Asociación Internacional de Críticos de Arte.

aica

17 CONGRESO EXTRAORDINARIO
36 ASAMBLEA GENERAL

ALGUNAS APROXIMACIONES A LA IMAGINACION DE LA TRANSPARENCIA

María Elena Ramos (Venezuela)

ALGUNAS APROXIMACIONES A LA IMAGINACION DE LA TRANSPARENCIA

María Elena Ramos

Recuerdo cuál fue el momento preciso en que comencé a dejar de ser niña, aunque en ese momento no tuve conciencia de ello. Fue en mi mediana adolescencia, el día que descubrí que a una acción de un tipo no necesariamente correspondía una reacción de tal otro tipo. Descubrí que las relaciones causa-efecto no eran, en el mundo real, como lo habían sido en la ilusoria imagen del mundo que usualmente vivimos en la protegida infancia.

Hoy puedo ponerlo en otras palabras: lo que descubrí entonces fue que la causalidad no necesariamente existía entre seres y mundo. Descubrirlo era dejar de tener seguridades, dejar de tener confianzas absolutas y, dejar atrás la niñez crédula. Pero era, al mismo tiempo, tener nuevas posibilidades abiertas ante mí: ver el mundo como el lugar en donde, desde ese momento y para bien o para mal, podía suceder cualquier cosa. Esto que fue para mí un auténtico descubrimiento, no era nada nuevo para la filosofía, para la ciencia y para el arte del hombre de este siglo.

Por la investigación científica y filosófica sabemos que el espacio y la materia se han relativizado; el indeterminismo y la probabilidad son más el lenguaje de la época que aquella causalidad que nos fijaba al mundo. Términos como escepticismo, nihilismo, subyacen tras esa dificultad del hombre contemporáneo de aprehender totalidades, de dar sentido unitario y coherente a su existencia. La manera de percibir, de ver y de palpar el mundo para ese hombre de la época es una manera fragmentaria, discontínua, múltiple, permanentemente móvil, difícilmente asible. Conoce de la fugacidad, de la superposición de hechos, tiempos y espacios, conoce de la simultaneidad.

La creación artística del siglo XX ha sido particularmente sensible a este modo de percibir, ver y palpar, sentir y crear. El arte del siglo ha hecho suyo el lenguaje de la relatividad, el de la desmaterialización. La desmaterialización ha sido, y no paradójicamente, una de las estructuras fundamentales del arte contemporáneo. Dice Ernst Fischer (en su obra La Necesidad del Arte, pag. 236) que: "Se reprocha a menudo al arte y a la literatura modernos que 'destruyan la realidad'... pero no son los escritores y artistas los que han abolido la realidad".

Este trabajo que aquí presentamos pretende ahondar en algunos aspectos visuales que si bien se inscriben dentro de esa "epistemis de la discontinuidad y las diferencias" de la que hablaría F. Menna (Opción Analítica en el Arte Moderno", pag. 75) pueden ser también vistos en su carácter dialéctico: dialéctica entre desmaterialización y formación. Entre fragmentación e integración. Entre lo discontínuo y lo contínuo. Entre lo diverso y lo semejante. Entre lo opaco y lo cristalino. Entre lo permeable y lo sólido. Así, el arte, a más de recrear y reflejar el lenguaje de lo fragmentario, puede ser (en un mundo donde también el lenguaje y la comunicación están en crisis), un "desesperado intento por integrar discordias no-resueltas" ("La Desintegración de la Forma en las Artes", pag. 30) según diría Erich Kahler.

El aspecto visual al que nos referiremos centralmente como uno de los campos de acción en que el artista se plantea esta dialéctica, es el recurso visual-plástico de la transparencia. Recurso visual que nos interesa aquí en tanto que recurso "para decir". Recurso que remite a concepto. Que obedece a necesidades expresivas, conceptuales, que se inscriben en esa visión contemporánea a la que ya nos hemos referido: tanto a la visión que percibe al mundo como multiplicidad de fragmentos, como la visión que pretende reintegrar, reconstruir, encontrar las zonas comunes.

