



**UNIVERSIDAD MICHOACANA
DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

**División de Estudios de Posgrado de Filosofía
Programa Institucional de Maestría en Filosofía de la Cultura**

**UNA LECTURA DE *CABALLO Y TREN* (1954) DE ALEX COLVILLE
AUMENTO DE LO VISIBLE**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA**

**PRESENTA:
HÉLÈNE TROTTIER**

**DIRECTORA DE TESIS:
DRA. ANA CRISTINA RAMÍREZ BARRETO**

**LECTORES:
Dr. Juan Álvarez-Cienfuegos Fidalgo
Dr. Jaime Vieyra García**

MORELIA, MICHOACÁN, MAYO DE 2011

Dedicatoria

A Anselmo, que me acompañó en este proceso, casi hasta el final.

Y a todos los otros

Pompon	Monsieur Trudeau	Mateo
Caroline	Madame Trudeau	Lhasa
Alfred	Romel	Petra
Caroline	Pee Wee	Salome
Zoé	Gitano	Periclés
Victor	Sancho	Clotilde
Darius	Boris	Toulouse
Albert	Violette	

Agradecimientos

Al programa de Maestría en Filosofía de la Cultura,
por la oportunidad brindada para realizar mis estudios de Maestría.

A la Universidad Michocana de San Nicolás de Hidalgo,
por la beca otorgada para la realización de esta investigación.

A mis profesores de la Maestría,
por haber sabido encaminarme hacia lo que buscaba.

A la Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto,
por su aliento, dedicación y constante entrega
sin los cuales no hubiera podido terminar esta investigación.
Considero este resultado como un trabajo compartido.

Al Dr. Juan Álvarez-Cienfuegos Hidalgo y al Dr. Jaime Vieyra García,
por sus valiosas aportaciones y críticas.

A mis compañeras de generación de la Maestría, Angelina, Patricia, Susana y Victoria,
por haber sido siempre fuentes de aprendizaje y de crecimiento,
y en especial a Isabel,
quien fue y es una presencia privilegiada.

A mi familia y mis amistades que viven en el norte,
por su constante y afectuoso apoyo.

¡Gracias!

Índice

Dedicatoria	2
Agradecimientos	3
Reproducción - Estudio para <i>Caballo y Tren 1</i>	6
Reproducción - Estudio para <i>Caballo y Tren 2</i>	7
Reproducción - Caballo y Tren	8
Introducción	9
Capítulo 1 – Colville y <i>Caballo y Tren</i>: Unas consideraciones	19
1.1 Intuición primera.....	19
1.2 El contexto de creación de <i>Caballo y Tren</i>	28
1.3 El pintor-filósofo.....	33
1.3.1 Un lector y un escritor	33
1.3.2 Mi experiencia como pintor y algunas opiniones generales del arte	36
1.3.3 Alex Colville acerca de sus monedas del centenario.....	40
1.3.4 18 artistas canadienses, 1967	42
1.3.5 Colville como locomotora	43
1.4 La voluntad de realismo – Las dificultades para etiquetar a Colville	44
Capítulo 2 – <i>Caballo y Tren</i> en distintos estudios	53
2.1 Roy Campbell – Light on a dark horse: an autobiography (1901-1935)	54
2.2 Dos versos de más cerca	58
2.2.1 Contra un regimiento opongo un cerebro	59
2.2.2 Un caballo sombrío contra un tren blindado.....	60
2.3 El caballo representa al artista	62
2.4 La noción de tiempo y de narrativa.....	65
2.5 El proceso de autenticación	65
2.6 ¿Qué vale la muerte de un caballo?.....	73
2.7 Un poder inocente / No podemos “conocer” al caballo	75
2.8 Una forma de justicia a la realidad.....	75
Capítulo 3 - El tiempo y la narrativa en <i>Caballo y Tren</i>	83
3.1 El tiempo	84

