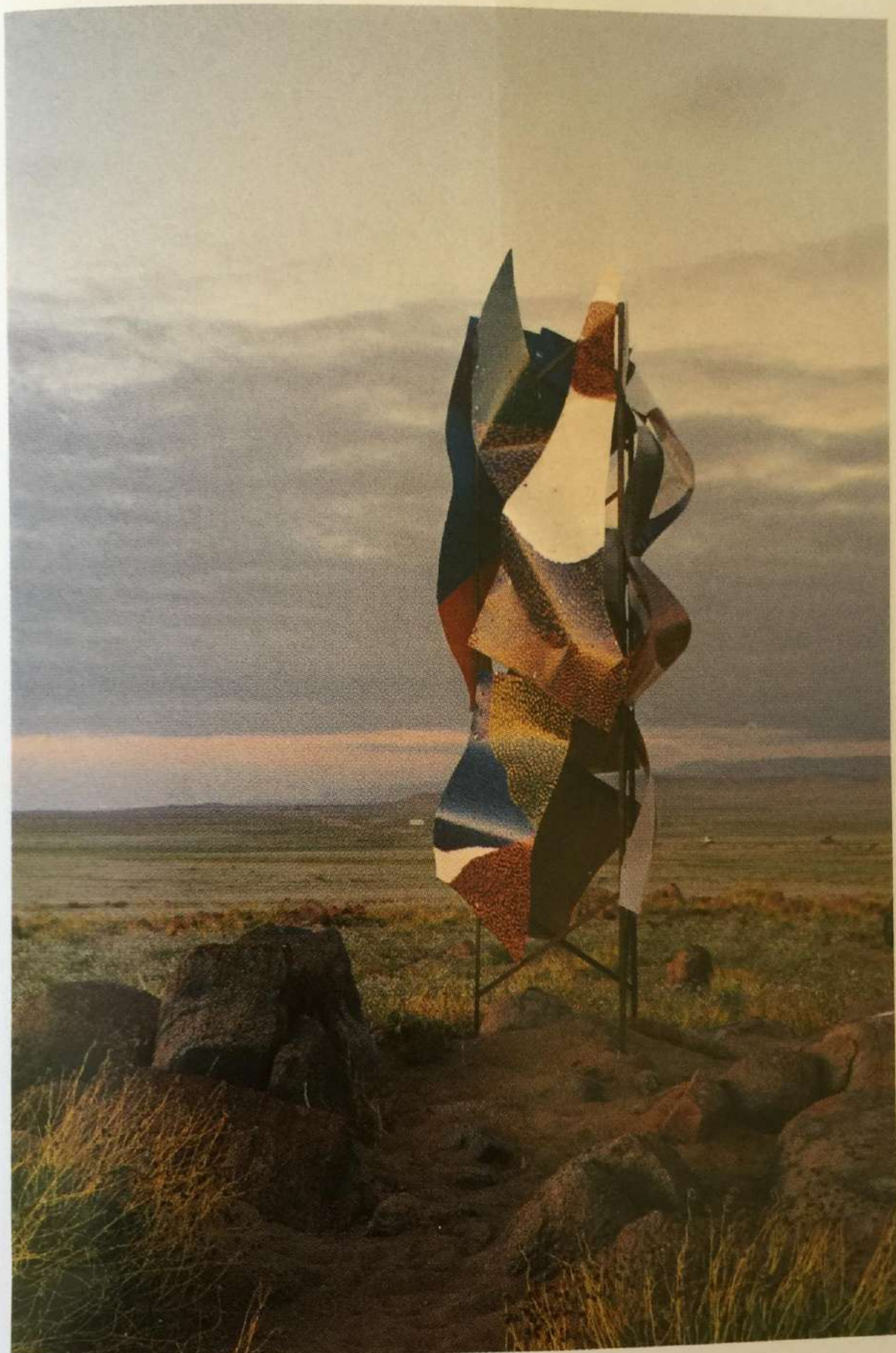
*La Pintura no Albergada señalará un lugar y compartirá con él su destino.*





LA PINTURA NO ALBERGADA  
SEÑALARÁ UN LUGAR Y COMPARTIRÁ CON EL SU DESTINO

EL MONUMENTO LA PINTURA (ESAD) EN  
EL PARQUE NACIONAL GUAYAS



...LLEVAMOS LA PINTURA AL ESPACIO  
SEA ESTE NATURAL O URBANO...