Cercanos a la transparencia iremos viendo los comportamientos visuales y conceptuales que le son afines: son también entonces lo aéreo, lo flotante, lo volátil, lo especular, lo reflejo, lo cristalino, algunas ideas que complementarán este trabajo. Ellas son maneras en que las imágenes visuales creadas por el arte del siglo nos hablan de lo incorpóreo, lo inaprehensible, lo relativo, lo inseguro, lo casual, lo no-causal, lo inabarcable, lo múltiple, lo fragmentado, lo simultáneo, lo difuso, lo disuelto, lo disperso.

Otro aspecto significativo a lo largo de este trabajo será el aproximarnos a la transparencia, y a las ideas que le son afines, como esencia misma de lo poético. Esto será explicitado en algunos momentos del trabajo; en otros, será implícita y permanente reflexión. En una época en la que el arte conceptual nos ha habituado ya a que el arte puede tomar distancia de sí mismo y autoobservarse, no resulta ajeno ver en imágenes que se disuelven, se transparentan, se relativizan, lo que es carácter esencial, central, de la creación artística: su ambiguedad, su riqueza de apertura e información, su polisemia, su capacidad de producir el estímulo a que el espectador complete y reconstruya, recorporice, utilizando su memoria y sus percepciones para un acto integrativo, o, por el contrario, continúe indefinidamente la descorporización de las formas. Para el que crea y para el que observa, la ambiguedad es la apertura. En el artista, además, la transparencia y sus afines desmaterializantes reflejan bien los procesos de la mente que crea: la ensoñación, la memoria desdibujada y superpuesta, los flashes y discontinuidades del pensamiento, los vacíos y los llenos del pensar poético, interpenetrándose, compartiendo el espacio interior y exterior del que crea, en el momento en que crea.

La transparencia, vista aquí como aproximación al carácter esencial de lo poético, es lo que oculta y vela, pero, al mismo tiempo, lo que desoculta y de-vela. Lo que "hace ver". Así, imágenes transparentes (o flotantes, o cristalinas, o especulares, o disueltas, o veladas) acuden frecuentemente a la pintura contemporánea tanto para ocultar, mixtificar, hacer misterioso; como para huir, evadir, ser escépticos; así como también para multiplicar las miradas, señalar, descubrir ángulos insospechados. Imágenes así pueden romper y singularizar, pero también puede permitirnos encontrar las zonas compartidas y comunes, encontrar las fusiones. Por ellas se desdibujará el límite entre lo imposible y lo posible, entre lo visible y lo no-visible.

La pintura venezolana, particularmente desde Reverón hasta el momento actual, abunda en transparencia, en descorporización, en volatilidad. Tanto desde la óptica abstracta, constructiva y cinética, en las que se han creado verdaderos poemas de lo vibrátil, lo espacial, lo abierto, lo cambiante y lo inasible, como desde la óptica figurativa culminante en las más recientes generaciones de pintores y dibujantes, encontraremos en el arte venezolano una rica y variada imaginación de lo transparente.

Para los efectos de este trabajo nos hemos concretado a dos aproximaciones. Una, a la obra plástica de Jacobo Borges, pintor figurativo quien llega a la transparencia como recurso para ahondar en su obsesión fundamental: la obsesión por el tiempo, el tiempo inaprehensible, los tiempos simultáneos. La otra aproximación nos llevará al trabajo abstracto de Luisa Richter, espacio visual, sin embargo, en que se desdibuja el límite entre lo abstracto y lo real, entre lo visible y lo no-visible; espacio visual, además, en directa relación con una forma de ver-en-el-trópico: ver en la luz, en la transformación de la atmósfera, ver en el aire y sus transparencias.

Razón central para haber relacionado estas dos obras en este trabajo es la de partir, cada uno de estos creadores, de una percepción de lo fragmentario del mundo que nos rodea y, complementariamente, la de compartir, desde visiones del todo diferentes, una voluntad de integrar, de asomarse a las totalidades. Ambos hacen uso de la transparencia y los recursos visuales afines para esa permanente dialéctica de la destrucción y la construcción. Las características tan diferentes de su obra y de sus obsesiones fundamentales, como iremos viendo, hicieron de su trabajo un campo de mayor interés aun para esta investigación.

