

Valores semióticos y valores pictóricos

Claude Zilberberg
CNRS

Traducción de Roberto Flores

*De todos los útiles que el artista puede forjar
para su práctica, el más importante es la con-
fianza en su facultad para realizar milagros.
Los cuadros deben ser milagros.*

M. Rothko

En la medida en que la semiótica greimasiana identificó la búsqueda del sentido con el esquema narrativo, puso énfasis en el tratamiento sintáctico de los valores. En lo que se refiere al reconocimiento propiamente especulativo de los valores, se limitó, si es posible decir así, a prestar “un servicio mínimo”, al distinguir los “valores modales” correspondientes a los programas de uso y los “valores descriptivos” relativos a los programas de base.¹ Pero la fuerza de esta distinción también es su debilidad: es claramente adecuada para el relato tradicional, porque procede de él, pero no es posible trasladarla sin más a otras prácticas semióticas. El método inductivo controla bien algunos dominios locales, aunque tiene dificultades para extenderse a otros ámbitos.

1. Pluralización de los valores

Si el método inductivo peca de exceso de proximidad, el método deductivo peca más bien por exceso de lejanía. Desde el punto

¹ A.J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, tomo I, Madrid, Gredos, 1982, pp. 429-430.

de vista tensivo, expresión que preferimos a la de “semiótica tensiva”, se ha propuesto la distinción entre *valores de absoluto* y *valores de universo*² a partir de ciertas consideraciones: (i) por su continuidad, los valores son complejos, ya que la tensividad sólo es el lugar de encuentro y de ajuste entre la intensidad y la extensidad, entre lo sensible y lo inteligible, por lo que decir que un valor es tensivo equivale a decir que es complejo; (ii) la complejidad es el presupuesto de cualquier análisis, aunque se refiera a una función canónica o a una coincidencia; (iii) la distinción entre valores de absoluto y valores de universo se encuentra sostenida por una correlación inversa entre intensidad y extensidad, de modo que cada tipo de valor conjuga un óptimo, un superlativo y una nulidad, como lo muestra el siguiente diagrama:

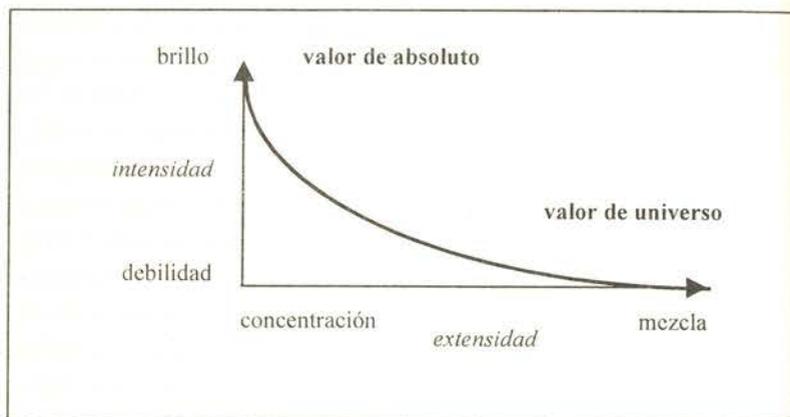


Diagrama 1

Los valores de absoluto son brillantes [fr. *eclatantes*] en su intensidad y concentrados en su extensidad, mientras que los valores de universo son débiles en intensidad y difusos en exten-

² J. Fontanille y Cl. Zilberberg, *Tension et signification*, Lieja, Paris, Mardaga, 1998, pp. 29-43.

sidad. Por último, la cesura entre lo sagrado y lo profano, en la que tanto insistió Cassirer en el segundo tomo de *La filosofía de las formas simbólicas*, es homóloga de la distinción directriz aquí planteada. ¿Es posible superar esta bifurcación elemental? Si no fuera el caso, habría que aceptar que la semiótica desemboca en un maniqueísmo escueto, en un “o... o...” rudimentario, que se encuentra claramente en los lenguajes-objeto, pero con el que el metalenguaje debe tomar distancia; si los sujetos persisten en cambiar la posibilidad en necesidad intratable, al semiotista le corresponde la tarea inversa.

En los *Prolegómenos*, Hjelmslev insiste en la transitividad del análisis: “(...) el concepto de análisis (o de división) es un ‘concepto acordeón.’”³ La superación de la esquizia inicial exige algunas precauciones terminológicas: (i) si un valor conjuga una valencia intensiva del orden de la medida y una valencia extensiva del orden del número, los siguientes derivados que se obtienen mediante “división” tomarán el carácter de subvalencias; (ii) una vez que, de acuerdo con Hjelmslev en *La categoría de los casos*, la intensidad y la extensidad son aceptadas como *dimensiones*, el análisis de una dimensión se ve obligado a desentrañar dos o más de dos *subdimensiones*; al respecto, hemos considerado a la intensidad como un “sincretismo resoluble” entre *tempo* y tonicidad, es decir, hemos iniciado una *prosodización* del contenido o, quizá más precisamente, una *semantización* de la prosodia. La relación entre el *tempo* y la tonicidad es, en ese caso, una correlación conversa y escindimos la extensidad en temporalidad y espacialidad; las magnitudes así obtenidas se inscriben como subdimensiones y, para cada subdimensión, proponemos una pareja de términos que definen un intervalo cuyo valor $[\Delta]$ es variable. En otro lugar ya hemos abordado las modalidades con las que los devenires ascendente

³ Un despliegue: *dépliant*, en francés. [N. del T.] L. Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1980, p. 50.

y decadente de una subdimensión generan morfologías establi-
lizadas.⁴

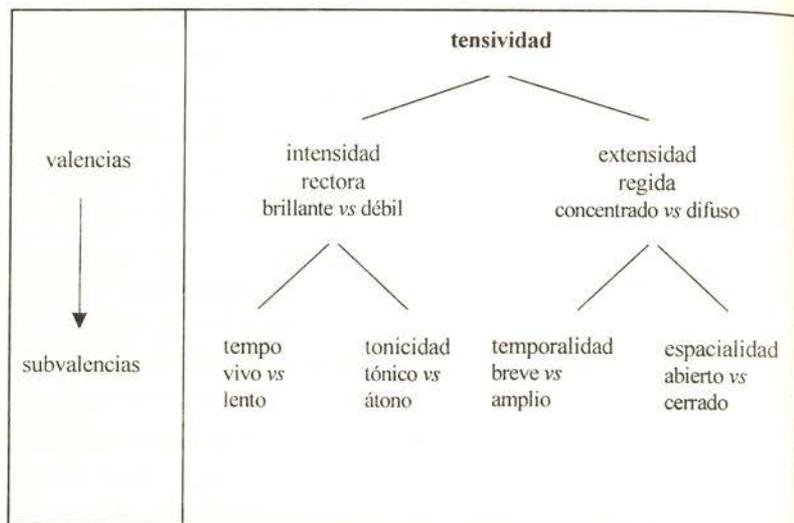


Diagrama 2

A partir de estas premisas, es posible declarar el doble objetivo de nuestras palabras: (i) cada una de las subvalencias puede, ya sea sola o acompañada de otra subvalencia, dar pie a una *forma de vida*; tomando en cuenta los límites del presente trabajo, hemos restringido nuestro objetivo a la temporalidad; (ii) pretendemos mostrar que la pintura no es prisionera de la espacialidad, que la relación preferente de la pintura con la espacialidad sólo es un hábito y que la relación de la pintura con la temporalidad, concesiva en un primer momento, rápidamente se revela heurística.

