

*Color / Estructura / Pintura

*Color/Structure/Painting

The primary subject matter of my painting is color. For this reason I call it color/structure painting. Consciously turning its back on illusionism and allegory, this kind of art attempts to define its own universe of meanings, and thus, in the polemical act of purifying itself from extraneously derived languages and imageries, aspires to ineffability. How, then, do I presume to talk about it? The very notion of talking about an ineffable object is paradoxical.

To be sure, the 'unspeakable' painting aspires to by modernist abstraction has frequently had to bear the noisome burden of an irrelevant, often arcane, and sometimes brutish critical language claiming to interpret it. Relatively young (in the perspective of five hundred years of Western art) and therefore fragile, it has been far more vulnerable than representational painting to the violations of a prose language using methods of scientism to verify its seeming simplicity, its overt pictorialness.

The Russian linguistic critic Roman Jakobson distinguished two aspects of language, derived from two conventional tropes of classical rhetoric, the metonymic and the metaphoric. The metonymic mode tends, in the realm of literature, to describe the language of narrative prose. It proceeds by a chain of associations based upon relationships of contiguity and by the substitution of representative parts for wholes.

Robert Slutzky - Joan Ockman

El tema primario de mi pintura es el color. Por esta razón la llamo «pintura de color y estructura». Concientemente dando la espalda al ilusionismo y a la alegoría, este tipo de arte intenta definir su propio universo de significados y así, en un polémico acto de purificarse a sí mismo, liberándose de lenguajes e imagerías de procedencia externa, aspira a la inefabilidad. ¿Por qué, entonces, me aventuro a hablar de ella? La misma idea de hablar de un objeto inefable es paradójica de por sí.

Ciertamente, la pintura «inexplicable» —el título al que aspira la abstracción modernista— en muchas ocasiones ha tenido que soportar una pesada carga del lenguaje irrelevante, a menudo arcano y a veces incluso bruto, de los críticos que pretendían interpretarla. Relativamente joven (dentro de la perspectiva de los cinco siglos de la historia del arte occidental) y, por tanto, frágil, ha sido mucho más vulnerable que la pintura figurativa a las violaciones del lenguaje prosaico que utiliza los métodos

Because contiguity implies a logic of cause-effect, and the associational chain leads to a piling up of 'relevant' details, it is strongly realistic. The visual form to which it may be said to correspond most closely is representational painting, which, like realistic literature, may be fruitfully analyzed in terms of its fidelity to or distortion from its subject, and the use of 'local color'. In this form of painting, the primacy accorded to the mimetic and narrative image tends to assure the authority of the painting's content.

Metaphor, on the other hand, is the predilection of poetry, or rhyme over reason. It is a touchstone, a quantum leap out of the constraints of conventional causality into a transforming relationship based on some aspect of analogous structure. Metaphor connects 'pig' to 'fig' sheerly by virtue of sound, as well as to 'glutton' by a conceptual jump; metonymy, moving from the whole to its parts, would connect it to 'ham' and 'oink'. Fundamentally unstable and momentaneous, and in this sense opposite from the metonym, which becomes codified by time-honoured 'trains of thought', the metaphor lives and dies in an atemporal, self-combustible instant of interaction between its two (or more) juxtaposed ideas. But its effect is universal and revelatory: 'the metaphor is not the enigma but the solution of the enigma' (Paul Ricœur).

In the world of painting, color, when inseparably bound to structure, and immersed in a total relational matrix of pictorial cohesion, resonates with metaphoric energies. The effects of juxtaposition, transposition, and composition lead color/structure painting by way of metaphor from revelry in the pure vibrancy of analogous structure, to revelation, finally to reverie, the

paracientíficos para verificar su aparente simplicidad, su abierto carácter pictórico.

El lingüista ruso Roman Jakobson distinguía dos aspectos del lenguaje, derivados de los dos tropos convencionales de la retórica clásica: la *metonímica* y la *metáforica*. El modo metonímico tiende, en el campo de la literatura, a describir el lenguaje de la prosa narrativa. Opera a través de una cadena de asociaciones basadas en relaciones de contigüidad y mediante la sustitución del todo por sus partes representativas. Dado que la contigüidad implica una lógica de causa-efecto y la cadena asociativa conduce a la acumulación de detalles «relevantes», es marcadamente realista. La correspondiente forma visual más cercana que se le pueda atribuir es la pintura figurativa que, al igual que la literatura realista, se presta al fructífero análisis en términos de su fidelidad al modelo o de la distorsión del mismo, y de su uso de «color local». En este tipo de pintura, la primacía otorgada a las imágenes miméticas y narrativas tiende a asegurar la autoridad del contenido de la pintura.