Jacobo Borges: El Espacio Diacrónico; El Tiempo Inaprehensible; La Simultaneidad

Hacia mediados de los años setenta realiza Jacobo Borges una serie de obras que culminarían su etapa de El Espectáculo. En ellos es protagonista central el tiempo, pero no como algo abstracto: es la idea de la simultaneidad de pasado-presente-futuro lo que va produciendo un denso, ensanchado, dilatado espacio plástico. En muchos casos Borges produjo la simultaneidad visualmente por medio de la superposición: De capas pictóricas. De colores. De texturas. De figuras. De escenas. De situaciones. Ir creando la simultaneidad por la acumulación y la superposición era ir cargando al espacio plástico de la idea de tiempo. Podíamos entonces intentar un seguimiento, pero no podía ser un seguimiento en el espacio solamente, es decir, un seguimiento de lo que es sincrónico. Ni era tampoco posible sólo un seguimiento en el tiempo: vertical y diacrónico. El nuevo lugar creado era el de la síntesis y el encuentro del espacio con los tiempos. Lo llamamos entonces "un espacio diacrónico", por ser un espacio construido por el tiempo. Hablar de aquellos espacios como lugares de la acumulación y la superposición nos lleva automáticamente a hablar de la transparencia. Sus acumulaciones y superposiciones transparentes "abren", descorporizan los límites entre las figuras y escenas que conforman el drama. Por la transparencia lograba Borges la simultaneidad, a la vez que ahondaba en la idea de lo impreciso, lo no fijo, lo no absoluto, lo inaprehensible.

Los espacios temáticos que para aquel momento abordaba Borges eran espacios interiores. Pero aún dentro de ellos, oscuros y cargados en muchos casos, era posible encontrar propiedades de lo abierto, lo espacial, lo aéreo, lo flotante, lo permeable. Recordamos aquí el comentario de Abraham Moles para la "presión de los objetos (su multiplicidad dentro de un recinto) presión que asimilaremos a la de los gases" (Teoría de los Objetos, pag. 117). Los muros no son siempre sólidos; tras ellos pueden suceder situaciones que obligan al muro a desmaterializarse, para que podamos conocerlas. Las paredes reciben "proyecciones" que las abren y las multiplican. Apariencias de espejos reflejan a personajes que en cualquier momento se descorporizan. Son los espacios de la relatividad: entre lo cerrado y lo abierto. Entre lo que cubre y protege y, por otra parte, lo que descubre y deja sin protección. Dice Borges: "El muro puede ser atravesado, o tu mismo puedes desaparecer dentro del muro. El espacio cerrado ya no es el sitio de reposo, es el sitio de los sucesos. En ese espacio puede suceder cualquier cosa. Es un sitio determinado, pero, al mismo tiempo, ese espacio no es ese sitio: es un espacio suspendido". Las relaciones causales estaban, también para Borges y su pintura, rotas.

Transparencia y Ruptura de Límite entre Lenguajes

Hacia la época aquí citada podemos observar que en la pintura de Borges la materia pictórica de adelgaza, pierde opacidad y rotundidad, va incorporando bordes dibujísticos, fragilizados, línea emblanquecidas que dan sutiles contornos a seres y objetos que se aligeran. La transparencia y sus fragilizantes afines son en este sentido recurso importante con que Borges fragmenta y destruye, pero también construye e integra. En transparencias, aligeramientos, disolvencias, veladuras, se va apoyando para romper el límite de lo pictórico y de lo dibujístico, pero, al romper el límite, está creando la síntesis entre los dos lenguajes. Porque la pintura se hace entonces dibujística, se hace más libre y ligera. El dibujo, por su parte, se hace pictórico, se corporiza. Empiezan a coexistir en esos espacios ambiguos la densidad de la pintura y esa posibilidad que atribuye Borges a la línea: la de describir el aire o el vuelo.