⁴ Ver C. Zilberberg, "Breviario de gramática tensiva", *Escritos*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, en prensa.

2. Temporalización de la pintura

En el *Curso de lingüística general*, Saussure, a contracorriente del credo aceptado por la lingüística del siglo XIX,⁵ insiste en la fractura entre el punto de vista diacrónico y el sincrónico. En lo que se refiere a la pintura, esta fractura debe ser matizada. La problemática de la sobreposición de las capas, de los empastes aparentes y de las transparencias, sobre todo en Rothko, posee una dimensión diacrónica evidente; son numerosos los cuadros que en su contenido se presentan más como espesores que como superficies; si la superficie dirige al observador hacia la sincronía, el recorrido de un espesor se torna comparable al corte transversal de un terreno, es decir, como una espacialización indiscutible del tiempo:

La superficie de un cuadro preserva el rastro de las diferentes técnicas, de las cantidades variables de materia y de la manera en que son aplicadas a soportes más o menos absorbentes.⁶

2.1. Semiótica de la frescura

La temporalidad del color es, en primer lugar, al menos en francés,⁷ producto del léxico. El *Micro Robert* propone para "pasé" (esp. pasado): "2° Apagado, marchito. Color pasado." El *Littré* sólo conserva la decadencia genérica de lo viviente y de lo no viviente, aunque proporciona el correlato tensivo de pasado: "Que ya perdió su frescura; que está marchito. Telas pasadas. Una carne pasada. (...)"; sea la pareja de base:

[fresco vs pasado]

⁵ E. Cassirer, *Essai sur l'homme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991, pp. 172-178.

⁶ *Catálogo Rothko*, op. cit., p. 50.

⁷ Hemos tratado de encontrar equivalentes en español, tanto de los términos definidos, como de los ejemplos, sin pretender una traducción literal en todos los casos [N. del T.].

Para Goethe, la temporalidad fórica, la que se esfuerza por formular lo /breve/ y lo /largo/, se encuentra al inicio de su taxonomía de los colores: “(...) hemos logrado presentar [los colores] como un encadenamiento continuo, que liga los colores fugitivos a los persistentes y, éstos, a los durables; (...)”. Pero la problemática más difícil es la que, salvo ignorancia de nuestra parte, apareció en el siglo XIX y que asocia estrechamente la *frescura* del color a la decisión de dejar el cuadro en un estado relativo de *inacabado*.

Los analistas reconocen el mérito de Baudelaire de haber introducido rigurosamente, en el *Salón de 1859*, el concepto de frescura cromática:

Indudablemente, mientras más grande sea el cuadro, mayor debe ser la pincelada; pero conviene que las pinceladas no se fundan materialmente entre ellas; [puesto que] se funden naturalmente con la distancia requerida merced a la ley simpática que las ha asociado. De este modo, el color obtiene más energía y más frescura.⁸

Estas líneas confirman que las valencias no intervienen aisladas: coactúan, interactúan unas con otras, debido a que sabemos que: (i) la pincelada incumbe al *tempo*; (ii) el mismo Baudelaire menciona la correlación entre el formato, es decir, la espacialidad, y la pincelada; (iii) por último, la tonicidad y la temporalidad se correlacionan entre sí, tal como lo prevé la gramática tensiva. De manera que, dar cuenta del estado de una valencia simplemente es dar cuenta de un *predominio* discursivo momentáneo: si una valencia instalada en el centro de un campo de presencia “habla”, las otras, latentes “callan” esperando su “turno de habla”, como conviene.

⁸ Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard-La Pléiade, 1954, pp. 778. Ver G. Picon, *1863 Naissance de la peinture moderne*, Paris, Folio-essais, 1988, pp. 129-130. En referencia a este pasaje, así como a muchos otros, G. Picon considera que el Baudelaire de *Salons* atiende a Delacroix.

La semiótica de la frescura no es térmica, sino temporal; se refiere al tiempo fórico de los movimientos que oponen, uno a otro, lo *breve* a lo *largo*; lo fresco forma parte de la brevedad. Para el *Micro Robert*, fresco es “lo que tiene un origen o una aparición reciente y conserva sus cualidades.”; más adelante, leemos: “lo que conserva inalteradas sus cualidades de brillo, vitalidad y juventud.” Así, nos vemos llevados al corazón del pensamiento mítico,⁹ en la medida en que éste se considera el guardián de un oxímoron: la *perennidad del brillo* [o destello]. Por deferencia a Valéry, quien consideraba que “[el] lirismo es el desarrollo de una exclamación.”,¹⁰ sostenemos que la concesión, ese suceso que por sí solo otorga al discurso su alcance perlocutorio, es el desarrollo de un oxímoron; por último, si tenemos a bien recordar que una figura retórica es susceptible de permanecer concentrada a voluntad o, por el contrario, de difundirse y saturar el discurso que proyecta, entramos en una red de correspondencias a cual más elementales (véase diagrama 3).

De acuerdo con Baudelaire, la reciprocidad de la localidad y de la globalidad es un imperativo:

(...) Evidentemente, hay un tono particular que es atribuido a una parte cualquiera del cuadro, que se convierte en la clave y que gobierna a las demás.¹¹

⁹ Para Cassirer, el pensamiento mítico tiene como plano del contenido la economía de su prosodia: “Ninguna de las dos sirven para designar determinadas clases de objetos, sino que en ellas, hasta cierto punto, sólo representan un peculiar acento que la conciencia mágico-mítica pone en los objetos. [...] De ahí que la fórmula maná-tabú pueda señalarse como el ‘fundamento’ del mito tan justificada o injustificadamente como pudiera considerarse a la interjección como fundamento del lenguaje. Por así decirlo, de hecho ambos conceptos son interjecciones primigenias de la conciencia mitológica.” Tomo 2, México, FCE, 1972, p. 110.

¹⁰ P. Valéry, *Œuvres*, tomo 2, Paris, Gallimard-La Pléiade, 1960, p. 549.

¹¹ Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 778.

<i>estructura tensiva</i>	intensidad [fuerza vs debilidad]	extensidad [concentración vs difusión]
<i>discursividad</i>	↓	↓
afectividad →	exclamación	lirismo
tensividad →	oxímoron	concesión
retórica →	figura	saturación

Diagrama 3

¿Cómo entender el motor concesivo de la frescura? Esta tiene como plano de la expresión la *brevedad* y, como plano del contenido, la *inalterabilidad*, pero esta configuración es más sintáctica que paradigmática, es del orden del *como si*: al suspender los efectos de alargamiento del intervalo de tiempo transcurrido, medido desde su origen, lo fresco anula de alguna manera —aunque no se le exige más— la duración, no tanto la duración, como lo que cuantifica a cada instante, a saber: su prolongación, de acuerdo con la gramática tensiva. Todo sucede *como si* la frescura no sólo detuviera el flujo de la duración, sino que, a partir de esa detención —nos gustaría decir: *apoyándose en esta detención*—, emprendiera un retorno por el curso del tiempo para acercarse a su “germen”, para emplear una expresión de R. Char,¹² regresar

¹² En un homenaje a Miró, R. Char expresa mejor que nosotros la imbricación poética de las valencias: “Se trata de la eclosión múltiple de la imagen detenida y retenida, imagen naciente, todavía inmersa en la alegría de ser, luchando contra sus *volutas* y su brillo, prendada de su surgimiento.” En *Ceuvres complètes*, París, Gallimar-La Pléiade, 1983, p. 693. Para una semiótica consecuente, saturada de frescura, la detención se convierte en el guardián del brillo: “El advenimiento no tiene fin.”

al origen que se dio y que la obliga: la fusión de colores distintos operada mediante síntesis óptica procura al observador un presente que “concesivamente” escapa a la potencialización y se muestra conforme con la definición clarividente del *Micro Robert*: “lo que conserva inalteradas sus cualidades de brillo, vitalidad y juventud.”, es decir, las valencias intensivas. A partir de ahí se entiende que, para Baudelaire, al igual que para Van Gogh,¹³ la “buena” contemplación es del orden del *cálculo* que establece una proporción que regula y ajusta, unas a otras, el formato del cuadro, la “longitud” del trazo y la distancia a la que el observador debe mantenerse.

