

## La duda de Cézanne

Necesitaba cien sesiones de trabajo para una naturaleza muerta, y ciento cincuenta de *pose* para un retrato. Lo que denominamos su obra no era para él más que el ensayo y la aproximación de su pintura. En septiembre de 1906, a los sesenta y siete años, y un mes antes de morir, escribe: *“Me encuentro en tal estado de perturbación cerebral, en una perturbación tan grande, que en cierto momento llegué a creer que perdería mi débil razón... Ahora me parece que sigo mejor y que pienso con mayor exactitud en la orientación de mis estudios. ¿Alcanzaré el objetivo tan buscado y tan largamente perseguido? Realizo siempre mis estudios del natural, y me parece que mis progresos son lentos”*. La pintura fue su mundo y su razón de existir. Trabaja solo, sin discípulos, sin admiración de parte de su familia, sin que los jurados lo alienten. Pinta la tarde del día en que ha muerto su madre. En 1870 pinta en Estaque, mientras los gendarmes lo buscan por rebelde. Y, sin embargo, duda a veces de su vocación. Al envejecer se pregunta si la novedad de su pintura provendrá de un defecto de sus ojos, se pregunta si toda su vida no habrá estado basada en un accidente de su cuerpo. A este esfuerzo y a esta duda responden las incertidumbres y las tonterías de sus contemporáneos. “Pintura de borracho limpiador de cloacas”, decía un crítico en 1905.

Zola, que era amigo de infancia de Cézanne, fue el primero en encontrarlo genial, y el primero en hablar de él como de un “genio abortado”. Un espectador de la vida de Cézanne, como lo era Zola, más atento al carácter del hombre que al sentido de su pintura, bien podía considerarla como una manifestación enfermiza.

Porque desde 1852, en Aix, en el colegio Bourbon, donde acaba de entrar, Cézanne inquietaba a sus amigos a causa de sus iras y sus decaimientos. Siete años después, decidido a convertirse en pintor, duda de su talento, y no se atreve a pedirle a su padre, sombrerero y luego banquero, que lo envíe a París. Las cartas de Zola le reprochan su inestabilidad, su falta de carácter, su indecisión. Va a París, pero escribe:

*"No he hecho más que cambiar de lugar y el aburrimiento me ha seguido"*. No tolera la discusión, porque le fatiga y no sabe exponer sus razones. El fondo de su carácter es ansioso. A los cuarenta y dos años cree que morirá joven y hace su testamento. A los cuarenta y seis experimenta, durante seis meses, una pasión fogosa, atormentada, avasalladora, cuyo desenlace no se conoce y de la cual nunca hablará. A los cincuenta y un años se retira a Aix en busca de la naturaleza que mejor conviene a su genio, pero es también un retorno al ambiente de su infancia, de su madre y de su hermana. Al morir su madre, él se apoyará en su hijo. *"La vida es algo terrible"*, decía con frecuencia. La religión, que entonces empieza a practicar, se inicia en él por miedo a la vida y a la muerte. *"Es el miedo, explica a un amigo; siento que estaré muy poco sobre la tierra ¿Y después? Creo que sobreviviré y no quiero correr el riesgo de asarme eternamente"*. Aunque más tarde su religiosidad se hizo más honda, el motivo inicial que la originó fue la necesidad de fijar su vida y terminar con esa preocupación. Cada día se vuelve más tímido, desconfiado y sensible. De cuando en cuando va a París; pero si se cruza con amigos, les hace señas de lejos para que no se le acerquen. En 1903, cuando sus cuadros empiezan a venderse en París dos veces más caros que los de Monet, cuando jóvenes como Joachim Gasquet y Emile Bernard van a verlo y a interrogarlo, se suaviza un poco. Pero sus iras persisten. Antaño un niño de Aix lo había golpeado al pasar junto a él; desde entonces no podía soportar el menor contacto. Cierta día, cuando ya era viejo, tropezó, y Emile Bernard lo sostuvo de la mano. Cézanne se puso furioso. Se le oyó andar de un lado al otro por su taller gritando que no iba a dejarse "dominar" por nadie. Debido a esta preocupación del "dominio", apartó de su taller a las mujeres que hubieran podido servirle de modelos, apartó de su vida a los sacerdotes, a quienes llamaba "pegajosos", y de su espíritu las teorías de Emile Bernard, cuando eran demasiado apremiantes.