La metáfora, por otro lado, es el recurso predilecto de la poesía, o *rima por encima de la razón*. Es una piedra de toque, un salto cuantitativo que sirve para liberarse de las restricciones de la causalidad convencional y establecer una relación transformadora basada en algunos aspectos de la estructura analógica. La metáfora conecta «cerdo» [pig] con «higo» [fig] por la mera virtud del sonido, o con la palabra «glotón» [glutton], mediante un salto conceptual; mientras que la metonimia, en un movimiento que va del todo hacia sus partes, la conectaría con «jamón» [ham] y «gruñir» [oink]. Fundamentalmente inestable y momentánea, y en este sentido opuesta al metónimo, que llega a codificarse en las «secuencias del pensamiento» [«trains of thought»] consagradas por el tiempo, la metáfora vive y muere en un instante atemporal y autocombustible de interacción entre sus dos (o más) ideas yuxtapuestas. Pero sus efectos son universales y

contemplative dream of an aesthetic world outside of chronological time.

It is in this sense that metaphor is the language of ineffability. The oxymoron suggests the precariousness of the condition. For the ineffable language has to be both daring and cautious so as to not to shackle its pulsating subject in linguistic chains, using its technique of analogy as a deferential probe, coaxing to the surface whatever meanings might emerge from the hermetic envelop of color/structure. It speaks through the power of evocation rather than description, extracting essences and cultivating presences. It prefers the more subtle probes of the etymologist to the transfixing classificatory pins of the entomologist, reaching into unconscious memory of culture, impregnating rather than impaling its mute subject, always seeking to render visible the essential mystery without reducing it.

The color/structure painter discovers his motive for metaphor in conjuring 'the half-colors of quarter-things' (Wallace Stevens).

Let us attempt to use this metaphoric language of illumination in discussing some qualities of the painter's cosmos. What is a canvas but the substantiation of an ideal two-dimensional plane? Quadrilateral or not, when frontally manifested to the eye, this plane possesses certain innate energies that distinguish it from all other planes. Its existence is further transformed by stretching it over a supportive frame. The raw canvas not only has its own texture, which possesses a specific reflective quality. Its tooth determines the way it grips the pigment and sucks in the medium, and these prehensile and oral activities, together with its confrontational display of surface,

reveladores: «la metáfora no es el enigma, sino la solución del enigma» (Paul Ricœur).

En el mundo de la pintura, el color, cuando está vinculado inseparablemente a la estructura e inmerso en una general matriz relacional de una cohesión pictórica, resuena con energías metafóricas. Los efectos de yuxtaposición, transposición y composición llevan a la pintura de color y estructura [*color/structure painting*] por el camino de la metáfora, desde el *festín* [*revelry*] en toda la viveza de la vibrante estructura análoga, pasando por la *revelación* [*revelation*] y, finalmente, a la *ensoñación* [*reverie*], un sueño contemplativo de un mundo estético más allá del tiempo cronológico.

En este sentido, *la metáfora es el lenguaje de la inefabilidad*. El oxímoron sugiere la precariedad de la condición, ya que el lenguaje inefable ha de ser atrevido y cauto a la vez, para no trabar su materia pulsante en cadenas lingüísticas, utilizando su técnica de analogía como una deferente prueba, imponiendo a la superficie cualquier significado que pueda emerger del sobre hermético de color/estructura. Se pronuncia a través del poder de evocación más que de descripción, extrayendo esencias y cultivando presencias. Prefiere las más sutiles pruebas de etimólogo a los paralizantes alfileres clasificatorios de entomólogo, que penetran hasta la memoria inconsciente de la cultura, impregnando más que ensartando su mudo sujeto, siempre tratando de hacer visible el misterio esencial sin reducirlo.

El pintor de color/estructura descubre su motivo para la metáfora conjurando «los semitonos de las cuartas partes de las cosas» (Wallace Stevens).

Intentemos utilizar este lenguaje metafórico de iluminación para hablar de algunas cualidades del universo pictórico. ¿Qué es un lienzo si no la substanciación de un plano bi-dimensional ideal? Rectangular o no, cuando se manifiesta

suggest a physiognomic entity, a visage, a face. The frame behind this anthropomorphized canvas, like the skeleton and muscle behind the skin, invests the plane with a certain resiliency, a tone that is taut yet impressionable, a complexion that gives and takes. Unlike other planes that get pinned to hard surfaces or are those surfaces, the stretched canvas, in its elastic buoyancy, awaits the first thrusts and parries of the painter.

The painter usually prepares his raw canvas with a ground, applying layers of white gesso or lead-white to heighten the surface's luminosity and tame its tooth. The word ground is fertile with meaning. When coupled with the German word field, it assumes the significance of earth-ground, suggesting a horizontal plane/plain of landscape awaiting growth through man's cultivation. It is the beginning of culture—from the Latin colere, to cultivate, to live in, to bestir oneself, to be busy; related to agricola, farmer; also to the French cueillir, to gather, to cull; to such English derivatives as colonize; and even to the Anglo-Saxon word wheel, by way of the Indo-European root kwel-, to move around; all of these progeny of colere sounding so fortuitously akin to the root of color, celare, to conceal; and to the Latin occultus (from occulere), hidden, secret. Perhaps we can now appreciate the color-wheel as the vehicle to uncover, cultivate, and be busy within earth-fields—hence painting as a primal mode of habitation, living ...as culture.

