

# Arquitectura y Pintura

*Ernesto Barreda F.*

Abordaremos este tema desde el punto de vista de los efectos de la disciplina arquitectónica en la labor creadora del pintor.

Es esto de especial interés en este país de pintores arquitectos o arquitectos que pintan, y en la reversibilidad de esta frase está la médula del asunto. Matta, Antúnez, Burchard hijo, Barreda, sirvan de ejemplo.

Quien escribe estas líneas no puede pretender lograr la objetividad total en la exposición del tema, y su experiencia personal será el cristal a través del cual se estructurará el desarrollo del mismo.

Creemos que la larga disciplina de los estudios arquitectónicos, y sobre todo, el posterior ejercicio de la profesión, infunden características muy especiales en la creación pictórica de aquellos en que se juntan estas dos actividades.

La arquitectura es el arte y la ciencia de lo que se concibe para ser construido físicamente, de la idea que tomará formas concretas en materiales sólidos que ocuparán su lugar en el espacio y, como dice Le Corbusier, "producirán un juego de luces y sombras a la luz del sol."

Las obras arquitectónicas, por osadas y libres que sean, tienen que "sujetarse", tienen que estar estructuradas, apoyadas, en última instancia, en la tierra. Se construyen necesariamente de abajo a arriba, siempre algo se apoya en lo otro. En la obra arquitectónica, el creador tiene la relativa libertad que tiene el preso, si no en su celda, al menos en el patio de la cárcel constituida por la fuerza de gravedad, desafío y límite de toda obra material.

Por estos motivos, la imaginación del arquitecto está limitada, encasillada, si se le compara con la libertad mucho mayor de que goza la del músico, el poeta, y, en escala un poco menor, la del pintor.

Los estudios arquitectónicos constituyen un mundo Cartesiano, un tablero de ajedrez en el cual las coordenadas son el hombre y la materia, la cual, limitada de suyo en sus posibilidades, debe satisfacer las necesidades del hombre, que en nuestra época son, en general, de orden material.

Los tiempos en que las “catedrales eran blancas” y la arquitectura expresaba en forma concreta los límites de la materia para glorificar a Dios, han pasado. Este tipo de obras constituyó la expresión máxima de un mundo pretérito, y los arquitectos de hoy, enfrentados rara vez con problemas similares, no saben ya en general, resolverlos satisfactoriamente.

Esta disciplina de la belleza limitada y condicionada a que lo concebido sea construible, esta libertad supeditada a las características de los materiales a emplearse y a su costo, penetra en forma lenta pero implacable en nuestra imaginación creadora y reduce el vuelo de nuestras ideas. Pasamos a tener una segunda naturaleza que rechaza inconscientemente las formas no “construibles” y tenemos, por así decirlo, “horror al vacío”.

Cuando en un individuo se juntan estas rígidas disciplinas y un anhelo de necesidad creadora en el campo de las artes plásticas, se produce un conflicto que analizaremos y, en el cual, estas últimas salen perdiendo.

Sucede que, junto con la disciplina de los estudios arquitectónicos, va adquiriendo el arquitecto el conocimiento acabado de los medios de expresión plástica, como ser: dibujo, perspectiva, composición, luces y sombras, texturas, conocimientos generales de pintura, etc.

Premunido de este bagaje técnico y de una inquietud creadora, ¿quién no se siente impulsado, entonces, a incursionar en el campo más libre de la creación plástica pura, llámese ésta pintura, escultura, o en términos más generales, “artes visuales”?

El arquitecto pintor acepta entonces el desafío de la creación, teniendo magníficas herramientas de expresión técnica en la mano, pero una verdadera mordaza en su imaginación disciplinada por las posibilidades de la construcción física arquitectónica. Sabe hacer extraordinariamente bien un arte de vuelo limitado.