Esta pérdida de contacto flexible con los hombres, esta incapacidad para dominar las situaciones nuevas, esta huida para refugiarse en la rutina, en un ambiente que no plantea problemas, esta oposición rígida de la teoría y de la práctica, entre el "dominio" y la libertad del solitario, son síntomas que permiten hablar de una constitución morbosa, y tal vez, como se ha dicho del Greco, de una esquizoidia. Una debilidad análoga daría a Cézanne la idea de una pintura "del natural". La extremada atención que prestaba a la naturaleza y al color, el carácter inhumano de su pintura (decía que hay que pintar una cara como si fuera un objeto) no serían más que compensaciones, y su devoción al mundo visible, una forma de huir del mundo humano, la enajenación de su humanidad. Estas conjeturas no dan el sentido positivo de la obra; no es posible llegar a la conclusión sin más de que su pintura es un fenómeno de decadencia y, como dice

Nietzsche, de vida "empobrecida", y hasta de que no enseña nada al hombre cabal. Zola y Emile Bernard creyeron en el fracaso de Cézanne quizá porque dieron demasiada importancia a la psicología del artista. Queda la posibilidad de que, a causa de sus debilidades nerviosas, Cézanne haya concebido una forma de arte válida para todos. Abandonado a sí mismo ha podido mirar la naturaleza como sólo es capaz de hacerlo un hombre. El sentido de su obra no puede determinarse por su vida.

No se le conocería mejor por medio de la historia del arte, es decir, recurriendo a las influencias (la de los italianos y del Tintoretto, la de Delacroix, Courbet y los Impresionistas), a los procedimientos del mismo Cézanne o aun a su propio testimonio sobre su pintura.

Sus primeros cuadros, hasta cerca del año 1870, son sueños pintados, un Raptó, un Asesinato. Proviene de los sentimientos y desean provocar ante todo los sentimientos. A los impresionistas y, en particular, a Pissarro, debe Cézanne su ulterior concepción de la pintura, no como encarnación de escenas imaginadas o proyección de sueños al exterior, sino como estudio preciso de las apariencias, menos como trabajo de taller que como trabajo del natural, y les debe también el abandono de la factura barroca (que busca *primeramente* traducir el movimiento) por los pequeños toques yuxtapuestos y el plumado paciente.

Pero pronto se separó de los impresionistas. El impresionismo quería traducir en la pintura la manera exacta con que los objetos hieren nuestra vista e impresionan nuestros sentidos. Pero la pintura de la atmósfera y la división de los tonos ahogaban al mismo tiempo el objeto y hacían que perdiera su propia gravedad. La composición de la paleta de Cézanne hace presumir que su objetivo era otro: en ella hay, no los siete colores del prisma, sino dieciocho colores: seis rojos, cinco amarillos, tres azules, tres verdes, un negro. El uso de los colores cálidos y del negro muestra que Cézanne desea representar el objeto, encontrarlo detrás de la atmósfera. La supresión, en ciertos casos, de los contornos precisos, la prioridad del color sobre el dibujo, no tienen, evidentemente, el mismo sentido en Cézanne que en el impresionismo. El objeto ya no está cubierto de reflejos perdido en su relación con aire y los demás objetos, sino que está como sordamente iluminado desde dentro; la luz emana de él y da por resultado una impresión de solidez y materialidad. Habría que decir, por lo tanto, que quiso volver al objeto sin abandonar la estética impresionista, que toma modelo de la naturaleza. Emile Bernard le recordaba que, para los clásicos, un cuadro exige circunscripción dentro de contornos, composición y distribución de las luces. Cézanne contesta: "*Ellos hacían un cuadro y nosotros intentamos un trozo de naturaleza*". De los grandes maestros ha dicho que "*reemplazaban la realidad por la imaginación y por la abstracción que la acompaña*"; declara que quiso hacer del impresionismo

*“algo sólido como el arte de los museos”*. Su pintura sería una paradoja: buscar la realidad sin abandonar la sensación, sin otra guía que la impresión inmediata de la naturaleza, sin acentuar los contornos, si encuadrar el color dentro del dibujo, sin componer la perspectiva ni el cuadro. Esto es lo que Bernard llama el suicidio de Cézanne: tiene por objeto la realidad y rechaza los medios de alcanzarla.

En realidad, para juzgar de este modo su pintura habría que olvidar la mitad de lo que dijo y no querer ver lo que pintó.