3.1.1 La relación Heidegger – Colville.....	86
3.2 La narrativa	87
3.3 Divergencia de opiniones acerca del tiempo y de la narratividad en <i>Caballo y Tren</i>	91
3.3.1 Burnett (1983).....	92
3.3.2 Cheetham (1994)	99
3.3.3 Howes (2009).....	103
3.4 Mi lectura del tiempo y de la narrativa en <i>Caballo y</i>	110
<i>Tren</i>	110
3.4.1 La representación del tiempo.....	110
3.4.2 Narrar es decir el por qué y el qué.....	113
Conclusiones	117
Bibliografía	124
Índice de autores y temas	127
Obra de Colville referida* (en orden de creación).....	129
Anexo 1 - Lista de las obras de Colville con animales (no exhaustiva) – En orden de creación	131
Anexo 2 - Lista de las obras de Colville con caballos (no exhaustiva) – En orden de creación	133
Anexo 3 - Las obras de Colville analizadas en los artículos estudiados (Michael Bell, David Burnett, Mark A. Cheetham, Helen J. Dow, David Howes, Patrick A.E. Hutchings y Denise Leclerc).....	134
Anexo 4 - Ficha técnica de <i>Caballo y Tren</i>	138
Anexo 5 - Datos biográficos de Alex Colville.....	140
Anexo 6 – “Dedication to Mary Campbell” de Roy Campbell	142
Anexo 7 - Alex Colville – L’être et le temps. En <i>Rendez-vous avec l’artiste</i>, Cybermuse, Musée des beaux-arts du Canada.....	147
Anexo 8 - Norman Rockwell y Alex Colville.....	150

Reproducción - Estudio para *Caballo y Tren 1*



Copyright A.C. Fine Art Inc.

Estudio para *Caballo y Tren*

Alex Colville

1954

Caseína tempera

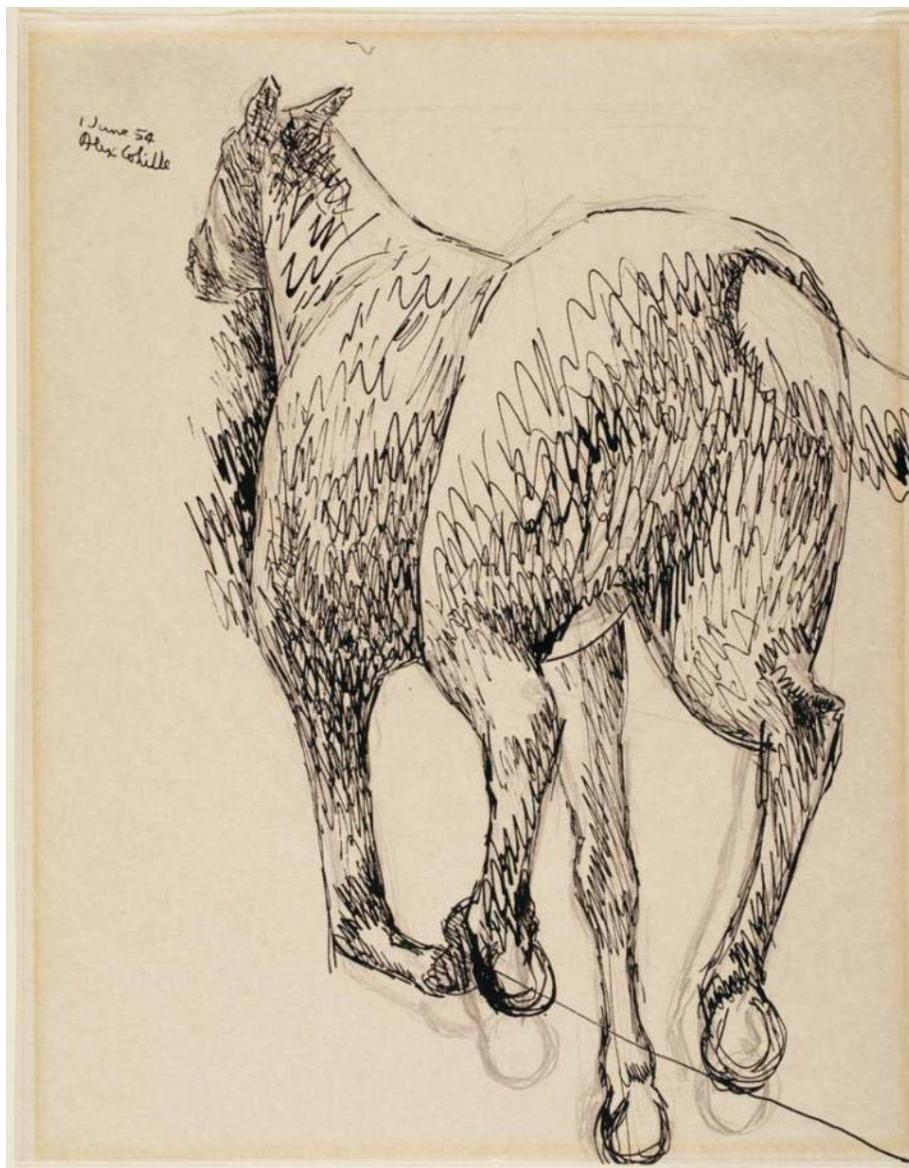
Dimensiones (de la hoja completa): 25.4 x 35.6 cm.