2.2. Frescura y aspectualidad

Volvemos a encontrar, pero desde otro punto de vista, una problemática que ya había sido considerada con respecto al *tempo*: la que se refiere a la distinción alternativa entre el fragmento “hecho” e “inacabado” y el fragmento “no hecho” y “acabado”. Desde el punto de vista diacrónico, frecuentemente se atribuye a Rembrandt la paternidad del dilema: “Una obra está terminada cuando el maestro realizó su intención.” La ambivalencia intencional de la frase muestra que, para su autor, dos voluntades, dos objetivos entraban virtualmente en conflicto: la del comantario acaudalado y la del artista, preocupado por su independencia o, al menos, por su autonomía. Pero el alcance de esta opinión rebasa la idiosincrasia de Rembrandt, puesto que desde Delacroix: “Terminar exige un corazón acerado”, dice Dela-

¹³ De acuerdo con Van Gogh: “Vistos de cerca, los mejores cuadros y, justamente, los más completos desde el punto de vista técnico, están hechos de colores dispuestos muy cerca unos de otros; sólo producen todo su efecto a una cierta distancia. Rembrandt sostuvo esto enfáticamente, a pesar de todo lo que tuvo que sufrir (¿no encontraban los buenos burgueses que Van der Helst era bastante mejor, debido a que podía ser mirado de cerca?)” en G. Picon, *1863 Naissance de la peinture moderne*, op. cit., pp. 132-133.

croix a propósito de su obra en curso. “Creo que me hará morir”¹⁴ hasta N. de Staël:

Mientras más capte Ud. la explosión, como sucede cuando abrimos una ventana, más comprenderá que no puedo detenerme dando mayor acabado a las cosas y más tendrá Ud. argumentos verdaderos para defender lo que yo hago...¹⁵,

pasando por Van Gogh, se constata que el desplazamiento del acento, aquí el “acento del sentido”, conlleva un cambio, a veces un trastorno completo de la morfología, a semejanza de lo que sucede regularmente en la diacronía: para la llamada pintura clásica, lo *acabado* —con la salvedad que representa el apego de numerosos artistas a sus bocetos— se beneficiaba del “acento del sentido”, mientras que para la llamada pintura moderna, lo *inacabado* es lo que obtiene los favores acentuales —aunque no sin cierta mala conciencia de algunos—, es decir, obtiene el predominio que, en el plano del contenido, confiere al discurso, verbal o no verbal, su fisionomía.

Bajo esas condiciones, la *concordancia* que se exige a la localidad y a la globalidad plantea que la frescura local posee lo inacabado como garante global, es decir: se reconoce a cada pintor que lo desee la posibilidad de interrumpir el proceso pictórico. Este dato se encuentra en el centro de la reflexión de G. Picon: “El mundo es sentido, concebido como un proceso de creación y concuerda naturalmente con el cuadro en proceso de realización.”¹⁶ De modo que, a pesar de la evidente ruptura en la escala, la frescura inherente a la fusión óptica de los colores¹⁷

¹⁴ Citado por Y. Bonnefoy, en G. Picon, *1863 Naissance de la peinture moderne*, op. cit., p. 16.

¹⁵ Carta a J. Dubourg de fecha 17 de febrero 1955, citada por D. Dobbels, *Staël*, Paris, Hazan, 1994, p. 225.

¹⁶ G. Picon, *1863 Naissance de la peinture moderne*, op. cit., p. 138.

¹⁷ La fusión óptica de los colores no agota, con mucho, esta problemática. Constituye el primer grado de la alquimia visual de los colores: por encima de la fusión, existe la *transfiguración* de los colores, la “magia” de la que habla Hegel

“rima” y esta rima es “rica” en aquello que es del orden de lo inacabado en el plano de la expresión y del orden de la *suspensión del tiempo* en el plano del contenido. O sea:

<i>Semiosis</i>	plano de la expresión	plano del contenido
<i>Mira</i>	↓	↓
localidad →	síntesis óptica	frescura
globalidad →	inacabado	retorno en el tiempo

Diagrama 4

Con respecto a la dialéctica del espesor y de la transparencia, Dubuffet se apropió del adjetivo “bruto” con su concepto de “arte bruto”, al igual que Pascal, en su tiempo, confiscó, por decirlo así, el término “divertimiento”. Las tres definiciones que da el *Micro Robert* de “bruto” son muy ilustrativas:

1. Lo que se encuentra en estado natural y no ha sido moldeado o elaborado por el hombre.
2. Lo que es resultado de una primera elaboración (antes de cualquier otra transformación).
3. Lo que no ha sufrido ninguna elaboración intelectual y se encuentra en el estado de dato inmediato.

Estas definiciones son “variedades” de un complejo compuesto de dos tipos de magnitud: (i) una valencia temporal que remite al tiempo demarcador de las posiciones que confronta el *antes* al *después*; al respecto, tenemos una de dos, o bien lo

y que Van Gogh, obsesionado por el *¿cómo está hecho?* resume de la siguiente manera: “Al mirar de cerca, parece increíble, hecho con colores totalmente distintos a los que uno se imaginaria al verlo desde cierta distancia.” *Ibid.*, p. 133.

“bruto” viene del *después* para ir al *antes*, o bien suspende la destitución ineludible del *antes* por parte del *después*; (ii) una derivación de la oposición [naturaleza vs cultura] apoyada a veces en los sobrecontrarios [natural vs cultural], a veces en los subcontrarios; uno poniendo el énfasis en una “primera elaboración”, el otro en las elaboraciones subsecuentes. Según el estilo implicativo, que por definición es el de la *doxa*, lo “bruto” es considerado burdo, inacabado y en espera de una elaboración y de un acabado, antes de poder ser puesto en manos del destinatario.

2.3. Aspectualidad y mutación semántica

Sin pretender de ninguna manera agotar la problemática, el estilo implicativo ha sido rebatido y quebrantado por la aparición del estilo concesivo, el cual realiza una inversión de las direcciones que toma el “acento del sentido”. Por definición, todo paradigma es crítico: estamos frente a una *crisis aspectual*. El aspecto, al igual que cualquier magnitud de discurso, es susceptible de tomar dos direcciones: (i) el estilo implicativo va de lo inacabado a lo acabado y, se justifica, sin duda primero a sí mismo, alegando que resuelve una carencia —atribuyéndose, por supuesto, la positividad semiótica—; (ii) en relación con esta aspectualidad dominante y coercitiva, algunos creadores y algunos pensadores han concebido y desarrollado una aspectualidad, negativa desde el punto de vista de la anterior, que consiste en la actualización de la secuencia:

[cumplido —————→ no cumplido],

al ir del *después* hacia un *antes* que borró en el plano del contenido y que tiene como signifiante la síncopa de lo acabado. Lo cumplido cambia de estatuto: en lugar de ser *indispensable*, como lo plantea el estilo implicativo propio de la *doxa*, será no

solamente *superfluo*, sino incluso mortífero; (iii) por último, interviene una conmutación de *tempo*: el estilo implicativo es lento, es el estilo, como lo dice la expresión heurística, de quien sabe “armarse de paciencia”; como atestiguan las prácticas conocidas, el estilo concesivo es propio de creadores “apresurados”, que operan en la urgencia para no dejar escapar la *frescura* de una impresión.¹⁸ Volveremos sobre este punto.