The pictorial field is, of course, most decidedly vertical, suspended, as it were, by our voluntary suspension of disbelief, flipped up in defiance of gravity to a direct confrontation with our eye. Thus the surrogate, possibly even paradigmatic, relationship be-

frontalmente ante nuestros ojos, este plano posee ciertas energías innatas que lo distinguen de todos los demás planos. Su existencia es transformada, además, en el momento de tensarlo sobre el armazón. El lienzo en bruto no solamente tiene su *propia* textura que, a su vez, posee una determinada cualidad reflectiva. Su *rugosidad* [tooth] determina el modo de captar el pigmento y absorber el disolvente. Estas actividades prensiles y orales, junto a su despliegue confrontacional de *superficie*, sugieren una entidad fisonómica, un semblante, un rostro. El armazón tras este lienzo antropomorfizado, similar al esqueleto con músculos debajo de la piel, confiere al plano una cierta flexible resistencia, un carácter firme, pero al mismo tiempo impresionable, una complexión que da y toma. A diferencia de otros planos, que o bien están clavados en superficies duras, o son ellos mismos estas superficies, el lienzo tensado, en su boyante elasticidad, espera las primeras estocadas y esquivazos del pintor.

El pintor habitualmente prepara su lienzo con una *base* [ground], aplicando capas de yeso o *blanco plomo* para realzar la luminosidad de la superficie y matizar su rugosidad. La palabra *base*, en inglés *ground* [tierra], es fértil en significado. Al asociarla con la palabra germánica *field*, asume la significancia de «tierra-suelo» [«earth-ground»], sugiriendo un plano/planicie horizontal del paisaje a la espera del crecimiento a través del *cultivo* del hombre [cultivation]. Es el inicio de la *cultura* —del latín *colere* (cultivar, habitar, moverse, estar ocupado)—, relacionado con *agricola* (granjero) y también con el francés *cueillir* (recoger, recolectar); con algunos derivados ingleses, como *colonize* [colonizar]; e incluso con la palabra anglosajona *wheel* [rueda], mediante la raíz indoeuropea *kwel-*, moverse, cambiar de sitio (toda esta progenie del *colere* casualmente suena tan afín a la raíz del *color* —*celare* (ocultar)— y al latín *occultus* (de *occulere*) —escondido, secreto—. Ahora quizá podamos apreciar la *rueda del color* [color-wheel] como un vehículo para llegar a descubrir, cultivar y ocuparse de los campos de tierra

tween the canvas and the human body is established. This amplified context is superimposed on what was formerly seen as a neutral and relatively meaningless picture plane of quadrilateral geometry. Figure and field become indissolubly fused, face and earth linked in a co-existent paradigm of the vertical and the horizontal; and the unpainted canvas assumes the character of an androgynous entity.

We here arrive at the astounding awareness that the most conceptually non-figurative aesthetic is describable in anthropomorphic language. And this canvas earth-face possesses still further analogical qualities. On the basis of its size, its proportions and its reflectivity, our metaphoric vision is led to extract invisible yet intrinsically present structural characteristics. An emergent awareness of foreground/middle ground/background dawns on us, created by an inevitably unequal weighting of space, from lighter top to heavier (gravity-bound) bottom, and by 'feelings' of tension and compression generated across the surface by natural laws of proportional relations. This innate latitudinal and longitudinal tension/compression in turn recalls tableaux of landscape, interior, and still-life subjects, whose spatial types we know from other paintings. In such manner, the blank field, presumed by scientists and physiologists to be devoid of pictorial meaning, in fact provokes our fictive and fantasizing perceptions, attracting to itself an infill of extrinsic imageries, at this stage still vague, disordered, and even dream-like, yet deeply rooted in our past experience and in our historical and cultural memory.

Once the actual marking of the canvas begins, vagaries give way to specialties, and a quantum jump is made in-

[earth-fields] —de ahí la pintura como un modo primario del habitar, vivir... como cultura—.

El campo pictórico es, por supuesto, decididamente vertical, suspendido, como si se tratara de nuestra voluntaria suspensión de incredulidad, lanzada, desafiando la gravedad, a la directa confrontación con nuestros ojos. Así se establece una relación sustitutiva, o incluso paradigmática, entre el lienzo y el cuerpo humano. Este contexto amplificado se sobrepone a lo que se veía anteriormente como un plano pictórico cuadrilateral, neutral y relativamente carente de significado. La figura y el campo se fusionan indisolublemente; la superficie y la tierra se vinculan en un paradigma de coexistencia de lo vertical y lo horizontal, y el lienzo sin pintar asume el carácter de una entidad andrógina.

