



**Certidumbres y ficciones
en la pintura de Juan Cárdenas**

Los modos de representación de la realidad cambian a través del tiempo. En el encuentro del espectador con la imagen hay un impacto inmediato. Cuando la representación cambia, el carácter del impacto frente a su encuentro también cambia. Dentro de esta dialéctica, el artista continuamente formula nuevas preguntas y halla sus respuestas al confrontar la obra de sus predecesores con la suya propia. Este continuo devenir corresponde al planteamiento de problemas específicos sobre el espacio pictórico en momentos históricos particulares. De este evento da cuenta la historia del arte, o mejor, la historia del hacer imágenes.

La pintura como espejo del mundo

Cuando la mirada se remonta a la Grecia clásica, siglo V a.C., se advierte un momento de transformación en el modo de representar la realidad. Para los griegos, el cabal conocimiento de las formas del mundo material –que para el arte egipcio devino en fórmula de figuración durante milenios– promovió la fascinación por la observación del desplazamiento de las formas del cuerpo humano en el espacio. Buscaron entonces representar el movimiento, un nuevo elemento fugaz, que empero, también pertenecía al mundo de lo visible.

El punto desde el cual el objeto era observado se convirtió en un nuevo elemento de reflexión y por lo tanto de figuración. El estudio del movimiento y su consecuente representación redundaron en la soltura de las formas y en la apertura de los espacios hacia la profundidad. Así, la imagen se convirtió en un lugar para la evocación y la narración del modo en que sucedían los acontecimientos, esperando que los espectadores, desde sus posiciones, se sintieran inmersos en las obras. Este ejercicio sentó las bases para las leyes de la perspectiva que se desarrollaron durante el Renacimiento.

Juan Cárdenas
**Tercera
variación**
2000
Óleo sobre
lienzo
50,7 x 70,8 cm
Colección del
artista

**Giotto di
Bondone**
Donación del
manto
c. 1280
Fresco sobre
muro
270 x 230 cm



Kasimir Malévich
**La influencia del elemento
adicional en la percepción
de la naturaleza**
c. 1925
Collage, lápiz y tinta
55 x 79 cm



Mucho más adelante, Giotto di Bondone (1266?-1337) redescubrió el arte de crear la ilusión de la profundidad en una superficie plana¹. Su búsqueda pictórica correspondió al momento de la Historia en que la Iglesia Católica –que llevaba siglos consolidando su poder en Occidente (desde el siglo VI d.C hasta el XIII d.C.)– se había apropiado del ejercicio de la representación para sus fines particulares. Pero incluso en el siglo XIII d.C. se esperaba que los creyentes sintieran el mensaje de la fe a través de las imágenes. En otras palabras, se buscaba brindar a los fieles la ilusión de ser partícipes en cada pasaje bíblico.

Durante el Renacimiento, las diferentes disciplinas del saber colaboraron entre sí disminuyendo la separación entre teoría y práctica². Se atribuye a Filippo Brunelleschi

(1377-1446) la aplicación de las leyes matemáticas que dieron lugar a la ilusión tridimensional en la pintura –perspectiva lineal–, en donde los objetos parecen alejarse en la medida en que disminuyen de tamaño. Tanto para el estudio de la óptica como para el arte, esta investigación dirigió la búsqueda de nuevos desarrollos técnicos.

El dibujo en perspectiva no fue para el Renacimiento el único método que proporcionó la magia de la ilusión de “un mundo real” sobre el soporte. También lo fue la invención de la pintura al óleo, que sustituyó la tradicional técnica del temple (pigmentos mezclados con huevo). La preparación de colores mezclando pigmentos con aceite produjo una pintura de secado lento que permitió a los artistas trabajar calidades sutiles de textura y color, así como una mayor precisión en los detalles. Las pinturas de Jan Van Eyck (1340-1441) sobresalen como ejemplo de este descubrimiento.

La pintura como un universo de leyes propias

Una señora que visitaba el taller de Matisse le dijo a éste:

“Me parece que esta mujer tiene un brazo demasiado largo”.