	Estilo implicativo ↓	estilo concesivo ↓
<i>aspectualidad</i>	no cumplido → cumplido	cumplido → no cumplido
<i>temporalidad</i>	antes → después	después → antes
<i>tempo</i>	lentitud	vivacidad
<i>estatuto del cumplimiento</i>	carencia	superfluo

Diagrama 5

Esta crisis aspectual es de la mayor importancia para aquello que, con la distancia, se muestra como lo que está permanente-

¹⁸ Para Baudelaire: “Si una ejecución muy clara es necesaria, se debe a que el lenguaje del sueño es claramente traducido; ya sea rápida con el fin de que nada se pierda de la impresión extraordinaria que acompañaba a la concepción; ya sea que la atención del artista descansa en la limpieza material de los útiles, lo que se concibe fácilmente puesto que todas las precauciones son tomadas para hacer ágil y decisiva la ejecución.” *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 777-778. Desde el punto de vista tensivo, la exigencia de Baudelaire es la de una *continuidad de las valencias*, en este caso del *tempo*.

mente en juego dentro de la búsqueda del sentido. Desde el momento en que la factura comenzó a prevalecer por encima de la representación, el paradigma del hacer esbozado por Baudelaire para defender la “manera” de Corot, de la que ya hemos hablado:

Luego —que existe una diferencia muy grande entre un fragmento hecho y un fragmento acabado— que, en general, lo que está *hecho* no está *acabado* y que una cosa muy *acabada* puede no estar de ninguna manera *hecha*— (...),¹⁹

marcó con su huella la reflexión estética posterior. La emancipación de la factura con respecto a la representación significa, más generalmente, la posibilidad de poner en oposición el *hacer* al *devenir* y la recepción de una pregunta latente desde Rembrandt: ¿es ascendente o decadente el *devenir*?

Las reflexiones de Malraux en *Les voix du silence* apoyan de dos maneras nuestra hipótesis. En primer lugar, las culturas a veces hacen prevalecer lo acabado y, a veces, lo rechazan:

Lo “acabado” era un carácter común a todas las esculturas tradicionales; el carácter común a todas aquellas artes que comenzaban discretamente a resucitar fue, en primer lugar, la ausencia —el rechazo— de lo acabado.²⁰

En segundo lugar, según Malraux, una correlación asocia lo acabado a la ilusión icónica, al asumirlas como esperas conjuntas del tercero, el “veedor” (fr. *regardeur*): desde el momento en que el pintor se plantea como destinatario de la obra, lo que sucede con los bocetos que el artista no destina a la venta, lo acabado cede su lugar a lo inacabado: en el boceto,

(...) al no tomar en cuenta al espectador y al ser indiferente a la ilusión, el pintor reducía un espectáculo real o imaginario a

¹⁹ *Ibid.*, p. 586.

²⁰ A. Malraux. *Les voix du silence*. Paris, Gallimard, 1951, p. 106.

aquello por lo cual se convierte en pintor: manchas, colores, movimientos.²¹

Falta descifrar esta elección y el sentido de la observación de Baudelaire, que todos emplearon.

Sólo hay una respuesta, desde el punto de vista figural, a la pregunta planteada en los mismos términos que Malraux, quien sigue a Baudelaire en ese punto: ¿por qué razón[es] “[entró] en conflicto el arte con lo ‘acabado’”? A saber: que el *hacer* se concentra en lo inacabado y *se deshace* en lo acabado: lejos de progresar, la obra experimenta una “regresión” (Malraux). El grado de aprecio en que se tiene respectivamente al boceto y al cuadro terminado²² depende, a la vez, de la identidad del destinatario y del estilo tensivo vigente. Para el estilo implicativo, el de la *doxa* y de la crítica académica, hay *más* en el cuadro acabado que en el boceto; para el estilo concesivo,

[los bocetos] (...) no nos dan la impresión de ser representaciones inacabadas, sino expresiones plásticas completas,

²¹ *Ibid.*, p. 107.

²² La cuestión del empeoramiento y del mejoramiento es central para el punto de vista tensivo: las alternancias que esas operaciones aprovechan remiten a la alternancia misma de los estilos tensivos. En principio basta un único término para proyectar la red: así, en francés “*lécher*” (esp. pulir, lamer) es definido como “acabar, pulir (una obra literaria o artística) con un cuidado en extremo minucioso. V. *Figoler* (esp. dar el último toque)”. “*léché*” (esp. pulido) asume el rango de sobrecontrario negativo en una semiótica que valora lo inacabado:

chapeceado	inacabado	acabado	pulido (fr. <i>léché</i>)
s1	s2	s3	s4

Chapecear: hacer en un dos por tres, hacer de prisa y corriendo [N. del T.].

Empeoramiento y mejoramiento entran en el discurso por dos vías distintas: (i) un subcontrario, por ejemplo [s2] puede oponerse a su *vis-à-vis*: [s3], para inscribirse en consecuencia como *insuficiente*; (ii) o bien puede oponerse al sobrecontrario del que se demarca: [s1] y, en ese caso, es considerado *suficiente*.

que, al someterse a la representación se *debilitarian* y, quizá, destruirían.²³

El paso de un estilo a otro es, pues, cuestión de asignación de valencias: de orden estrictamente acentual, al inventar e invocar en nombre de una necesidad arcana un derecho a la arbitrariedad, la valencia tónica se desvía de lo cumplido hacia lo no cumplido. Hasta cierto punto, más que alejarse del boceto, como lo prescribía la *doxa*, el cuadro se acerca “concesivamente” al boceto:

El valor propio de la pintura liberaba la fuga del boceto, del que Manet obtuvo efectos que le importaron más que lo acabado del cuadro: esos efectos se convirtieron en una especie de “acabado de lo no acabado”, según la expresión de Lionello Venturi, algo más valioso que la pintura más minuciosa. (...) ²⁴

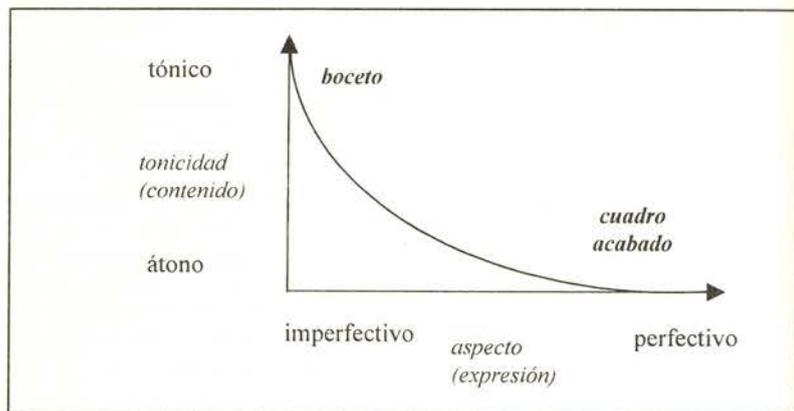


Diagrama 6

²³ *Ibid.*, pp. 107-108 (subrayado nuestro. C.Z.) Algunos van más allá: “Esta acuarela [el incendio] del parlamento en verdad es incomprensible si no se acepta que el Turner de los bocetos es el verdadero Turner.” En L. Gowing, *Turner: Peindre le rien*, op. cit., p. 116.