En este punto, llegamos a una sorprendente conclusión de que la estética menos figurativa conceptualmente puede ser descrita en un lenguaje antropomorfo. Y el lienzo «tierra-superficie» [*earth-face*] posee análogas cualidades en una medida aun mayor. Basándose en su tamaño, sus proporciones y su reflectividad, nuestra visión metafórica llega a extraer las características estructurales invisibles, pero intrínsecamente presentes. Empezamos a tener conciencia del primer plano/plano medio/fondo, movidos por nuestra inevitablemente desigual apreciación del espacio, que se mueve de lo superior, más ligero, a lo inferior, más pesado (vinculado a la gravedad) y a través de las «sensaciones» de tensión y compresión generadas sobre la superficie debido a las leyes naturales de relaciones de proporción. Esta innata tensión/compresión latitudinal y longitudinal recuerda, a su vez, los cuadros paisajísticos, interiores o bodegones, cuyos tipos espaciales conocemos por otras obras de pintura. De esta manera, el campo en blanco [*blank field*], considerado por científicos y fisiólogos como carente de significado pictórico, en realidad provoca nuestras percepciones fictivas e imaginativas, atrayendo hacia sí

to purposeful composition, that traditional process of making form and meaning 'significant', which takes place even when the artist pretends to avoid it. The maternal earth-field is plowed by the fertile concept (a masculine word, as Gaston Bachelard points out, in virtually all languages that make gender distinctions), and figuration arises from the union. The introduction of the figure into the field is nothing less than the installation of Adam in Eden, his mythical arrival in a still pure world that is nonetheless destined to self-knowledge. The figure in the field becomes the surrogate of man's earthly existence. And the multiplicity of figures, or configuration, is the surrogate of his society. But only in ways that resist literalness of interpretation: if a metaphor of human existence may be said to be implicit in the evolutionary development of all paintings, it is in the profound realm of structural similarities, in the domain of the deepest possible analogical relationships between figure(s) and field, figure(s) and ground.

And what of the concomitant of structure, color, "the pain of light" in Goethe's beautiful personification? Does it too have deep metaphorical and linguistic affinities with the anthropo- and geological? Pigments were originally vegetable dyes and essences of earth, refined in air or fire, then bound by a liquid medium. Black, a word by now cloaked in the opacity of its Anglo-Saxon evolution, has its root in the Latin for fire—as in conflagration—signifying burning, the dye-stain of smoke, the ultimate carbonization of life (bones, ivories). White, conversely, is etymologically akin to words for light, dawn, brightness; but also—fascinatingly—closely related in Old English to the word for wheat, with its whitish grain and flour, suggesting

un flujo de imágenes extrínsecas, en este estadio aún vagas, desordenadas e incluso ilusorias, pero, aun así, profundamente arraigadas en experiencias de nuestro pasado y en nuestra memoria histórica y cultural.

Una vez iniciado el trabajo de marcar el lienzo, el azar cede lugar a la especialización, y se produce un salto cuantitativo hacia una composición intencionada, ese proceso tradicional de hacer «significantes» la forma y el significado, que tiene lugar incluso cuando el artista pretende evitarlo. La maternal tierra (campo) está arada por el fértil *concepto* (una palabra masculina, como puntualiza Gaston Bachelard, prácticamente en todos los idiomas que hacen distinciones de género), y la *figuración* surge de la unión. La introducción de la figura en el campo es nada menos que la instalación de Adán en el Edén, su mítica llegada en un mundo todavía puro que, no obstante, está destinado a autoconocimiento. La figura en el campo se convierte en un sucedáneo de la existencia terrenal del hombre. Y la multiplicidad de figuras, o *configuración*, es el sucedáneo de su sociedad, pero solo en aquellos aspectos suyos que resistan la literalidad de interpretación: si una metáfora de la existencia humana puede considerarse implícita en el desarrollo evolutivo de todas las pinturas, se halla en las profundidades de las similitudes estructurales, en el dominio de las más profundas relaciones analógicas entre la(s) figura(s) y el campo, la(s) figura(s) y el terreno.

¿Y que hay del concomitante de la estructura, el color, «el dolor de la luz», según la hermosa expresión de Goethe? ¿Guarda también profundas afinidades metafóricas y lingüísticas con lo antropológico y lo geológico? Los pigmentos fueron, en su origen, tintes vegetales y esencias de la tierra, refinados en el aire o el fuego y posteriormente ligados por un medio líquido. *Negro [black]*, un vocablo envuelto ahora en la opacidad de su evolución anglosajona, tiene sus raíces en la palabra latina «fuego» —como en *conflagración*—, que evoca el