El artista le repuso cortésmente: “Madame, se equivoca usted. Esto no es una mujer, es un cuadro”³.

Centenares de años después, las vanguardias artísticas de principios del siglo XX cuestionaron los valores de la tradición del arte y declararon así una ruptura con las convenciones de la representación pictórica del pasado. La transgresión emprendida desde finales del siglo XIX a los artificios de la ilusión produjo una nueva aproximación a la pintura en el arte de vanguardia. Se enunció que un cuadro no era una ventana a través de la cual el espectador pudiera percibir un espacio tridimensional, sino ante todo, un espacio en sí mismo.

El proyecto estético de algunas vanguardias partió de esta reflexión. En el cubismo, por ejemplo, la configuración de los volúmenes no responde a los métodos de representación de la perspectiva lineal. Los planos yuxtapuestos muestran simultáneamente distintos puntos de vista. De esta forma, se plantea una ruptura con la mirada monocular de la pintura renacentista, y toda procura de ilusión mimética queda sustituida por una representación basada en la observación analítica. Al respecto, Albert Gleizes⁴ (1881-1953) comentaba: “El cuadro-objeto ya no será una reducción o una amplificación de los espectáculos exteriores; ya no será enumeración de objetos o de acontecimientos transportados de un ambiente en el que son reales a otro ambiente en el que sólo son apariencias. El cuadro será un hecho concreto. Tendrá su propia independencia legítima como toda creación natural o cualquier otra; sólo tendrá su propia fisonomía, dejando de suscitar la idea de la comparación de acuerdo con la verosimilitud”⁵.

Igualmente la pintura abstracta resulta ser una manifestación rotunda del espacio pictórico como un mundo independiente. Los primeros artistas abstractos promulgaron una pintura coherente con su organización interna, más no con la apariencia de las cosas. En el texto *Pintura como arte puro* (1913), Wassily Kandinsky (1866-1944) hace una afirmación decisiva: “La obra de arte se convierte en sujeto”⁶.

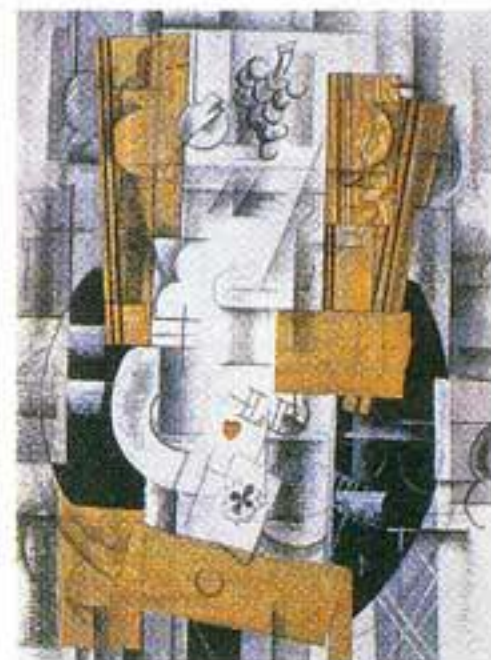
Con el auge del expresionismo abstracto en la década de los años cincuenta, se declaró una posición radical en contra de la pintura como “ilusión”. Clement Greenberg (1909-1994), teórico y crítico de esta tendencia, afirmaba en su ensayo *Modernist Painting* (1965), que la pintura moderna debía buscar



Alberto Durero
El diseñador de
la mujer
acostada
1525
Grabado
(madera)



Jan Van Eyck
El matrimonio
Arnolfini
1434
Óleo sobre tela
83 x 62 cm



Georges Braque
Composición con naipes
1912-1913
Óleo y gouache sobre tela
80 x 59 cm



Jackson
Pollock
Full Fathom
Five
Óleo y
esmalte sobre
tela

Josef Albers
Ejercicio IX (transparencia
e ilusión espacial)
De la interacción del color
de Josef Albers



Juan Cárdenas
Estudio sobre Albers
1968
Óleo sobre tela
68,5 x 76 cm

la *pintura plana*, es decir, descartar lo no pictórico –los modos de expresión propios de la escultura– para centrarse en las propiedades del medio. Según esta afirmación, el espacio “real” de la pintura se define por su carácter plano y los límites de la tela, así como por las cualidades del pigmento⁷.