²⁴ G. Bataille, *Manet*, Ginebra, A. Skira, 1983, p. 94.

Para el estilo concesivo, toma cuerpo un doble oxímoron: lo incompleto se revela completo, en la medida exacta en que lo completo es mostrado como incompleto. El estilo concesivo se sitúa a contracorriente del estilo ascendente de la tradición, la cual exigía el acabado y, en el plano de la expresión, la virtualización de la pincelada, es decir, de lo que hoy en día constituye la firma del artista:

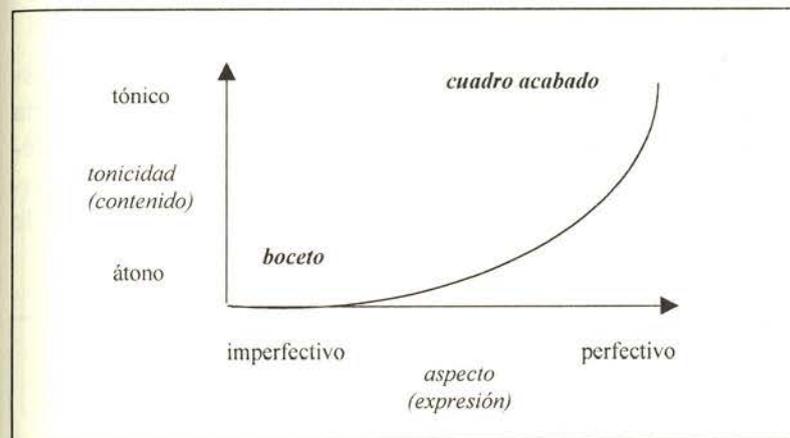


Diagrama 7

El hecho de que algunos de los más grandes pintores hayan reservado para sí algunos bocetos sugiere que la alternancia [no acabado vs acabado²⁵] es más consecuente de lo que parece. Procederes que parecen, a primer golpe de vista, curiosos, incluso excéntricos, se revelan desde el punto de vista tensivo fuertemente motivados. Es así que, en un ensayo sobre Turner, se afirma que al pintor “le repugnaba [también a él] terminar” y que, si se veía forzado a hacerlo, terminaba *in extremis*, en el lugar mismo de su exposición:

²⁵ En francés, *parachèvement* (acabado, perfeccionado), que contrasta con *inachevement* (no acabado) [N. del T.].

[Turner] tenía por costumbre, dicen los Redgrave, enviarlos apenas comenzados y contaba con el trabajo que podía realizar durante los tres días que se daba a los miembros antes de la inauguración. (...) Generalmente llegaba a la Academy antes que todos, antes del desayuno, y proseguía su trabajo a lo largo del día; era extraña y maravillosa la metamorfosis que imponía a sus obras bajo las molduras.²⁶

3. Autoridad de la frescura

Sin entrar en detalles, consideramos que la antropología ha mostrado que la isotopía de la frescura se convierte en una escena en la que la temporalidad mortal de lo viviente es rebasada mediante la cocción de los alimentos.²⁷ En efecto, librada a sí misma, si podemos decir así, la vida tiene como destino ineludible el deterioro:

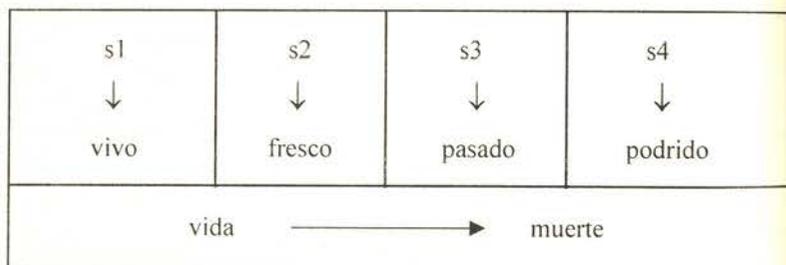


Diagrama 8

Aquí, lo *hecho* no es el resultado eufórico de lo que *se está haciendo*, sino su negación; lo cocido no es la negación de lo crudo, sino su única salvación, lo cocido virtualiza lo podrido y

²⁶ L. Gowing, *Turner: peindre le rien*, op. cit., p. 73.

²⁷ C. Lévi-Strauss, *Mitológicas*, cuatro tomos, México, Siglo XXI, FCE, Paidós, 1968-1988; A.J. Greimas, "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", En A.A.V.V., *Comunicaciones No. 8, Análisis estructural del relato*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

proporciona a lo crudo lo que llamaremos, a falta de una fórmula mejor, una segunda vida. La semiótica de la frescura, que sólo hemos esbozado, se muestra, pues, como una de las semióticas posibles del tiempo —además de ser una de las grandes semióticas.

No es nuestra intención lexicalizar diferencialmente los colores según las culturas, sin embargo, es interesante observar que el francés parece preocupado por señalar la correlación entre la tonalización y la temporalización del tono, según la terminología de Itten. Así, con respecto al color /rosa/, si ignoramos el participio pasado /rosi/ (del verbo *rosir*: tornarse rosado), el paradigma conjuga la tonicidad y la temporalidad:

	rosado ↓	rosa ↓	rosáceo ↓
<i>tonicidad</i>	ascendente	estabilizada	decadente
<i>temporalidad</i>	fresco	sostenido	pasado

Diagrama 9

La semiótica de lo /sostenido/ se aplica tanto al discurso verbal, en la medida en que el diccionario menciona el sintagma "estilo sostenido", como al discurso no verbal, ya que, acerca del color, el *Grand Robert* habla de "color sostenido" que glosa de la siguiente manera: "bastante intenso. Tono franco y sostenido". En cuanto al *Micro Robert*, éste define /sostenido/ como "acentuado, pronunciado. Un azul más sostenido." Hemos elegido /pasado/ porque aparece asociado al clasema /cromático/ en "apagado, marchito. Un color pasado." Si a ello añadimos que "rosáceo" es "de un rosa incierto" ["peu franc": literalmente, poco franco], pareciera que el paradigma remite a la dimensión del *poder-ser* o del *poder-hacer*, puesto que el análisis de dos de las tres magnitudes conlleva el rasgo /franco/: sin mucho

detalle, leemos en la definición de /franco/: “sin trabas ni molestias, sin obligación. *Tener las manos libres* [franches]. *Collera franca*. [caballo que tira con energía]”.