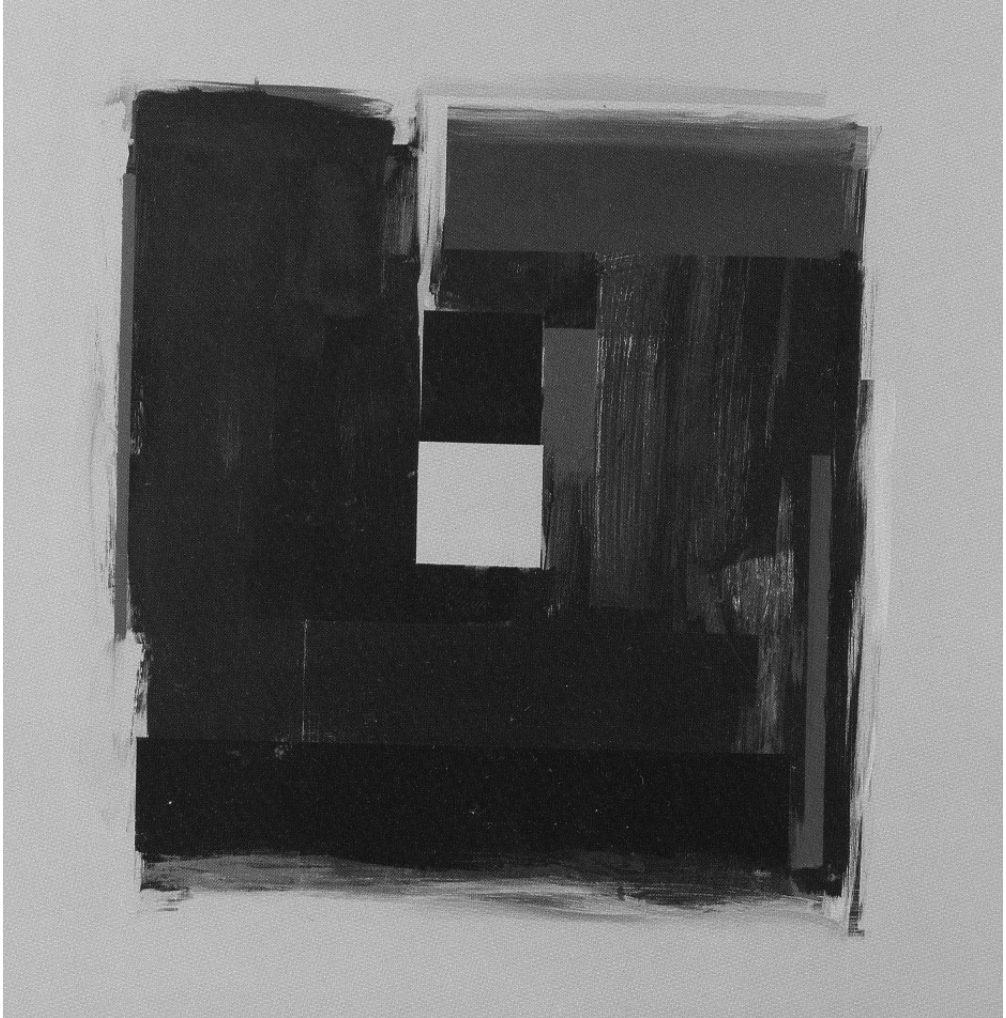
fields of wheat, white-gleaming fields of wheat, reinforcing the canvas's earthly analogy, and recalling the image that Henry James used to describe the terrain of 'poetry', whatever its artistic form: 'the fields of light'. Black as fire, white as both light and fecundity—these associations suggest the impossibility of escaping elemental meaning even when we assume we are addressing the most neutral and austere manifestations of color.

We could pursue this etymological discourse through the rest of the spectrum, discovering relations between yellow and egg yolk, red and fish roe, purple and porphyra and porphyry (algae and mineral). The naming of chroma is literally rooted in earth, water and sky with their animal, vegetable, and mineral offspring. But what does all this mean to the color/structure painter? Can color in its non-objective and structural role within relational painting be made to capture and exude in essences the variegated richness inherent in these etymological roots? Indeed the earth colors, the marine colors, the colors of fruit and minerals, when unsealed like genies from the painter's tubes and jars and put into the hermetic context of the earth-field, are revitalized by their metaphoric existence. Once in the painterly field, they participate in totally new and highly specific relationships. These relationships are not only a matter of optics: the metaphoric consciousness activates chromatic fantasy. It reveals to the artist that his act is a veritable alchemy, a transmutation of base elements into the combinatory luminosity of painting.

“The painter said: ‘If one were to imagine a bluish orange, it would have to feel like a southwesterly north

significado de ignición, de manchas negras de humo, de la definitiva carbonización de la vida (huesos, marfil). Blanco [white], al contrario, es etimológicamente cercano a las palabras que designan fenómenos como luz, alba, brillantez, pero también —de modo fascinante— estuvo estrechamente relacionado en el inglés antiguo con la palabra *wheat* [trigo] que sugiere, con su grano y harina blanquecinos, los resplandecientes campos de trigo, reforzando así las analogías terrenales del lienzo y recordando la imagen que solía utilizar Henry James para describir el terreno de lo «poético», sea cual sea su forma artística: «campos de luz». Negro como el fuego, blanco como la luz y la fecundidad —estas asociaciones sugieren la imposibilidad de escapar del significado elemental incluso cuando asumimos que estamos apelando a las manifestaciones de color más neutras y austeras—.