Otro tránsito entre lenguajes, importante a la hora de profundizar en la pintura de Borges a partir de los años setenta, es aquel que realiza entre los lenguajes audiovisuales y los lenguajes pictóricos. Hacia 1966 Borges participó activamente en el gran espectáculo audiovisual de Imagen de Caracas. Estuvo entre 1966 y 1972 sin pintar. Cuando retoma la pintura, hacia 1972, su permanente obsesión por el tiempo venía estimulada por el lenguaje eminentemente temporal del cine. Borges, hombre de transiciones y de síntesis, hombre de conciencia integradora, haría entonces un desplazamiento de medios y sus lenguajes. El mundo de sus imágenes, el mundo de su imaginación, había sido significativamente ampliado con la experiencia audiovisual.

Por el carácter y por la limitada extensión de esta ponencia, haremos mención apenas de algunos aspectos. Comencemos mencionando lo que en cine se conoce como Formas de Paso Transiciones. Las más conocidas: el fundido, las disolvencias, las cortinillas o barridos, las transiciones por el cambio de color. Con estos sistemas de paso, de tránsito entre una imagen cinematográfica y la siguiente, el cine hace uso del lenguaje de la transparencia. El cine, y en menor grado la T.V., han acostumbrado a nuestro ojo a ver transparencias como tránsitos, como indicación de cambio de lugar o de tiempo. En otros casos y dependiendo del contexto de la trama, nos han acostumbrado a ver lo simultáneo, lo coexistente. Lo que para el cine es punto intermedio entre una escena y otra, (es decir, lo que allí es tiempo-real y/o tiempo narrativo), en Borges es la posibilidad de "apertura" del espacio pictórico, un espacio diegético único, comprimido, un lienzo a ser colocado sobre una fija pared, en el que, a pesar de todas esas limitaciones, Borges se plantea presentar las visiones y los conceptos de tiempo inaprehensible, tiempo que pasa, captación del instante, simultaneidad. Relaciones espacio-temporales (que en cine pueden presentársenos como relación entre lo que es contínuo y lo que es contíguo), se abren aquí, por las mismas características de lo pictórico, y pasan a ser, en Borges, ese espacio no-causal, en donde cualquier cosa puede suceder, cualquier cosa es posible.

¿Qué mejor para estos espacios diacrónicos de Borges, espacios que necesitan narrarnos el tiempo, espacios construidos por el tiempo, qué mejor para ellos que esa apertura, esa multiplicidad, esa coexistencia de lo fragmentario con lo sintético que ofrecen recursos cinematográficos o televisivos como esas formas de paso basadas en lo transparente, lo difuso, lo velado? Por medio de una disolvencia, por ejemplo, podemos no sólo percibir el tránsito de un objeto a otro diferente, de un espacio a otro diferente, sino que podemos crear puntos comunes, reintegrar, producir encuentros en esas zonas compartidas, difusas e imprecisas que unifican las imágenes, en un nuevo espacio plural.

El cine es, por otra parte, un lenguaje en el que la relación del fragmento y la totalidad se hacen evidentes: si el fotograma es el fragmento, la congelación de un instante y de un lugar, el montaje es su complementario: es la idea de encadenamiento, de duración, de totalidad, de organicidad, de unidad, de coherencia. Si hablamos de montaje vemos que el cine nos ofrece, y ofreció a la pintura de Borges, formas de ver y narrar tan significativas como el Flash Back, o salto atrás en el tiempo; el Flash Forward, o salto adelante, formas provenientes originalmente de la literatura pero que pasan a ser parte de lo específico cinematográfico. De ellas diría Román Gubern que son "violencias ejercidas sobre el continuum temporal presente-futuro" ("El Lenguaje de los Comics", pag. 171). "Ideas Materializadas" o "Relámpagos de Pensamiento" son formas de transición y montaje cinematográfico que podemos rastrear también en obras de Borges, así como la idea del Montaje por Antítesis (el encuentro de lo inesperado, lo contradictorio, lo absurdo, en un espacio de superposición y coexistencias), o el Montaje Analítico, tan relacionado con la idea de Tiempo Detenido, Tiempo Dilatado, Rallenti, en los que el espectador se ejercita en recomponer la elipse, armar totalidades a partir de fragmentos (planos cortos) o en los que el espectador es obligado a detener el ojo en los detalles que por reintegración irán corporizando el drama.