En un primer acercamiento, la semiótica del sostenimiento pone en juego dos dimensiones tensivas: la tonicidad que está destinada a la decadencia y, por necesidad estructural, la temporalidad de la que se elige la valencia de longevidad. La definición que proporciona el *Micro Robert* a “sostener” concuerda exactamente con las hipótesis del esquematismo tensivo: “hacer que (algo) continúe sin ceder”. Desde el punto de vista discursivo, esta semiótica proyecta programas y operaciones específicas. El quehacer humano cotidiano admite dos “variedades”: la reparación y la prevención. (i) En el caso de la reparación, el sujeto toma nota de una atenuación que ha tenido lugar, la *potencializa* y se convence de que ésta es reversible, por lo que realiza un redoblamiento para restablecer la integridad de lo que acaba de ser deshecho. (ii) En el caso de la prevención, la atenuación se encuentra actualizada y el sujeto toma todas las medidas que en principio deben impedir que se produzca la eventualidad contemplada. La semiótica del sostenimiento y del cuidado (fr. *souci*) es, pues, uno de los capítulos posibles de la intervención:

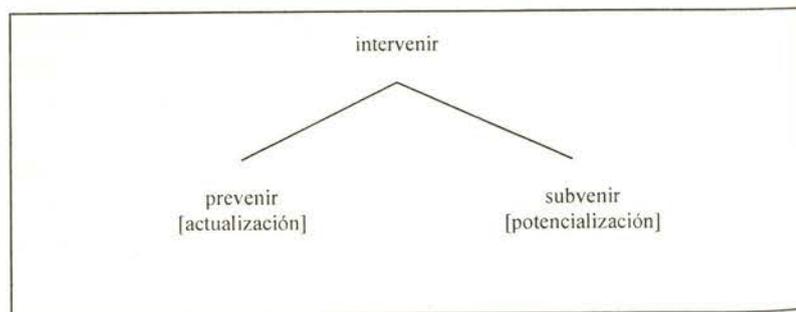


Diagrama 10

[Subvenir: atender y satisfacer una necesidad]

A nuestro parecer, lo que este ejemplo sugiere, aunque podríamos haber tomado cualquier color, es la flexibilidad y disponibilidad de la semiosis: cualquier color nombrado se convierte en el plano de la expresión de un plano del contenido que no contiene y cuyos rasgos semánticos exceden en número a los rasgos expresivos. En segundo lugar, la semiótica del sostenimiento no es exclusiva de un ámbito: se la requiere cada vez que el discurso se preocupa de su suerte, es decir, del devenir de los objetos de valor.

4. La frescura como forma de vida

Antes de terminar este ensayo dedicado a la temporalización del color, nos gustaría comentar la generalización propuesta por Péguy en su *Nota conjunta sobre M. Descartes y la filosofía cartesiana* y de una penetrante idea de G. Picon sobre algunos cuadros de Dubuffet.

4.1. Según Péguy

A nuestro entender, nadie ha comprendido mejor la resonancia existencial de la semiótica de la frescura —por constituir—: “Más aún es lo más cercano a la creación, lo más reciente, en el sentido del latín *recens*. Lo más fresco. Lo de más reciente aparición, lo que procede de las manos de Dios.”²⁸ En estas líneas tomadas de la *Nota conjunta*, Péguy se apega a una forma de vida que, debido a la sublimación inmanente del discurso, se convierte en la forma misma de la vida, el secreto de la vida misma. El momento de la conminación, de la iluminación discursiva es el del “encuentro”²⁹ con el sintagma “la leña seca”

²⁸ Ch. Péguy, *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*, Paris. Gallimard-La Pléiade, 1961, p. 1404.

²⁹ Debido a que forma parte del sobrevenir, tomamos de Mallarmé el motivo del “encuentro”, a través de G. Picon. En efecto, Mallarmé escribe en un breve

[fr. *bois mort*]: “[Corneille] se dio la savia, la flor y los brotes. Sólo nos dejó la preocupación ingrata de saber cómo es que todo eso terminaba por ser únicamente leña seca.”³⁰ La reflexión de Péguy en estas páginas pone de relieve la relación paradigmática entre la frescura y la memoria, las cuales tienen a sus ojos el mismo objeto, la *novedad*: “(...) esta muerte usuaria es alcanzada (...) cuando toda la materia del ser se encuentra ocupada en sus hábitos, su memoria, su endurecimiento, cuando no queda ningún átomo para lo nuevo, que es la vida.”³¹ La novedad integra una valencia de tonicidad, la vitalidad misma, y una valencia de brevedad, y esta configuración eufórica de valencias se ve invertida en el hábito:

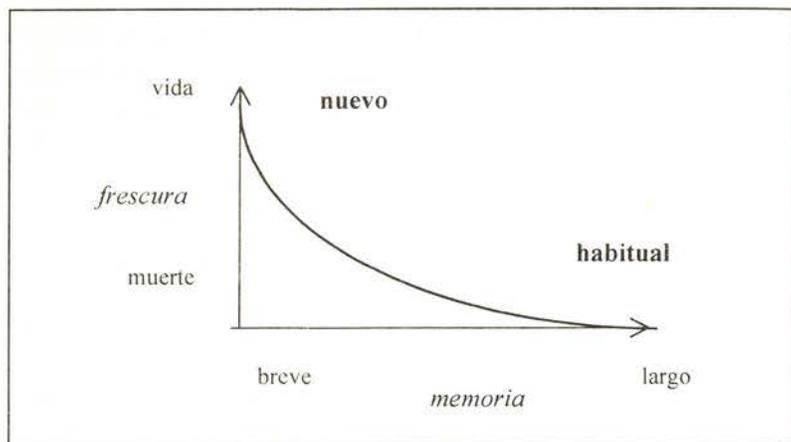


Diagrama 11

homenaje a Manet: “Este ojo nuevo —Manet— de una infancia de viejo linaje ciudadano, posado sobre un objeto, sobre las personas, virgen y abstracto, conservaba antaño la frescura inmediata del encuentro, entre las garras de una risa en la mirada, para después burlarse, en la pose, de las fatigas de la vigésima sesión” en *Œuvres complètes*. París, Gallimard-La Pléiade, 1961, p. 532.

³⁰ Ch. Péguy. *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*, op. cit., p. 1398 (subrayado nuestro, C. Z.).

³¹ *Loc. cit.*

Sin embargo, lo esencial se encuentra en otra parte: en la machacante progresión que da su fisonomía a la escritura de Péguy, que deja entrever lo arcano de la relación paradigmática. Esta relación no es un enfrentamiento, ni un distanciamiento: es convivencia, confrontación y comunicación; más que una cuestión de negación, de síncope súbita, se trata de la vivencia de un proceso ordenado de tal manera que, lo que uno pierde, otro lo gana y capitaliza: el *menos* de uno se convierte en *más* para otro y este vaciamiento-llenado es el tiempo “en persona”, en su “majestuosidad”. El texto de Péguy insiste en que, si la relación paradigmática ordinaria capta “algo”, no se trata de términos, es decir, ficciones, sino de límites, lo cual es muy distinto:

En eso consiste la leña seca. La muerte es el límite de la plenitud de la memoria, el límite de la plenitud del hábito, el límite de la plenitud del endurecimiento, envejecimiento, amortiguación. Cuando toda la materia se consagra a la memoria, se produce la muerte.³²

La dinámica de la relación tiene como asiento la complejidad: al adoptar el modelo sugerido por el verbo “ganar”, aceptamos que la relación respeta un principio de constancia: en efecto, cuando el uso del verbo “ganar” es intransitivo, expresa bien lo que aquí adviene: “Extenderse en detrimento de alguien o algo. El incendio gana (terreno). V. Propagar (se)”. Más que la aspectualidad, lo que aparece es su ciframiento tensivo, la concomitancia de una ascendencia y de una decadencia, que la relación paradigmática, tal como fue abordada, oculta aún hoy.

Aunque Péguy no se queda ahí. Al profundizar en la metáfora de la “leña seca” llega a una catálisis:

hacer • hacerse.

³² *Ibid.*, p. 1399.

Inmediatamente después la voz pronominal se ve aspectualizada:

hacerse —→ *haciéndose*.