Podríamos seguir con este discurso etimológico por todo el espectro, descubriendo relaciones entre el amarillo y la yema del huevo, entre el rojo y el caviar, entre el color púrpura y *porphyra* (un alga) o pórvido [*porphyry*] (un mineral). Las palabras que designan tonos cromáticos están literalmente arraigadas en la tierra, el agua y el cielo, con sus derivados animales, vegetales y minerales. Pero ¿qué significa todo ello para un pintor de color y estructura? ¿Se puede conseguir que el color en su papel, no objetivo y estructural, que desempeña en esta pintura relacional, capture e irradie en esencia la riqueza y la variedad inherentes a esas raíces etimológicas? En realidad, los colores de la tierra, los colores marinos, los colores de frutas y minerales, cuando están liberados, como genios de la lámpara, de los tubos o tarros de pintor y colocados en el contexto hermético de tierra/campo, se ven revitalizados por su existencia metafórica. Una vez situados en el campo pictórico, ellos participan en relaciones totalmente nuevas y altamente específicas. Estas relaciones no son únicamente una cuestión de óptica: *la conciencia metafórica activa la fantasía cromática*, lo que revela al artista que su acto es una



Untitled C, 1983, 48" x 48". Imagen del libro Robert Slutzky. Fifteen Paintings 1980 - 1984

wind'. 'No, that would be a reddish green', said the other painter. 'It is all the same to me', said Roy G. Biv. Blessed art thou who bringest forth fruit of the bronze: bells and pomegranates, thunder and lightning. Blessed art thou who bringest forth nought of the lead, save Roy G. Biv". — *John Hollander, 'Orange' from Spectral Emanations; Roy G. Biv's name is an acronym for the colors of the spectrum.*

It is no coincidence that the advent of abstract painting was heralded by a return to a basic palette of earth colors —black and white mixed with browns and sparing amounts of blue and green. By 1911, Mondrian, along with Picasso and Braque under their 'muddy banner of Cubism' (Ortega y Gasset), had forged a revolutionary pictorial space in which minimal color began to be accorded a structural function. Having transported, so to speak, Cézanne's chromatically pellucid late landscape indoors into their urban studios, these painters subtracted chroma as they also compressed and heaved space. The surrogate slice of verdant landscape, flipped up into the frontalized picture plane, lost its verdancy and gained instead earthly opacity and compaction. Abstracted geometric abbreviations of extrinsic subject matter; metonymic tropes of still-life objects, took root in this leaden yet fertile earthen field, as a radically new pictorial syntax sprouted. The earth matrix became colloidal, a suspension of pictorial multiplicities we now know as Analytical Cubism. This agglutination of form and meaning, in dynamic juxtapositions, in turn generated new form-meanings. Color, for the most part, merely recorded the temperature of this yeast-pot of metonymic and metaphorical images, behaving in an unobtrusive manner, simply warming to the

verdadera alquimia, una transmutación de elementos básicos en la combinatoria luminosidad de la pintura.

«Un pintor dijo: "Si uno tuviera que imaginar una naranja azulada, debería ser algo así como un viento del sur-noroeste". "No, eso sería como un verde rojizo", dijo otro pintor. "Para mí es lo mismo", dijo Roy G. Biv. Bendito seas tú que creaste frutos de bronce: campanas y granadas, truenos y relámpagos. Bendito seas tú que convertiste el plomo en nada, excepto Roy G. Biv». — *John Hollander, «Orange», de Spectral Emanations—; el nombre de Roy G. Biv es un acrónimo de los colores del espectro.*

No es una coincidencia que el advenimiento de la pintura abstracta fuera anunciado por un regreso a una paleta básica de colores de tierra —negro y blanco mezclados con los marrones y pequeñas cantidades de azul y verde— Antes de 1911, Mondrian, junto con Picasso y Braque, bajo su «bandera embarrada del cubismo» (Ortega y Gasset), habían forjado un revolucionario espacio pictórico en el que el color minimalista empezaba a adquirir una función estructural. Habiendo «transportado» —por decirlo de alguna forma— al interior y a sus estudios urbanos el paisaje cromáticamente cristalino de Cézanne tardío, estos pintores sustrajeron colores, comprimiendo y agravando al mismo tiempo el espacio. La franja de verde, sucedánea de un paisaje, aplicada sobre el plano frontal del cuadro, perdió su verdor y ganó, en cambio, una opacidad y una compacidad terrosas. Abstractas abreviaciones geométricas del tema extrínseco, tropos metonímicos de los objetos de bodegón están arraigados en este campo terrenal plomizo pero fértil, al surgir una sintaxis pictórica radicalmente nueva. La matriz de la tierra se convierte en un coloide, una suspensión de multiplicidades pictóricas que ahora conocemos bajo el nombre de cubismo analítico. Esta aglutinación de forma y significado, en yuxtaposiciones dinámicas, genera, a su vez, nuevas formas-significado. El color, por lo general,

degree of intellectual expansiveness in grisaille shades as it essentially subordinated itself to formal animation. Cubist painting became the poetry of an enlightened vision born from an amber and slate-gray plain.