En algunas de sus obras Borges transita los "movimientos acelerados" del cine, cuando crea transparencias cargadas de dinamismo, de direccionalidad. En otras, se aproxima más a la idea de los "movimientos retardados" del cine, esos que ayudan a describir, profundizar el gesto, (la evolución del gesto), esos que en general acercan el lenguaje cinematográfico al pictórico (en tanto que imagen que se va deteniendo) o al lenguaje teatral (en tanto que exageración del gesto y énfasis en la expresión corporal que pretende ser significativa).

Ideas como las de Tiempo Comprimido, la de Concentración, de Inserción, de Entrelazamiento o Entrecruzamiento de imágenes, comunes en el lenguaje cinematográfico y en algunos lenguajes audiovisuales, no son ajenas a las imágenes pictóricas del Borges que se ha planteado como problema el Tiempo Ambiguo, el Tiempo Inaprehensible o la Simultaneidad. Dice Rudolf Arnheim: "La interpenetración socava la solidez y va hacia la transparencia de una aparición, lo que podía hacer sospechosa (a la imagen) de no ser un objeto material y sí, mas bien, un producto de la mente" ("Arte y Percepción Visual" pag. 97).

Es interesante observar aquí que la percepción que tenemos del cine es la de un medio ubicado entre lo bi y lo tridimensional. El mismo Arnheim (El Cine como Arte, pag. 29) diría que "siempre es al mismo tiempo una tarjeta postal chata y el escenario de una acción viva". La obra de Borges de la época citada y algunas de sus obras de los últimos años se resuelven también de esa manera intermedia, entre lo bi y lo tridimensional; entre lo plano y lo volumétrico; entre lo dibujístico y lo pictórico; entre lo lineal y lo matérico.

Otro aspecto sobre el que debemos abundar es en el hecho de que el cine nos ha habituado a la relatividad: en el sentido del tiempo, del movimiento, de las relaciones, de los ángulos de mirada ("nada hay mas subjetivo que un objetivo fotográfico o cinematográfico", se ha dicho con razón). En el cine se flota, se vuela, la gravedad se transgrede. Las figuras aparecen y desaparecen, se corporizan y se descorporizan. En la serie "A la Deriva", que realiza Borges a fines de la década de los setenta, podemos observar una relación significativa con estas características de la imagen cinematográfica. Allí un mismo cuerpo, dibujado en un ángulo de visión que mira a ras de suelo y hacia arriba (lo que en cine se denominaría un ángulo contrapicado) es luego trastocado en los distintos dibujos, según la relación de figura y fondo, de personaje y contexto. Relatividad del marco espacial, Relatividad del significado. Según las relaciones, una misma figura podía ser un hombre acostado, un suicida, un ser que vuela o un flotante cuerpo a la deriva. Es interesante mencionar aquí que con su serie A la Deriva, Borges busca visualizar un espacio sin ubicación precisa, sin tiempo preciso. (De niños nos hablaron de la existencia de un lugar más allá del cielo y del infierno. Se llamaba El Limbo. Siempre imaginé ese Limbo como un espacio donde nada sucede y los seres no caminan como en la tierra, pero tampoco vuelan como en el cielo. Apenas flotan, van como estos seres, A la Deriva. No son activos ni dependen de ellos mismos: tan sólo de las relaciones que otro crea y cambia para ellos).