Este es un auténtico drama del cual estamos plenamente conscientes. ¿Qué habríamos dado, en múltiples ocasiones, por habernos enfrentado al reto de la tela vacía con total “soltura”, condición fundamental para la auténtica creación artística, por haber podido crear formas que no necesariamente tengan lógica constructiva, espacios y formas imaginarias, y no reminiscencias de mundos reales; haber podido jugar caprichosamente, en aras de un efecto más libre, con las luces, sombras, colores; haber, en el fondo, “sabido” menos, y no haber poseído todas esas disciplinas indispensables en la creación pictórica, pero no suficientes?

Se podrá argumentar que cuando se está dotado de auténtico genio, se superan estas limitaciones y la imaginación corre desbordada hasta lograr realizaciones sublimes.

Esto es indudable, pero al comentar una experiencia personal y al analizar la obra de otros pintores podemos decir que el genio no abunda y que en la pintura chilena no se ha producido, excepción hecha, tal vez, de Matta, el cual, si no lo es, en todo caso ha andado frecuentemente en su compañía.

Veamos ahora, desde un punto de vista más general, la relación arquitecto-pintor y situémosla contra un breve fondo de realidades históricas.

Durante el Renacimiento fue corriente el encuentro, en un individuo, de las disciplinas arquitectónicas, con el talento para la creación en las artes plásticas, fuesen éstas pintura, escultura, o ambas a la vez.

¿Se entrababan mutuamente entonces como afirmamos que sucede en la actualidad?

Pareciera que no, pues los ideales estéticos y las metas de la imaginación entre estas distintas expresiones artísticas eran más parecidos entre sí de lo que son hoy.

La arquitectura contemporánea, eminentemente utilitaria y que busca la belleza sin recurrir a "adornos" escultóricos, se aleja diametralmente de la actual pintura en la que la fantasía, los anhelos del hombre, sus rebeldías, se manifiestan libremente a través de ilimitados medios de expresión.

Con el nacimiento de la pintura no figurativa se produce en este siglo el divorcio completo entre ésta y la arquitectura que es y será siempre constructiva y figurativa por definición.

Podría decirse que la historia de la pintura, excepción hecha de las inigualadas representaciones rupestres del hombre de Cro-Magnon, es la historia de la lenta y progresiva liberación de aquélla, de la arquitectura que la subordinó totalmente en sus orígenes y posterior desarrollo milenarío.

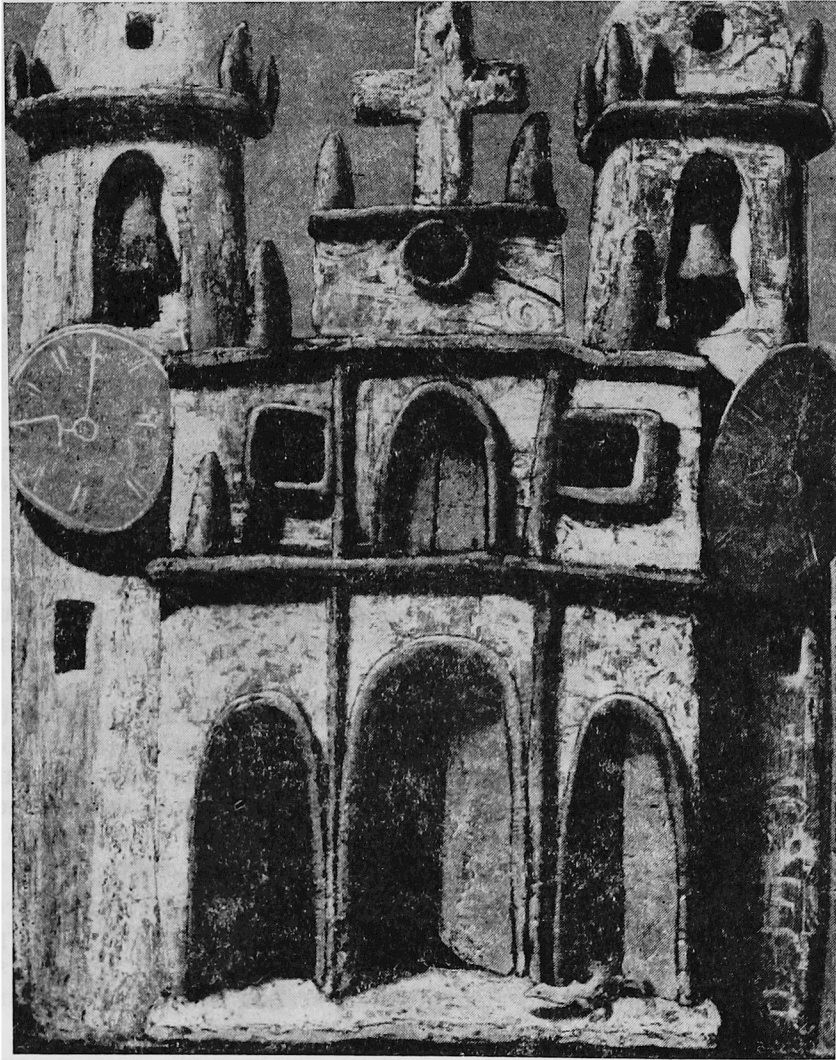
Por los antecedentes arqueológicos conocidos sabemos que fue usado originalmente el color sólo para realzar ciertos elementos arquitectónicos y escultóricos. Más adelante, empieza éste a usarse con más independencia de la forma arquitectónica y nacen los primeros murales pintados y también los ejecutados con recubrimientos cerámicos y de vidrio (mosaico).