Por último, el sintagma obtenido retrocede frente a su análisis tensivo: continúa siendo el lugar de una ascendencia, pero también, y quizá sobre todo, el de una decadencia:

haciéndose + *deshaciéndose*.

La función se convierte en un objeto para sí misma:

Es madera [la leña muerta] cuya flexibilidad ha sido consumida poco a poco por esa rigidez, cuyo ser entero ha sido esclerosado poco a poco por ese endurecimiento. Es madera que no ofrece un átomo de espacio, un átomo de materia para el *haciéndose*. Para efectuar el *haciéndose*. De modo que ya no forma, ya no hace.³³

Péguy aborda la ascendencia aspectual que se encuentra en el origen de la ilusión del progresismo ordinario, la que postula la existencia de una correlación *conversa* entre el gradiente de intensidad y el gradiente temporal del *hacer*:

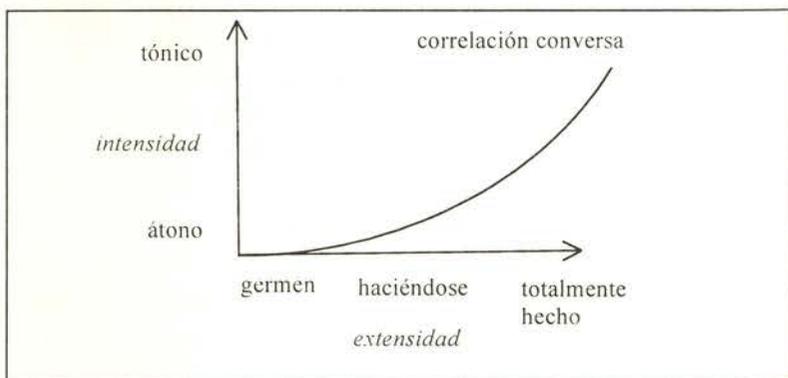


Diagrama 12

³³ *Ibid.*, p. 1402.

Esta configuración define el estilo implicativo de la *doxa* y mide la singularidad, irrefutable, del postulado de Péguy, la cual concuerda con una correlación *inversa* que lee en toda progresión, la progresión misma pero también su propia pérdida, su agotamiento próximo:

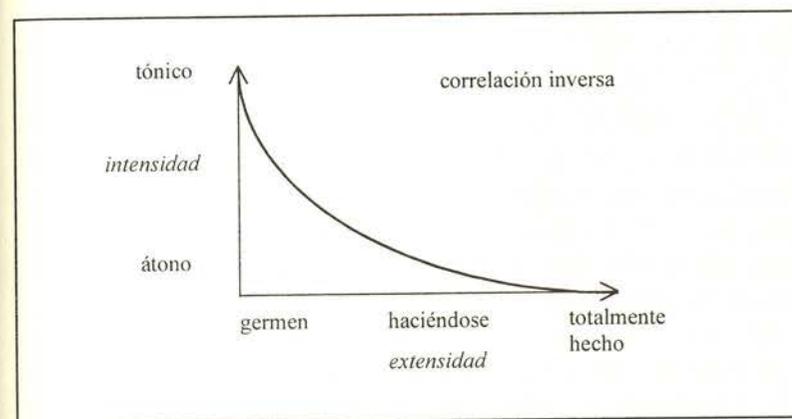


Diagrama 13

La frescura se presenta ante estas semióticas centradas en ella como un programa de conservación que choca con un contraprograma que la socava, la erosiona de modo tal que el reto consiste en formular un contra[contraprograma] que preserve la frescura al dominar al contraprograma que la ataca. Para Péguy, la "esperanza" es, en la isotopía que explora, la única capaz de vencer al "hábito": "Esencialmente [la esperanza] es un contra hábito. De esta manera es, diametral, axial y centralmente, la contra muerte. Es la fuente y el germen. Es el surgimiento y la gracia. (...)"³⁴

³⁴ *Ibid.*, p. 1405.

4.2. Según Dubuffet

Para los pintores, la identificación de la frescura, del “calor” en Constable,³⁵ ha tomado distintas formas en cada uno de ellos, pero si queremos encontrar un común denominador, pareciera que la mayoría ha procedido como si nadie hubiera pintado antes que ellos, como si la pintura comenzara o recomenzara con ellos, como si la frescura fuera en primer lugar la de sus ojos frente a la tela desnuda, virginidad a la que Mallarmé dio la enhorabuena: “en el taller, la furia que le hacía precipitarse sobre la tela vacía, confusamente, como si jamás hubiera pintado (...)”.³⁶ Algunos han ido todavía más lejos. R. Char, en su elogio a Miró invita al “mirador” a resituarse en un lugar anterior a la frescura:

esa parte que recibe en el acceso, abierto súbitamente, ofrecido a la mirada sin saber cómo —esto es lo que Miró nos exige. Una mirada sin formular. El estado que antecede a la cosa, la vía que se dirige a sus inicios y no a su fin. Las inmediaciones de lo que todavía no es.³⁷

Recordemos que Manet fue objeto de escándalo para sus contemporáneos en el *Salón de los rechazados* de 1863, escándalo que hoy en día ya no comprendemos aunque, a pesar de las advertencias de Baudelaire,³⁸ nos desconcierten algunas obras de Dubuffet. Al respecto, los inigualables análisis de G.

³⁵ Cf. G. Picon, *1863 Naissance de la peinture moderne*, op. cit., p. 136.

³⁶ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 532. El señalamiento de Mallarmé es válido aparentemente para los pintores que han “entrado en la historia de la pintura”: “Monet decía que le hubiera gustado nacer ciego para recobrar la vista y ver formas y colores que serían formas y colores independientemente de los objetos y de su uso.” En G. Bataille, *Manet*, op. cit., p. 73.

³⁷ R. Char, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 693.

³⁸ “lo que no es ligeramente deforme tiene aire de insensible; —de ahí se sigue que la irregularidad, es decir, lo inesperado, la sorpresa, el asombro formen parte esencial y característica de la belleza.” En *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1194.

Picon, quien ve en algunos cuadros de Dubuffet no solamente una búsqueda de frescura, sino su superación y la búsqueda de un tiempo antes del tiempo, señalan la pertinencia, desde el punto de vista de las valencias, de un procedimiento sin duda extremo:

En verdad, ya nada justifica los títulos específicos que se les da —series de aproximaciones, traducciones inadecuadas de una textualidad innombrable. Porque se trata de la textualidad de la materia y de su tiempo y no de nuestro tiempo. Si, en *Lugares cursivos*, el tiempo del cuadro se forma a partir del tiempo del gesto y su unidad a partir de la unidad gestual, aquí la lentitud desmesurada de la materia no se compara con la lentitud medida del gesto humano; se ha vuelto verdad que Aquiles jamás alcanzará la tortuga, el tiempo humano —ya sea que acelere o que se torne lento— es incapaz de encontrar la duración natural, y la impresión, la trituración del papier mâché, su collage sólo son elipsis ficticias —tentativas de usurpar, por analogía, metafóricamente, el tiempo geológico, al despegarse de los gestos cotidianos del tiempo humano—.³⁹

La sustitución del color por la materia, que se produce al convertirse ésta en antecedente del primero, se presenta como un retorno por el curso aceptado del tiempo demarcativo, el cual regula “momento a momento” el juego del *antes* y del *después*.