En sus diálogos con Emile Bernard se advierte claramente que Cézanne procura siempre huir de las alternativas convencionales que le proponen (la de los sentidos o la de la inteligencia, la del pintor que ve y la del pintor que piensa, la de la naturaleza y la de la composición, la del primitivismo y la de la tradición). “Es necesario hacerse una óptica, dice, pero entiendo por óptica una visión lógica, es decir, sin ningún absurdo.” “¿Se trata de nuestra naturaleza?”, pregunta Bernard. Cézanne contesta: “Se trata de las dos”. “¿La naturaleza y el arte son diferentes?”. “Desearía unirlos. El arte es una apercepción personal. Coloco esta apercepción en la sensación, y pido a la inteligencia que la organice en forma de obra.” Pero hasta estas mismas fórmulas conceden demasiada importancia a las nociones corrientes de “sensibilidad o sensación” y de “inteligencia”: por esta razón Cézanne no conseguía persuadir, y por esta razón prefería pintar. Cézanne no creyó que debía elegir entre la sensación y el pensamiento como si se tratara de elegir entre el caos y el orden. No quiere separar las cosas fijas que se ofrecen a nuestra mirada de la forma fugaz con que aparecen; quiere pintar la materia en trance de adquirir forma, el orden que nace por medio de una organización espontánea. No establece escisión entre los *sentidos* y la *inteligencia*, sino entre el orden espontáneo de las cosas percibidas y el orden humano de las ideas y las ciencias. Percibimos las cosas, nos entendemos acerca de ellas, estamos anclados en ellas, y sobre este pedestal de *naturaleza* construimos ciencias. Este mundo primordial es el que ha querido pintar Cézanne. Nunca quiso pintar “como un bruto”, sino poner la inteligencia, las ideas, las ciencias, la perspectiva, la tradición, en contacto con el mundo natural, porque están hechas para comprenderlo; quiere confrontar las ciencias con la naturaleza, porque, como él mismo dice, “proceden de ella”.

Las investigaciones de Cézanne en el terreno de la perspectiva descubren, por su fidelidad a los fenómenos, lo que la psicología reciente ha formulado. La perspectiva vivida, la de nuestra percepción, no es la perspectiva geométrica o fotográfica. Afirmar que un círculo visto oblicuamente se presenta como una elipse, significa substituir la percepción efectiva con el esquema de lo que deberíamos ver si fuéramos máquinas de fotografía: en realidad vemos una forma que oscila en torno de la elipse sin *ser* una

clipse. Lo mismo ocurre tratándose de colores. Una rosa sobre un papel gris colorea de verde el fondo. La pintura tradicional pinta el fondo de gris, calculando que el cuadro, lo mismo que el objeto real, producirá el efecto de contraste. La pintura impresionista agrega verde al fondo para obtener un contraste tan vivo como el de los objetos al aire libre. ¿Falsea de este modo la relación de los tonos? La falsearía si se limitase a esto. Pero el arte del pintor consiste en que todos los otros colores del cuadro, convenientemente modificados, arrebatan al verde colocado en el fondo su carácter de color real. Del mismo modo el genio de Cézanne consiste en lograr, mediante la disposición de conjunto, que las deformaciones de la perspectiva dejen de ser visibles por sí mismas, cuando se mira el cuadro globalmente, y contribuyan sólo, como sucede en la visión natural, a dar la impresión de un orden naciente, de un objeto en trance de aparecer, en trance de aglomerarse ante nuestros ojos. Asimismo el contorno de los objetos concebido como una línea que los circunda no pertenece al mundo visible sino a la geometría. Por consiguiente, el dibujo debe ser un resultante del color si se quiere representar el mundo en su espesor, porque existe una masa sin lagunas, un orgasmo de colores a través de los cuales la fuga de la perspectiva, los contornos, las rectas, las curvas, se instalan como líneas de fuerza, y el marco de espacio se constituye vibrando. *“El dibujo y el color ya no se distinguen uno de otro; a medida que se pinta se dibuja; cuanto más se armoniza el color más se precisa el dibujo... Cuando el color alcanza su riqueza la forma alcanza su plenitud.”* Cézanne no procura *sugerir* mediante el color las sensaciones táctiles que darían la forma y la profundidad. En la percepción primordial estas diferencias del tacto y de la vista son desconocidas. La ciencia del cuerpo humano es la que luego nos enseña a distinguir nuestros sentidos. La cosa vivida ni se encuentra ni se construye partiendo de los datos que brindan los sentidos, sino que se ofrece de golpe como centro de donde proceden estos datos. *Vemos* la profundidad, el aterciopelado, la blandura, la dureza de los objetos (Cézanne decía que hasta su olor). Si el pintor desea expresar el mundo, es menester que la disposición de los colores encierre ese todo indivisible; de otro modo su pintura será nada más que una alusión a las cosas y no las representará en la unidad imperiosa, en la presencia, en la plenitud imposible de superar que es para nosotros la definición de la realidad. Por esta razón, cada pincelada debe satisfacer una infinidad de condiciones; por esta razón, Cézanne meditaba a veces durante una hora antes de trazarla. Cada pincelada debe, como dice Bernard, “contener el aire, la luz, el objeto, el plan, el carácter, el dibujo, el estilo”. La expresión de lo que *existe* es tarea infinita.