The next event in the evolving infancy of color/structure was the replacement of the earthen palette by primaries. It was de Stijl and Suprematism that shattered the pictorial symbiosis of Analytical Cubism by declaring persona non grata those forces of figuration extrinsic to the elemental clarity of a reborn two-dimensional world. They proclaimed rigorist aesthetic utopias, aesthetic politics of abstention from the forbidden fruits of the full spectrum. In employing the unsullied and heraldic colors we call primaries and secondaries, they sought to purge Cubism and all other imagistic painting of its metonymic and mimetic proclivities, presuming the possibility of shutting out or neutralizing one world for the apparently infinite and self-motivated freedom of another. In the strange new world of non-objective space that they created, this self-imposed limitation of vocabulary perhaps represented a felt need to learn how to walk before learning how to run. But we now see (a half-century later) the traps and delusions of such self-denying hermeticism. Even though Mondrian heroically maintained to the end his exclusive formalism, we can already observe in such late paintings as the Victory Boogie-Woogie a latent illusionism that refers all the way back to his landscape House on the River Gein of 1900. Already, too, in his late New York City paintings, color becomes more complex, as 'primaries' vie with other 'primaries' for primacy (several blues of differing hues coexisting in the same canvas, for instance). We also know how Malevich, in delimiting his

se limita a recordar la temperatura de este crisol de imágenes metonímicas y metafóricas, comportándose de una manera discreta: simplemente se calienta hasta el grado de expansibilidad intelectual en una gama de matices de gris, puesto que él esencialmente se subordina a la animación formal. La pintura cubista se convierte en poesía de una visión iluminada nacida de una superficie en color pardo oscuro y gris pizarra.

El siguiente paso en el desarrollo de la emergente pintura de color/estructura fue la sustitución de la paleta terrosa por los colores *primarios*. De Stijl y el suprematismo hicieron tambalear la simbiosis pictórica del «cubismo analítico» al haber declarado *persona non grata* a las fuerzas de figuración extrínsecas a la claridad elemental del mundo bidimensional vuelto a nacer. Ellos proclamaron unas utopías estéticas rigoristas, unas políticas estéticas que consistían en abstenerse de los frutos prohibidos de la totalidad del espectro. Empleando colores puros y heráldicos que denominamos «primarios» y «secundarios», trataban de depurar el cubismo y otros tipos de pintura «imagística» de sus proclividades metonímicas y miméticas, presuponiendo la posibilidad de dejar fuera o neutralizar un mundo en pos de la libertad aparentemente infinita y automotivada del otro. En el extraño nuevo mundo del espacio no objetivo que ellos crearon, esa autoimpuesta limitación de vocabulario quizás representara la intuida necesidad de aprender a andar antes de aprender a correr. Pero ahora (medio siglo después) podemos ver las trampas y los desengaños de tanto hermetismo que se niega a sí mismo. Aun teniendo en cuenta que Mondrian heroicamente mantenía hasta el final su exclusivo formalismo, ya podemos observar en sus pinturas tardías —por ejemplo, *Victory Boogie-Woogie*— un latente ilusionismo que nos remite al cuadro paisajístico del inicio de su carrera (1900), *House on the River Gein*. En sus tardías pinturas neoyorquinas el color llega a ser más complejo, los tonos «primarios» compiten con otros «primarios» por la primacía (por

own primary field of action, succumbed to the signs, symbols, and spatial illusionism of geometric fragments traversing aerial fields much as the Sputniks would traverse deep space forty years later. The inadvertent image retained its uncanny ability to infiltrate the most polemically sanitized fields.

Some years later in this selective—and admittedly autobiographical—history, we find a parallel course being taken by another pioneer of color/structure, Josef Albers. (In citing Albers, Mondrian, Malevich, and the Analytical Cubists here as genealogical progenitors of the poetic development we are pursuing, we are clearly neglecting a number of others who cultivated the same or adjacent territory.) If Mondrian pared down the color palette to primaries in order to better explore the structural complexities of horizontal/vertical form, Albers reduced the formal dialogue to the primacy and simplicity of the square in order to explore the complex relational effects of color interaction. But Albers, too, in the abnegations of his rich asceticism, could only advance the discourse of color/structure so far. His paintings ultimately seem overly reductive, demonstration objects rather than provocative instruments of that reveling, revelatory, reverie-inducing action of painted art that we spoke of earlier.

*In the end, the square demanded—demands—a more poetic form of homage. Here we return to the canvas as surrogate I. Another fortuitous similarity of language enters our enriched pictorial cosmos: between occult (from *occulere*, to conceal; which in turn comes from *celare*, the root of color, as mentioned earlier) and *oculus*. The latter is the paradoxical counter-eye in the canvas, confronting artist and spectator alike, the two-dimensional*

ejemplo, diferentes matices de azules conviviendo en el mismo lienzo). También sabemos que Malevich, al delimitar su propio campo primario de acción, sucumbió a los signos, a los símbolos y al ilusionismo espacial de fragmentos geométricos que traspasan los campos aéreos, a semejanza de los satélites que atravesarían el espacio cuarenta años más tarde. La imagen no intencionada conservó su sorprendente habilidad de infiltrarse en los campos más polémicamente «saneados».