Así la pintura decora ciertas partes de la arquitectura, pero sin independizarse de ella. De hecho está siempre integrada al tiránico plano bidimensional del muro. Su evolución la lleva a realizarse, aunque siempre en forma subordinada, en elementos separados del muro propiamente tal. Nace, por así decirlo, la pintura de caballete.

Parte de la gran pintura de Occidente, la pintada sobre madera, lo que hemos dado en llamar "primitivos", imita en sus comienzos, con pro-

cedimientos más simples que los del mural, a éste. Se ve claramente, sin embargo, que poco a poco trata la pintura de liberarse de la limitación angustiosa de las dos dimensiones del muro. El lograrlo será su primera gran emancipación.

Paolo Vecello, el “loco de la perspectiva”, es el apóstol máximo de esta liberación. Con él y todos sus contemporáneos comienza la perspectiva a “perforar” el muro y a destruirlo al crear la ilusión de la tercera dimensión.



ERNESTO BARREDA:

CASA DE LA DELFINA

La pintura de tipo mural comienza a ser dañina a la arquitectura, porque derriba, elimina al muro en la imaginación del espectador. Comienza así el lento proceso mediante el cual la pintura crea su propio mundo reminiscente del mundo tridimensional de la naturaleza. Comienza el ilusionismo y con él la rebeldía a aceptar un hecho innegable, cual es que la pintura, aunque pintada sobre algo que no sea un muro, siempre es, fatalmente, bidimensional.

Esta reproducción de la naturaleza y sus logros van creando a lo largo de los siglos el deleite de pintores y legos, llegando con el "trompe l'oeil" a su expresión más enfermiza.

Junto con esto, las distintas épocas, escuelas y tendencias, juegan con la luz, las sombras, la precisión de los contornos, los colores y poco a poco va naciendo la necesidad, no ya de imitar a la real naturaleza, sino que de recrearla. Todavía, sin embargo, su objeto es el de las cosas que se tocan, ven, que existen físicamente, el de las cosas "reconocibles". Sus metas se van haciendo, al mismo tiempo, cada vez más ambiciosas, pretendiendo lograr la pintura desprenderse de los límites rígidos de la materia física para llegar a expresar cosas tan intangibles como el aire, la atmósfera. Turner sirva de ejemplo.