Sin embargo, teóricos y críticos contemporáneos a Greenberg confirmaron que lo “plano absoluto” era imposible de lograr, aun cuando la pintura desechara todo tipo de artificio cercano a la representación de la tridimensionalidad. Una investigación determinante en esta discusión fue *La interacción del color* del pintor Josef Albers (1888-1976), publicada en 1963. El pintor mostraba a través de diversos ejercicios que, en un conjunto de colores, algunos se veían como avanzados o retrocedidos con relación a otros según su color o tonalidad. De esta forma se concluye que no sólo la perspectiva constituye una herramienta para crear ilusiones de espacio, sino también los efectos de la percepción del color.

Juan Cárdenas: Reflexiones sobre la ilusión

Juan Cárdenas (1939) crea imágenes de apariencia figurativa, que ante la mirada desprevenida pueden parecer concebidas a la luz de la pintura tradicional y ajenas a las problemáticas del arte moderno. No obstante, una observación detenida le revela al espectador el planteamiento de un juego, cuyo principio reside en el diálogo de lo contradictorio.

Jorge Luis Borges (1899-1986) saca al laberinto de la espacialidad arquitectónica para ubicarlo en un plano en que las bifurcaciones podrían estar situadas en el tiempo. Hace de él un recurso narrativo que implementa en sus invenciones literarias. Cercano a Borges, Juan Cárdenas traslada la fabulación espacial que propicia el laberinto a la superficie pictórica de su obra. Así como el agudo conocimiento de la historia de la imagen escrita permite a Borges construir sus ficciones, la comprensión de la historia de la imagen pintada permite a Cárdenas crear las suyas⁸.

El espacio de su taller, habitado a diario, se torna en excusa para explorar una y otra vez las posibilidades de que la pintura registre estas ficciones. En la obra *Estudio sobre Albers* (1968), vemos a una niña y un caballete que ocultan parcialmente un cuadro de Joseph Albers. Lo que en primer momento consideramos como superficie pictórica en el cuadro, se convierte con una nueva mirada, en el revés de la tela: las líneas verticales que definen el caballete se encuentran con lo que podría ser, ya no la obra de Albers, sino un bastidor ubicado en la pared del fondo. Así, Cárdenas construye sobre el lienzo un nuevo espacio que confronta las nociones de lo real y lo ficticio.

En la obra de Cárdenas coexisten los códigos de las pinturas figurativa y abstracta haciendo explícita la polémica entre *profundidad de la pintura* (espacio mimético) y *superficie de la pintura* (espacio de la actividad pictórica)⁹. Asimismo, como dibujante, expone el interés por la representación de la figura humana según los principios de la tradición. Sin embargo, en sus composiciones, la pintura abstracta se constituye como una de las bases para su indagación. Estos dos lenguajes son evidentes en *Modelo en el estudio* (1991), donde advertimos un amontonamiento de cajas de cartón hacia la zona derecha del cuadro, que más que una representación de objetos tridimensionales, consiste en una propuesta abstracta de yuxtaposición de planos. Contiguo a éste, se levantan dos grandes espejos que dirigen nuestra mirada a la profundidad del espacio del taller. Allí se despliegan las convenciones de la pintura como espejo del mundo y, a la vez, ritmos de rectángulos y cuadrados que marcan la composición del lugar.

El conocimiento profundo de la tradición de la pintura occidental es notable tanto en el tema del artista en su taller, como en paisajes, retratos, autorretratos y naturalezas muertas. En las pinturas de Cárdenas, se dan cita las imágenes de la historia del arte con las de su vida personal, haciendo del tiempo un elemento más del juego de imposibles.