Firmado y fechado con lápiz: Alex Colville 1954

Donación de la Dra. Helen J. Dow, Guelph, 1986

Art Gallery of Ontario, Toronto, Canadá

Reproducción - Estudio para *Caballo y Tren 2*



Copyright A.C. Fine Art Inc.

Estudio para *Caballo y Tren*

Alex Colville

1954

Lápiz y tinta negra

Dimensiones (de la hoja completa): 32.5 x 25.2 cm.

Firmado y fechado con tinta: 1 June 54/Alex Colville

Donación de la Dra. Helen J. Dow, Guelph, 1986

Art Gallery of Ontario, Toronto, Canadá

Reproducción - Caballo y Tren



Copyright A.C. Fine Art Inc.

Caballo y Tren
Alex Colville
1954

Caseína y tempera sobre panel de madera
41.2 x 54.2 cm.

Donación de *Dominion Foundries and Steel Ltd.*
Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ontario, Canada

Introducción

La angustia es el sentimiento que caracteriza nuestra época.
Alex Colville¹

A lo largo de la obra del pintor canadiense Alex Colville (nacido en Toronto, Ontario, en 1920) que si bien no es muy numerosa, sí es constante, encontramos una presencia importante de animales, tanto en número como en relevancia.² Con su *realismo existencial* Colville da tributo a la realidad y lo comparte con el espectador. Este realismo trata de las relaciones que uno tiene con sus seres queridos, con su medio, con su existir, con la naturaleza, con los animales³. Las ventanas que el pintor abre en el olvido de lo cotidiano, de lo ordinario, llevan al espectador a dirigir una mirada más atenta y fresca acerca de lo que yace inadvertido, y dentro de esta categoría se incluyen a los animales. Su obra nos permite ver lo cotidiano con el poder de aumento de un microscopio, llevando lo pequeño, lo diminuto, lo olvidado, a otras proporciones, dándole una real y justa importancia.

¿Qué es lo ordinario? Es lo... ordinario. ¿Es tan ordinario que no tendrá mayor definición? Es tan... ordinario que ya no necesita de presentaciones. Todos sabemos conocerlo, reconocerlo, experimentarlo, y olvidarlo. Es lo que a la pregunta “¿Qué hiciste hoy?” se responde “Nada”. Es lo que se hace todos los días, lo que se repite, lo que se vuelve rutina, hasta aburrimiento, pero que si tendría oportunidad podría volverse importante, relevante, reflexivo. Es el “debo” en respuesta a toda otra opción. Es una

¹ “Anxiety is the normality of our age”. Palabras de Alex Colville. “No ordinary Person; No Ordinary Magic.” *Mount Allison Record*. 51 (Spring 1996):13. Citado por Denise Leclerc. “Alex Colville. Jalons”. *Vernissage 2.3* (2000): 10. A menos que indique lo contrario, todas las traducciones son mías.

² Ver los **Anexos 1 Lista de las obras de Colville con animales (no exhaustiva)** y **2 Lista de las obras de Colville con caballos (no exhaustiva)**.

³ Ver los **Anexos 1 y 2**.

fatalidad, sin salida, a la cual se tiene que resignar. Si es así, ¿cuál sería el interés y la importancia de pintar lo ordinario?