Está entonces abierto el camino para pintar, no ya el mundo circundante del hombre, sino que lo que éste vive dentro de sí mismo.

Se pinta para expresar emociones, abandonando las formas reconocibles y creando las propias, que tienen su valor en sí mismas. Paralelo al arte de la reproducción más o menos libre de la naturaleza, nace el arte no figurativo. Este último es un mundo independiente con sus leyes propias y en que el parecido con el mundo real no interesa.

En la pintura figurativa va al mismo tiempo triunfando la libertad de expresión, y así, las cosas, animales y seres vuelan por los aires, pero no con alas (lógica constructiva aérea de los ángeles en la pintura "subordinada") ni "apoyados" en nubes resistentes que sustentan cientos de kilos de santos y divinidades, sino que ocupan libremente cualquier lugar en el espacio creado de la tela (Chagall), sin preocuparse el pintor de la fuerza de gravedad, que disciplinaba antes al pincel y la imaginación.

Dentro de esta mayor libertad, las luces y sombras no siguen la lógica rigurosa de antes y se transforman en colores dispuestos y expresados de tal manera que produzcan el máximo efecto (Munch).

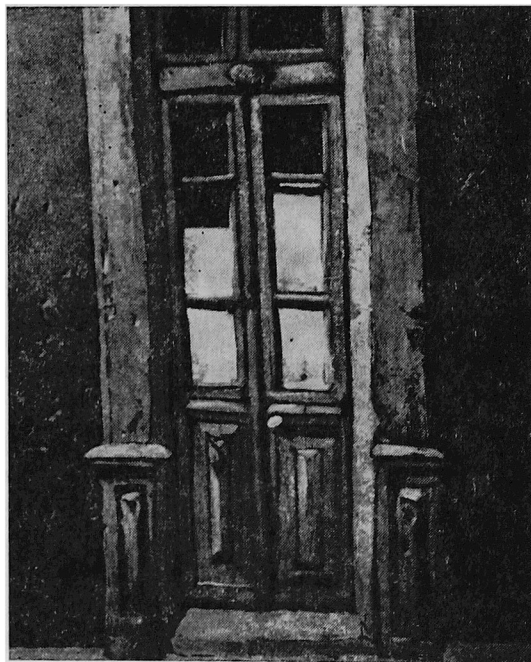
En pocas palabras, la pintura, figurativa o no, se ha liberado de la limitación del muro, de la lógica constructiva, de la gravitación universal, de la pesantez de los cuerpos, de los rigores de la perspectiva, de las leyes de la anatomía (Picasso, surrealistas), de las leyes de la óptica (cubismo, futurismo).

Ha terminado el imperio de la arquitectura disciplinaria.

Creemos que en el arquitecto pintor este largo proceso de liberación se neutraliza por su condición de tal y la adaptación de su mente a esas disciplinas. Esto sucede aunque éste pinte formas libres no emparentadas a la realidad física. Insistimos en este punto pues lo que se quiere afirmar acá es que por libre que sea su temática, se adivina en él su formación profesional. Sirva de ejemplo Le Corbusier, cuyos cuadros son siempre "construidos", arquitectónicamente estructurados, y no tienen la libertad interior del cubismo de un Juan Gris o un Braque.

En Chile, de los arquitectos pintores, probablemente Barreda es el más apegado a una realidad total en la representación de la naturaleza creada, pero aún los otros, en sus más libres expresiones, siguen siendo arquitectos que pintan, todo lo bien que se quiera, pero sin la libertad total que es indispensable en las creaciones de gran categoría.

Esta falta de libertad en el vuelo creador es lo que atribuimos a la rigidez que las disciplinas arquitectónicas infunden en nosotros, haciendo que el arquitecto pintor viva en su interior la equivalencia del milenario proceso de emancipación de la pintura, sin lograr, generalmente, tener éxito en ello, con el consiguiente y lamentable perjuicio para la calidad de su creación artística.



ERNESTO BARREDA:

PUERTA Nº 3