De igual modo, Cézanne no descuidaba la fisonomía de los rostros y de los objetos, sólo que quería captarla cuando emerge del color. De nada

sirve oponer aquí las distinciones entre alma y cuerpo, entre pensamiento y visión, puesto que Cézanne vuelve precisamente a la experiencia primordial de donde son extraídas estas nociones y nos las ofrece inseparables. En *La piel de zapa*, Balzac describe “un mantel blanco como una capa de nieve recién caída, sobre el cual se elevaban simétricamente los cubiertos coronados de panecillos rubios”. *“Durante toda mi juventud -decía Cézanne- he querido pintar eso, esa capa de nieve fresca... Ahora sé que sólo hay que QUERER pintar esto: se ELEVABAN SIMETRICAMENTE LOS CUBIERTOS Y PANECILLOS RUBIOS. Si pinto CORONADOS estoy perdido... Y si consigo equilibrar y matizar mis cubiertos y mis panes como lo están naturalmente, tened la seguridad de que las coronas, la nieve y toda la vibración estarán allí”*.

Vivimos entre objetos contruidos por los hombres y nos acostumbramos a pensar que todos ellos existen necesariamente y son inquebrantables. La pintura de Cézanne pone en suspenso estas costumbres y revela el fondo de naturaleza inhumana en el cual se instala el hombre. Por eso sus personajes son extraños y parecen vistos por un ser perteneciente a otra especie. Hasta la naturaleza está despojada de los atributos que la preparan para las comuniones animistas: el paisaje carece de viento, el agua del lago de Annecy no tiene movimiento, los objetos helados vacilan como en los orígenes de la tierra. Es un mundo sin familiaridad en el cual uno no se siente bien, que prohíbe toda efusión humana. Pero sólo el hombre es capaz de esta visión y todo demuestra que los animales no saben *mirar*, hundirse en las cosas sin esperar de ellas más que la verdad. Cuando afirma que el pintor de realidades es un mono, Emile Bernard dice exactamente lo contrario de la verdad y se comprende que Cézanne readaptara la definición clásica del arte: el hombre agregado a la naturaleza.

\* \* \*

Leonardo da Vinci tenía por lema el obstinado rigor. las dificultades de Cézanne (como las de Balzac o Mallarmé) no son de la misma naturaleza. Cuando Frenhofer muere, sus amigos no encuentran más que un caos de colores, de líneas inasibles; una muralla de pintura. Cézanne se emocionó hasta las lágrimas al leer *La obra maestra desconocida*, y declaró que él mismo era Frenhofer. El esfuerzo de Balzac permite comprender el de Cézanne. En *La piel de zapa* habla de “un pensamiento que hay que expresar”, de “un sistema que hay que construir”; hace decir a Louis Lambert, uno de los genios fracasados de La Comedia Humana: “... me encamino hacia ciertos descubrimientos... Pero ¿qué nombre dar al poder que me ata las manos, me cierra la boca y me arrastra en sentido contrario de mi vocación?”. No basta afirmar que Balzac se propuso