Aspecto interesante en las relaciones entre cine y obra de Borges es que el cine trabaja la superposición y las transparencias con el recurso técnico de la exposición múltiple. Borges, por su parte, busca superposiciones y transparencias con nuevas capas sucesivas, en sucesivos momentos de trabajo. Trabaja lentamente, conteniendo la materia, el color, el valor, el espacio. Nos dice: "En la medida en que uno trabaja por capas, el color que se logra tiene mucha más profundidad, puesto que la luz es indirecta, no toca directamente el plano y rebota, sino que tiene que atravesar las diferentes capas como si fueran vidrios". Borges hace uso, incluso, de los distintos procedimientos de la pintura como idea de tiempo. El quiere que la factura del cuadro sea parte misma del lenguaje.

En muchas obras de Borges, finalmente, y como en la imagen cinematográfica, al mismo tiempo que las superposiciones y transparencias eliminan partes del objeto, del lugar o la figura, ayudan a recrear una integridad. Veremos entonces, a un tiempo y auxiliados por nuestra imaginación que completa, al objeto entero o fragmentado, al objeto delante, atrás o en el medio del tránsito entre nuestro ojo y el ficticio "fondo". Figuras, objetos y lugares simplemente coexisten, en distintos registros. Si para el ojo se nos presentan como contínuos, si se nos presentan como contíguos, nuestro conocimiento sensible sabe que pueden distanciarse por muchos siglos, o que pueden ser espacios de los dos polos del mundo.

Luisa Richter. Un Encuentro de lo Visible y lo No-visible

Abordar el trabajo de Luisa Richter a través de la imaginación visual de lo transparente nos ha llevado a delimitar dos áreas, a los efectos de este trabajo: Una, su visión abstracta, su visión "más allá de lo real", la creación del espacio "donde todo es posible". Otra, la transformación de una visión en la tropicalidad y su luz. La ruptura de los límites entre lo exterior y lo interno.

La Creación de un Espacio donde todo es posible

Para Richter la visión abstracta en las artes visuales es, al menos en parte, producto de la conciencia de una devaluación de lo visible. Devaluación de lo visible que el hombre conoce tanto por su experiencia directa como por la divulgación de los descubrimientos científicos y de los procesos en el mundo filosófico. Si el hombre, en su contacto con religiones y mitos a lo largo de la historia, había tenido costumbre de tratar a diario con el mundo de lo visible y lo palpable al mismo tiempo que trataba con el mundo de lo no-visible, de lo no conocido por los sentidos (mundo de lo supuesto, lo deseado, lo temido, lo imaginado) y si el hombre, en la relación íntima consigo mismo había tenido también la experiencia de lo que no existe corpóreamente, y para ello el sueño, el ensueño, la imaginación (o, en otros casos, las alucinaciones y estados mentales patológicos) le habían dado suficiente experiencia, es en la mente y la percepción del hombre contemporáneo donde esta costumbre de tratar a un tiempo lo visible y lo no-visible se perfecciona: allí, además, los límites entre lo uno y lo otro se relativizan al máximo, porque si antes era posible

separar esos mundos, experimentarlos como circunstancias incluso contrarias, ahora ya no lo es en la misma medida. No hace falta que hayamos pisado la luna para conocer su textura, su luz, o para saber que ya el ser humano la ha conocido directamente. Ni hace falta haber entrado a una célula para que creamos todo lo que de ella nos dice la alta tecnología visual que acompaña al científico. Pero si podemos creer incluso en lo que no vemos ni conocemos directamente, también es cierto que, por otra parte, hemos aprendido a dudar hasta de las cosas aparentemente más corpóreas, tangibles y antes seguras.

El trabajo plástico de Richter nos acerca a esa precariedad del hombre contemporáneo ante la seguridad de lo visible. Obra abstracta que no niega sin embargo momentos y referencias a la figura, obra que rompe límites entre lo figurativo y lo abstracto, que rompe límites entre dibujo y pintura, el trabajo de Richter abunda en la imaginación de la transparencia y sus desmaterializantes afines, tanto para poner en crisis como para reinstaurar algún orden posible.