4.3. Contrapunto

La temporalización del color sólo es un capítulo de la temporalización de la pintura que Claudel, entre otros, contemplaba en su *Introducción a la pintura holandesa*. Esta temporalización es producto de la autoridad que posee el espacio tensivo sobre el discurso. Acabamos de examinar la intervención del tiempo demarcativo, sin embargo, todas las demás clases de tiempo que hemos distinguido también tienen, si la fórmula es posible, “algo

³⁹ G. Picon, *Le travail de Jean Dubuffet*, op. cit., p. 116.

que decir". En su texto, Claudel da cuenta del tiempo fórico de los movimientos, el cual regula la longevidad y la brevedad:

Quiero decir que [los cuadros] no sólo constituyen una presencia, sino que la ejercen: mediante ellos, se establece una solidaridad eficaz entre nosotros y ese mundo de trasfondo, abandonado allá por el sol. Llevamos con nosotros suficiente pasado como para amalgamarlo con el de ellos y la manera que tenemos de bastarnos en nuestra existencia no es ajena a esta utilización de la duración, a esta consolidación del rostro por parte de la expresión que les permite su persistencia.⁴⁰

Algo de lo que permanece sin ser pensado acerca del tiempo se debe, sin duda, a que el tiempo volitivo de las direcciones y el tiempo demarcativo de las posiciones son paradigmáticos, se sitúan bajo el signo de la alternancia y de las operaciones de *selección* que esa primacía supone. En contraste, el tiempo fórico de los movimientos se sitúa bajo el signo de la coexistencia y de las operaciones de *mezcla* que, como escribe Claudel, son susceptibles de "solidarizar" entre ellos los *quanta* de tiempo, al sobreponerse —es el momento inestimable de la concesión— al anacronismo que ellos mismos definen, a la distancia que se establece al inicio de las procedencias y, al hacerlo, se tornan susceptibles de "amalgamar su duración con la nuestra", como dice textualmente Claudel. Es posible lamentar que nadie haya escrito una *Summa* para la pintura como la que antaño escribió G. Brelet para la música, *Le temps musical*, y proporcionar una obra comparable cuyo título sería *El tiempo pictórico*, aun si, como acabamos de ver, Claudel ya elaboró un esbozo en lo que se refiere a la pintura holandesa. De igual manera, a propósito de algunas obras de F. Bacon, Deleuze no vacila en hablar de "cronocromatismo del cuerpo".⁴¹

⁴⁰ P. Claudel, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 184.

⁴¹ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Editions de la Différence, 1984, p. 35.

Algunos capítulos de esa obra existen aquí y allá, por poco que se comparta el mismo objetivo. La poética de la frescura incrimina al tiempo vampírico que Baudelaire "canta" en su poema *El reloj*, el tiempo devorador de la vida.⁴² Ya lo hemos mencionado: la concesión es únicamente la puesta en discurso de una alternancia. A ese tiempo devastador se le opone un tiempo que forma "amigablemente" parte —el adverbio será justificado en un instante— de las cosas mismas, las mantiene y las preserva. Esto plantea a la pintura la difícil cuestión de la "naturaleza muerta". En el estudio que Proust escribió sobre la pintura de Chardin, rechaza esta dirección tensiva y señala, mediante un oxímoron especialmente logrado, la "vida ignorada de la naturaleza muerta".⁴³ Para Proust, el "tema" de los cuadros de Chardin es la pictorialización de la *longevidad* del tiempo; según él, esta longevidad tiene como asiento la concordancia entre los elementos constitutivos de una pluralidad, de un número, los distintos objetos que la "naturaleza muerta" reúne:

Como entre seres y cosas que viven juntos desde hace mucho tiempo, sin complicaciones, al tener necesidad unos de otros y con el placer oscuro de encontrarse unos con otros, aquí todo es amistad.⁴⁴

El comentario de Proust va a contracorriente de la *doxa* y pretende ser una *resurrección*⁴⁵: el tiempo —y, debido a la in-

⁴² Segundo terceto de *El Enemigo*:

—Ô douleur! Ô douleur! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!

[¡Oh, dolor! ¡Oh, dolor! El Tiempo devora la vida,
Y el oscuro Enemigo que roe nuestro corazón
¡Con la sangre perdida crece y se fortifica!]

⁴³ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard-La Pléiade, 1971, p. 380.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 379.

⁴⁵ "La naturaleza muerta se convertirá sobre todo en naturaleza viviente." *Ibid.*, p. 374.

tercesión de Chardin: la pictorialización del tiempo—es garante de la perennidad de los objetos e indirectamente de su presencia intacta, es decir, de su *ahí* y de su *para siempre*. Desde el punto de vista de los valores, la cotidianidad, marca de los valores de universo cuando son despreciados, aquí se ve sublimada como valor de absoluto, debido a que la recámara, frecuentemente encerrada en sí misma, se convierte, para Proust, en “el santuario de su pasado”. En términos de Proust: “(...) capturó a su paso, ajeno al instante, profundo, eternizado, el placer que le daba ver una vitrina, una cocina, una despensa, un cuarto de costura.”,⁴⁶ el arte de Chardin consiste en ese alargamiento que primero virtualiza la brevedad del instante, hace *repuntar* la duración de la duración y, después, a partir de ese doble logro, *redobla* la duración para otorgarle la eternidad. De acuerdo con la interpretación de Proust, el arte de Chardin cumple el tiempo y, en la medida en que no existe, desde un punto de vista inmanente, un más allá de las valencias que pueda ser concebido en la actualidad, la clarividencia, quizá simplemente la visión de Proust nos condena a la paráfrasis o, lo que es lo mismo, a callar sobre ese punto. La fórmula tensiva del estilo de Chardin sería la siguiente:

intensidad		extensidad	
tempo ↓ lentitud	tonicidad ↓ buena atonía [«ternura»]	temporalidad ↓ longevidad	espacialidad ↓ cierre

Diagrama 14

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 373-374.

5. Para terminar

Hemos tratado de mostrar que la pintura *también* involucraba la temporalidad fórica. Como todo discurso que participa en la refriega discursiva, esta determinación toma, tarde o temprano, la forma de una concesión: aunque el plano de la expresión se refiere a los contornos gráficos y a las extensiones coloreadas, la temporalidad dirige el plano del contenido en función de una medida que es preciso determinar. No se trata de pasar de una negación a una hegemonía: no concebimos la eficiencia de la temporalidad como una fatalidad; sólo se trata de una posibilidad, de algo realizable bajo ciertas condiciones. Para señalar que esta cláusula no es de estilo, mostramos el sistema de subvalencias del que forma parte la frescura:

tempo ↓	tonicidad ↓	temporalidad ↓	espacialidad ↓
<i>la vibración</i>	<i>la profundidad</i>	<i>la frescura</i>	<i>la amplitud</i>

Diagrama 15

En conjunto, estas categorías definen la paleta semántica de la pintura europea reciente. Lo infinito de la pintura, que sin duda siempre se reinicia, es indudablemente la cualidad del compromiso, del *modus vivendi* entre esas direcciones semánticas que exigen del discurso lo que les corresponde, lo cual no está al alcance de todos. En efecto, si en el plano de la expresión el pintor regula las líneas⁴⁷ y dispone los colores, en el plano del contenido ajusta las subvalencias entre ellas, las cuales, si concuerdan, configuran un destino y elevan el cuadro al rango de un milagro improbable.

⁴⁷ Ver el admirable homenaje-análisis de H. Michaux de la pintura de Klee: “Aventures de lignes”, en *Œuvres complètes*, tomo 2, París, Gallimard-La Pléiade, 2001, pp. 360-363.