comprender la sociedad de su tiempo. Una vez nombradas las fuerzas visibles, como el dinero y las pasiones, y una vez descritos sus funcionamientos evidentes, Balzac se pregunta para qué sirve todo eso, cuál es su razón de ser, qué *quiere decir*, por ej., esa Europa "cuyos esfuerzos todos tienden a no sé qué misterio de civilización", qué fuerza mantiene interiormente el mundo y hace pulular las formas visibles. Para Frenhofer, el sentido de la pintura es el mismo: "una mano no se relaciona solamente con el cuerpo; expresa y continúa un pensamiento que es necesario comprender e interpretar... ¡Esta es la verdadera lucha! Muchos pintores triunfan instintivamente sin conocer este tema del arte. "Dibujáis una mujer, pero no la veis". El artista es el que fija y torna accesible a los más "humanos" de los hombres del espectáculo del que forman parte sin verlo. No hay, por tanto, arte placentero. Según Balzac, o según Cézanne, el artista no se contenta con ser un animal cultivado, asume la cultura desde su iniciación y vuelve a fundarla, habla como habló el primer hombre y pinta como si nadie hubiera pintado nunca. Por consiguiente la expresión no puede ser la traducción de un pensamiento ya claro, puesto que los pensamientos claros son los que han sido ya expresados por nosotros o por los demás.

La *concepción* no puede preceder a la *ejecución*. Antes de la expresión no hay más que una fiebre vaga, y únicamente la obra realizada y comprendida probará que había que encontrar allí *algo* en lugar de *nada*.

De este modo, las "herencias" y las "influencias", los accidentes de Cézanne, son el texto que la naturaleza y la historia le han dado como la parte que le tocaba descifrar. Si nos parece que la vida de Cézanne llevaba en germen su obra, es porque primero conocemos su obra y porque vemos a través de ella las circunstancias de su vida. Ciertamente es que la vida no *explica* la obra, pero también es cierto que ambas se comunican. Desde el principio, la vida de Cézanne sólo encontraba equilibrio apoyándose en la obra todavía futura. No hay aquí causas y efectos; se unen en la simultaneidad de un Cézanne eterno, fórmula a la vez de lo que quiso ser y de lo que quiso hacer... Pero si desde el nacimiento somos proyecto, donde es imposible distinguir en nosotros lo dado y lo creado; imposible, por tanto, señalar un solo gesto que no sea hereditario o innato y que no sea espontáneo, pero tampoco un solo gesto que sea absolutamente nuevo respecto a esa manera de ser en el mundo que es la mía desde el principio. Dicho de otra manera: nuestra vida es totalmente construida o es totalmente dada. Si existe una libertad verdadera, no puede ser sino en el transcurso de la vida, superando nuestra situación de partida y, sin embargo, sin dejar de ser nosotros mismos.

Siempre hay vínculos, sobre todo cuando nos negamos a admitirlo.

Valéry ha descrito, basándose en los cuadros de Leonardo da Vinci, a un monstruo de libertad pura, sin amantes, sin acreedores, sin anécdotas, sin aventuras. Ningún ensueño le disfraza la esencia de las cosas, sus certidumbres no encierran ningún doble sentido y no lee su destino en alguna imagen favorita como el abismo de Pascal. No ha luchado contra los monstruos, ha comprendido los resortes que los mueven, los ha desarmado por medio de la atención reduciéndolos a la condición de cosas conocidas. Es dueño de sus medios, hace lo que quiere, pasa, cuando le parece, del conocimiento a la vida con una elegancia superior. No ha hecho nada sin saber lo que hacía, y la operación del arte, como el acto de respirar o vivir, no está más allá de su conocimiento. Ha encontrado la "actitud central", partiendo de la cual es igualmente posible conocer, actuar y crear, porque la acción y la vida, convertidas en ejercicios, no son contrarias a la despreocupación del conocimiento. Es una "potencia intelectual", es el hombre del espíritu.