Al actuar en la transparencia Richter convoca la esencia misma de lo poético, de lo creado, esencia del arte que vela y devela, cubre y descubre, concreta y abstrae, avanza por instantes hacia la profundidad al mismo tiempo que esclarece, que elucida, que saca a la superficie. Volatiliza lo corpóreo y, al mismo tiempo, corporiza lo no-visible. "Dar irrealidad a una imagen adherida de una fuerte realidad nos sitúa en el aliento mismo de la poesía", dijo Gaston Bachelard ("Poética del Espacio", pag. 83).

Planos y fragmentos que nos hablan plásticamente de superficies, van penetrando sin embargo el espacio en ese proceso complementario: ir hacia el fondo de las cosas, a la vez que esclarecer su superficie, al tiempo que abrir el espacio bidimensional a las posibilidades. Vienen aquí al recuerdo el Piet Mondrian que hablaba de la visión abstracta como de una visión "a través de". Como de una visión abierta y universal. O la idea de Proust: "no había un último fondo". Pero el artista sigue buscando el último fondo. Richter trabajará capa sobre capa. Esta acumulación la llevará, paradójicamente, al encuentro con la interioridad, al despojamiento. Así, sus imágenes pueden percibirse como relación de complementarios: entre lo interior y lo externo, entre subjetivo y objetivo, entre lo sicológico y lo social. En ella, como veremos a continuación, una de las vías en que se da esta relación entre interior y exterior es por una particular percepción del espacio geográfico de la tropicalidad.

Una Visión Transformada

Luisa Richter, alemana, llega a Venezuela en 1955, a los 27 años de edad. Ha tenido ya experiencia figurativa y experiencia abstracta. Su contacto con la luz tropical sería decisivo para lo que ha sido su producción plástica mas plena y madura. Quizás a ella, europea, debió sucederle algo similar que a Alejandro de Humboldt, ante el descubrimiento de esta realidad geográfica. Visión de científico, visión de artista, visión integradora en cualquier caso, esta realidad y su observación, la percepción visual que a partir de ella se produce, implica una apertura, un enriquecimiento en la visión de lo exterior, en la visión de lo interior, en la visión del mundo.

Dejemos por unos momentos hablar a Humboldt de su "Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente": "Durante un cielo puro y sereno se ven las dos pirámides redondeadas de la silla y la cresta dentada del Cerro del Avila... por la tarde la atmósfera se carga, las montañas se empañan; regueros de vapores se ven suspendidos sobre sus cuestas y las dividen como en zonas superpuestas entre sí. Poco a poco se confunden estas zonas y el aire frío condensa los vapores ligeros en grandes nubes coposas". Dice en otro momento: "... una difusión mayor de la luz disminuye la intensidad del color aéreo mezclando color blanco con el azul del aire". Habla repetidamente de: "una coloración pálida de la bóveda celeste". Pero no sólo insiste en la luminosidad, la pálida coloración y en la transparencia, sino en la permanente transformación de las condiciones atmosféricas. En el cambio. Dice, por ejemplo que "es de sentirse que un clima tan temperado sea generalmente inconstante y variable" y que "los habitantes de Caracas se quejan de que en un mismo día tienen diferentes estaciones". Habla de "cambios de humedad y temperatura", de esta "inconstancia del clima y estas transiciones algo impensadas de un aire seco y transparente a un aire húmedo y brumoso" o de "transiciones entre la más hermosa transparencia del aire a una completa oscuridad".

Una cosa es el hecho natural, físico, geográfico y otra, de índole diversa, la que sucede en el proceso de percepción de esos fenómenos. Si el ojo que percibe es el de un artista visual estas relaciones entre fenómeno y percepción se hacen más significativas y más sensibles.