El problema de la ilusión, presente a lo largo de la historia del arte, deja de ser en la obra de Cárdenas una disputa entre la necesidad de duplicación del mundo y la necesidad de expresión concreta y esencial¹⁰. Como él mismo expresa: “la ilusión es nuestro único vínculo con la realidad. Es una pura locura pretender que la ilusión no es inherente a la pintura. Toda pintura es ilusión, incluyendo la superficie de dos dimensiones tan exaltada por los vanguardistas”¹¹. De esta manera, Cárdenas confirma la conciencia hacia su tiempo y asegura un lugar propio en la historia del arte.



Juan Cárdenas
Modelo en el estudio
1991
Óleo sobre tela
99,5 x 81 cm

Certidumbres
y ficciones

en la pintura
de Juan
Cárdenas



GUÍA DE ESTUDIO

BANCO DE LA REPÚBLICA

BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO - BOGOTÁ, D.C.



CASA REPUBLICANA
OCTUBRE 2001 ENERO 2002

Notas

1. Ernst H. Gombrich, *Historia del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pág. 150.
2. Peter Burke, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pág. 34.
3. Esta anécdota la relata Ernst H. Gombrich en su libro *Arte e ilusión* (Barcelona, 1982).
4. Pintor cubista. Escribió *El cubismo y los medios para entenderlo* (1912) con la colaboración del pintor Jean Metzinger.
5. Citado en: Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pág. 215.
6. *Ibid.*, pág. 107.
7. Cf. John Walker, *El arte después del pop*, Barcelona, Labor, 1975, pág. 7.
8. Álvaro Medina, *Certidumbres y ficciones en la obra de Juan Cárdenas*, Bogotá, Banco de la República, 2001.
9. Estos dos conceptos son presentados por Omar Calabrese en: *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1994.
10. Cf. Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1991, pág. 210.
11. Juan Cárdenas, *Peintures et dessins*, París, Galerie Claude Bernard, 1980, s.f. Citado en: Álvaro Medina, *Certidumbres y ficciones en la pintura de Juan Cárdenas*, Bogotá, Banco de la República, 2001.

Bibliografía

- Albers, Josef, *La interacción del color*, Madrid, Alianza Forma, 1993.
- Burke, Peter, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Calabrese, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Cobo Borda, Juan Gustavo, *Juan Cárdenas*, Bogotá, Seguros Bolívar, 1991.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- Fraschina, Francis et al., *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*, Londres, The Open University, 1993.
- Gombrich, Ernst H., *Historia del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Gombrich, Ernst H., *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- Medina, Álvaro, *Certidumbres y ficciones en la pintura de Juan Cárdenas*, Bogotá, Banco de la República, 2001.
- Stangos, Nikos (ed.), *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 1994.
- Walker, John, *El arte después del pop*, Barcelona, Labor, 1975.
- White, John, *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Fotografías tomadas de

- Albers, Josef, *La interacción del color*, Madrid, Alianza Forma, 1993.
- Cobo Borda, Juan Gustavo, *Juan Cárdenas*, Bogotá, Seguros Bolívar, 1991.
- Cruz Valdovinos, José Manuel, *Giotto*, Madrid, Círculo de Lectores, 1997.
- Franc, Helen, *An Invitation to See 150 Works from the Museum of Modern Art*, Nueva York, MOMA, 1992.
- Fraschina, Francis et al., *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*, Londres, The Open University, 1993.
- Glandaw Ellen, Jackson Pollock, Nueva York, Harry N. Abrams, 1989.
- Gombrich, Ernst H., *Historia del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Parramón, José (ed.), *El gran libro de la perspectiva*, Barcelona, Parramón, 1991.

Conéctese a la Biblioteca Virtual del

Banco de la República: www.lablaa.org

o www.banrep.gov.co



Textos
Nadia Moreno y
Doris Castellanos

Fotografías
Ernesto Monsalve
Alberto Sierra

Diseño gráfico
Camilo Umaña

Bogotá, 2001