Observemos mejor. No hay revelación para Leonardo. No hay abismo abierto a su derecha, dice Valéry. Sin duda. Pero en el cuadro "Santa Ana, la Virgen y el niño" hay ese manto de la Virgen que dibuja el contorno de un buitre y termina contra el rostro del Niño. Hay ese fragmento sobre el vuelo de los pájaros en el que da Vinci se interrumpe, de pronto, para seguir un recuerdo de infancia: "Parece como si hubiera sido destinado a ocuparme muy particularmente del buitre, debido a uno de mis primeros recuerdos de la infancia; estando todavía en la cuna, un buitre vino hacia mí, me abrió la boca con su cola, y me golpeó varias veces entre los labios con esa cola!". Como se ve, hasta esa conciencia transparente tiene su enigma: verdadero recuerdo de infancia o alucinación de la edad madura. Partía de algo, no se nutría de sí mismo. Henos aquí dentro de una historia secreta y de un bosque de símbolos. Si Freud descifrara el enigma de acuerdo con lo que se sabe sobre el significado del vuelo de los pájaros, y sobre las alucinaciones de *fellatio* y su relación con la época de la lactancia, despertaría sin duda protestas. Pero al menos es un hecho el que los egipcios veían en el buitre el símbolo de la maternidad porque creían que todos los buitres son hembras y que son fecundados por el viento. También es cierto que los padres de la Iglesia utilizaban esta leyenda para refutar, por medio de la historia natural, a los que no creían en la maternidad de una virgen, y no es improbable que en sus lecturas infinitas Leonardo hubiera encontrado esta leyenda. Hallaba en ella el símbolo de su propia suerte. Era hijo natural de un rico notario que el mismo año de su nacimiento se casó con la noble dama Albiera, de quien no tuvo ningún hijo, y luego recogió en su hogar a Leonardo cuando éste contaba cinco años de edad.

Por consiguiente, Leonardo pasó los cuatro primeros años de su vida con

su madre, la campesina abandonada; fue un niño sin padre, y trabó conocimiento con el mundo en la exclusiva compañía de esta madre infortunada que parecía haberlo creado milagrosamente. Si recordamos ahora que no se le conoció ninguna amante, y ni siquiera una pasión, que fue acusado de sodomía, pero absuelto, que su diario, mudo cuando se trata de otros gastos mucho más importantes, anota con detalle meticuloso el costo del entierro de su madre, pero también los de ropa y vestidos que hizo para dos de sus alumnos, no es disparatado suponer que Leonardo no amo más que a una sola mujer, su madre, y que este amor no le permitía más que ternuras platónicas por los jóvenes que lo rodeaban. En los cuatro años decisivos de su infancia había anudado un cariño fundamental al que tuvo que renunciar cuando fue llevado al hogar de su padre y en él puso toda su capacidad de amor y de abandono. No le quedaba otro remedio que emplear su sed de vida en la investigación y el conocimiento del mundo; y puesto que lo habían *separado*, tenía que convertirse en esa potencia intelectual, en ese hombre del espíritu, en ese extraño entre los hombres, en ese indiferente, incapaz de indignación, de amor o de odio inmediato, que dejaba sin terminar sus cuadros para emplear su tiempo en curiosas experiencias, y en quien sus contemporáneos presintieron un misterio.

Lo que puede haber de arbitrario en las *explicaciones* de Freud no podría desacreditar la *intuición psicoanalítica*. Porque las sugerencias del psicoanálisis, aunque no pueden nunca ser probadas, tampoco pueden ser eliminadas. El psicoanálisis no está hecho para darnos, como las ciencias naturales, relaciones necesarias de causa a efecto, sino para indicarnos relaciones de motivación que, en principio, son simplemente posibles. No nos figuremos la alucinación del buitre de Leonardo, con el pasado infantil que recubre, como una fuerza que determinó su porvenir; es más bien como la palabra del augur, un símbolo ambiguo que se aplica anticipadamente a varias líneas de sucesos posibles. Dicho de otro modo: el nacimiento y el pasado definen para cada vida categorías o dimensiones fundamentales que no imponen ningún acto en particular, pero que se leen o se encuentran en todos.

Es verdad, pues, que la vida de un autor no nos enseña nada y también que si supiéramos leerla encontraríamos todo en ella, puesto que está abierta sobre la obra. Así como observamos los movimientos de algún animal desconocido sin comprender la ley que los habita y los gobierna, los testigos de Cézanne no adivinan las transmutaciones que impone a los acontecimientos y a las experiencias; son ciegos a su significado, a ese resplandor procedente de ninguna parte que por momentos lo envuelve. Pero él mismo no está nunca en el centro de sí mismo; en nueve días de cada diez, no ve a su alrededor más que la miseria de su vida empírica y de sus ensayos fracasados, restos de una fiesta desconocida. Pero siempre

tiene que realizar su libertad en el mundo, en una tela, con colores. Tiene que esperar la prueba de su valor de los otros. Por esta razón interroga cada cuadro que nace de su mano, espía las miradas de los demás que contemplan su tela. Por esta razón nunca terminó de trabajar. Nunca nos apartamos de nuestra vida, nunca vemos frente a frente la idea y la libertad.

*Maurice Merleau - Ponty*