Sabemos, por ejemplo, que nuestra luz proviene del sol. Sin embargo, como dice Arnheim (Arte y Percepción Visual", pag. 248) "para el ojo el cielo es luminoso por su propia virtud y el sol es sólo su atributo mas brillante". Y cita la respuesta de un niño con el que Piaget realizó experiencias perceptivas. Un niño de siete años dijo: "El sol no es como la luz. La luz lo ilumina todo, pero el sol sólo donde está". Ciertas concepciones religiosas y culturales atribuían, desde antiguo, la luz al espacio abierto, a la totalidad de lo visible, y no a una fuente específica. Todo ello, que tiene más que ver con la percepción del fenómeno que con el fenómeno geográfico, físico, mismo, fue asimilado por los pintores impresionistas desde finales del pasado siglo, tiempo en que el arte comienza a referirse con mayor frecuencia y a recrear lo que es incorpóreo, lo que es simultáneo, lo que es abierto, lo que es inmaterial.

La obra de Richter se plantea la luz cambiante de este trópico en sus diferentes instancias: como entorno geográfico en el que vive; como percepción visual; como creación estética. En su trabajo podemos seguir una "forma de ver" que relaciona lo geográfico, lo perceptivo-sicológico, lo poético. En Richter la imaginación de la transparencia se enriquece al contacto de su ojo sensible con esta naturaleza de América. Ver geográficamente, ver perceptivamente, ver estéticamente es ver en extensión y ver en intensidad.

En el punto de encuentro entre estas "visiones" están las transparencias, los fragmentos, los planos facetados, las zonas superpuestas, las condensaciones, los aligeramientos, las momentáneas texturas, están las cambiantes luminosidades, o la luminosidad extendida, generalizada, que "abre" la obra irradiando desde dentro en todas direcciones. Están las imágenes que, siendo abstractas, nos dejan pasar ideas de disolución, difusión, o las ideas de lo acuoso, lo húmedo, lo brumoso, No está el paisaje, pero el paisaje vibra a cada paso en su luz y su atmósfera, en su clima y sus cambios. Ante imágenes tales como vienen necesariamente al encuentro términos como "clima" y como "atmósfera" en sus dobles acepciones: son climas y atmósferas "geográficos", al tiempo que climas y atmósferas "anímicos", interiores. (Cualquiera de nosotros ha personalizado al clima o a la atmósfera alguna vez, diciendo por ejemplo" "es un clima triste"; "no estoy en clima").

Richter trabaja estas atmósferas geográficas, anímicas, perceptivas y estéticas, fragmnntando, facetando, acumulando, transparentando e integrando. Reconstruir esa visión integradora a partir de tanto plano fragmentado, nos lleva a parafrasear a Mondrián y ver este trabajo como: lo uno en detrimento de lo otro, pero también lo uno coexistiendo con lo otro, porque lo uno se transparenta en lo otro. Y es que esta obra nos aproxima, en su conjunto, a ese encuentro de lo real y lo no-real, de lo visible y lo no-visible, que coexisten en esas zonas comunes, esas zonas que visual y conceptualmente, la transparencia unifica. Es decir: "hace uno".

Ante un mundo en fragmentos, sólo el ser humano puede reintegrar. Percibir afinidades y encuentros. Hallar correspondencias. El mundo contemporáneo, que hizo nuestro el lenguaje de la elipse, de la sinécdoque, del primer plano y del ojo analítico, de tan múltiple se nos ha hecho inabarcable, de tan fragmentario se nos ha hecho extenuante e incomprensible. El arte usa el fragmento, pero para muchos artistas se trata de un uso del fragmento (poético, pictórico, cinematográfico) para rescatar el poder evocador, integrador, universalizador. Hoy nos hemos detenido apenas en un aspecto: la Transparencia y sus afines. Con ellos, hemos visto un creador que construye el paso humano por el tiempo. A otro, que organiza un tránsito poético, entre lo exterior y lo interno. Tras sus fragmentos pictóricos, tras sus planos y figuras "rotas", percibimos la intuición y la necesidad de convocar la vastedad del mundo. Percibimos la intuición de la organicidad: de ese fragmento con el resto. Percibimos, transparentemente, la interacción y la pertenencia a distintas y variadas zonas de interés y de acción en el universo. Con la transparencia, Borges nos ha narrado el drama del hombre en el tiempo. Richter nos ha dejado entrever la esencia de lo poético.