Unos años más tarde, esta selectiva historia, que yo reconozco como autobiográfica, tomó un curso paralelo de la mano de otro pionero de color/estructura, Josef Albers (citando aquí a Albers, Mondrian, Malevich y los representantes de cubismo analítico como progenitores genealógicos del desarrollo poético cuyo curso seguimos, estamos claramente haciendo caso omiso a otros muchos, quienes cultivaron el mismo terreno o uno adyacente). Si Mondrian redujo la paleta cromática a los colores primarios para poder así explorar mejor las complejidades estructurales de la forma horizontal/vertical, Albers limitó el diálogo formal a la primacía y simplicidad de un cuadrado con el fin de explorar los complejos efectos relacionales de la interacción de colores. Pero Albers también, sumido en las abnegaciones de su exquisito ascetismo, hasta el momento solo pudo preconizar el discurso de color/estructura. Sus pinturas parecen, en última instancia, objetos de muestra excesivamente reductivos, más que instrumentos provocadores de esa acción lúdica [*reveling*], reveladora [*revelatory*], inductora de sueños [*reverie-inducing*] del arte pictórico, de la que hemos hablado.

Al final, el cuadrado requirió —sigue requiriendo— una forma más poética de homenaje. En este punto regresamos al lienzo como «yo» sucedáneo. Otra similitud de lenguaje fortuita entra aquí en nuestro enriquecido cosmos pictórico: entre «*oculto*» [*occult*] (de *occulere*, «ocultar», que, a su vez, viene de *celare*, que es la raíz

eye, the navel, the geographic center of the hermetic plane. The centered oculus transgresses the modernist canon of flatness to mark the void within the illusion, to remind us that what underlies the configurational shifts is the canvas itself, to turn space inside-out like a torus-glove and make figure and field ambiguously one, to still within the radius of its frame the turning wheel of the world.

At the same time this most positive and negative node unanchors our contemplative eyes for distant journeys and far-away places, loci of memories rebirthed. Images float by—a tempestuous painting by Giorgione, Adirondack woods, fog on rice fields, Venetian canals, anthracite tunnels, Saint Veronica's veil, the granite of Roman ruins; loom into view—Goethe's prism and Courbet's cavern, gray Gris, the brutish pink of Avignon demoiselles; and disappear—the last gleam on a Pacific horizon, tidal shifts unsea-ing creatures of the depths and shallows; to yield still others, rescued from the edgeless boundary between invisible and visible—squares that are not, greens more red than not, flatnesses that warp, lines that stay and disappear, and planes that seep and ooze, colors of the threshold of monochromy, the magnetic suction of black.

*In short, the alluvial-allusive stuff within the ebb and flow of fictive and factitive perception. The crucible-cruX of painterly metaphor.**

*Translated into Spanish from the English original.

de «color», como ha sido señalado anteriormente) y *oculus*. Este último es el paradójico «contra-ojo» en el lienzo, que se enfrenta tanto al artista como al espectador, el ojo bidimensional, el ombligo, el centro geográfico del plano hermético. Este *oculus* centrado transgrede el canon modernista de lo plano para marcar el vacío dentro de la ilusión, para recordarnos que lo que subyace a los cambios de configuración es el lienzo en sí, para volver del revés el espacio, como si de un guante se tratara, y fundir la figura y el campo en una ambigua unidad, para atrapar en el radio de su marco la imparable rueda del mundo.

Este nodo, al mismo tiempo muy positivo y muy negativo, leva el ancla de nuestros ojos contemplativos a los que esperan largos viajes y tierras lejanas, lugares de renacidas memorias. Las imágenes pasan, y ante nosotros se suceden el cuadro tempestuoso de Giorgione, los bosques de Adirondack, la niebla sobre los campos de arroz, los canales de Venecia, las minas de carbón, el velo de Santa Verónica, el granito de las ruinas de Roma... —el prisma de Goethe y la caverna de Courbet, el ceniciento Gris, el rosa algo bruto de las señoritas de Aviñón— y desaparecen: el último resplandor en el horizonte sobre el Pacífico, las mareas que dejan en la orilla un sinfín de criaturas marinas; para revelar otras y otras más, rescatadas de la indefinible frontera entre lo invisible y lo visible —cuadrados que no lo son, verdes que tiran más a rojos, superficies planas que se comban, líneas que aparecen y desaparecen, planos que transpiran y rezuman, colores al borde de la monocromía, una succión magnética del negro—...

En suma, una materia aluvial-alusiva en el flujo y reflujó de la percepción fictiva y factitiva. El crisol y el *quid* [*crucible-cruX*] de la metáfora pictórica.*

Robert Slutzky y Joan Ockman, agosto de 1984, Nueva York.

*Texto original en inglés.