Es precisamente lo que Colville pinta, lo ordinario, es quien, como dice Michel Maffesoli, se encarga de “[...] presentar lo que es, antes de representar lo que debería ser.”⁴ Colville enseña (*shows*) lo que hay, lo que es, y si lo hace desde una idea moral, no lo hace con una intención de deber sino de preguntar, reflexionar. En escenas de la vida cotidiana⁵ del registro de la intimidad (*Refrigerator*, 1977; *Cat and Artist*, 1979), de la vida familiar (*Child and Dog*, 1952; *My Father With His Dog*, 1968), de la vida social (*Woman, Jockey and Horse*, 1952; *Berlin Bus*, 1978), de la vida laboral (*Milk Truck*, 1959; *Truck Stop*, 1966), de la vida en cualquier etapa (*Dog, Boy and School Bus*, 1960; *Stop for Cows*, 1967; *The River Spree*, 1971; *Man on Verandah*, 1953), se concentra en describir lo ordinario, lo que es, lo que hay. Presenta estos hechos a nuestro conocimiento, no hace recomendaciones, no orienta hacia respuestas o soluciones. Deja al espectador libre para reflexionar sobre lo ordinario. Pero ¿será esto describir? Pienso que es más bien magnificar, para, a través del microscopio de su vista aguda, penetrante, permitirnos ver de nuevo lo habitual, llevarlo hacia, tal vez, un cierto reencantamiento. Porque, en el momento, y apuntando hacia lo ordinario, lo modifica, le da una lectura distinta de lo que se vive en esta ordinariedad, lo aumenta. Colville hace – fabrica – el primer enfoque: formula su interpretación de lo cotidiano hacia una percepción buscando traducir densidad e importancia del mismo. A través de esta penetración en lo cotidiano, directa, en una percepción como primer acercamiento físico, el espectador

⁴ Maffesoli, Michel. *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Trad. Virginia Gallo. Buenos Aires: Paidós, 2001. 17.

⁵ En esta selección de obras elegí las que cuentan con animales.

enriquecerá a su vez su entendimiento de este en una interpretación coloreada por la toma de posición, como un editorial⁶ del pintor.

La extrañeza que puede provocar la observación detenida de las obras de Colville se sitúa en la tensión que se percibe o se intuye. El conocimiento y la experiencia de lo ordinario hacen que el espectador se quede dubitativo, ¿por qué pintarlo? Aquí reside una tensión discreta, pero decidida: se encuentra en las obras un carácter de calma aparente, de tranquilidad, de no pasa nada, el cual acentúa esta tensión y la alimenta. La tensión requiere de al menos dos puntos de anclaje, opuestos y en el caso de Colville, la cercanía del hecho cotidiano y la sensación difusa de extrañeza cumplen este papel.

En sus escenas cotidianas, Colville incluye animales, sobre todo domésticos.⁷ Son parte de lo ordinario, compartiendo este espacio y este tiempo nuestros. Comprensión extraordinaria de las cosas ordinarias, el pintor no descarta nada de lo ordinario, busca en este *humus* la fuente de su trabajo: “No considero la vida aburrida o banal. Por consiguiente, no huyo de lo que se puede llamar la experiencia ordinaria. [...] He dicho una vez que pintaba personas, animales, situaciones que considero como totalmente buenos [lo que entendía] como nada banales”.⁸ Aunado a lo antes mencionado acerca de las preocupaciones del pintor hacia “la manera de existir con los otros” y “la

⁶ Un editorial pictórico con opinión, subjetividad, valoración, explicación, interpretación.

⁷ Ver los **Anexos 1** y **2**. Ver la propuesta de Brian Hare: “Esta investigación también tiene implicaciones para el origen de la conducta social humana. ‘¿Estamos domesticados de la misma manera que los perros? No, pero me atrevo a afirmar que lo primero que ocurrió para producir un humano a partir de un antepasado semiesco fue un incremento sustancial en la tolerancia de los demás.’” Evan Ratliff. “Domesticar lo salvaje”. *Nacional Geographic en Español*. (Mar. 2011): 50. Sus líneas de investigación son la domesticación, la evolución de la cognición humana y la cognición social. Ver su página en el Duke Institute of Brain Sciences en <http://www.dibs.duke.edu/research/profiles/88-brian-hare> (8 Abr. 2011).

⁸ “I do not find life being or banal. Consequently I am not in flight from what might be called ordinary experience. [...] I once said that I painted persons, animals, situations which I considered wholly good... [by which] I mean not banal.” David Burnett. *Colville*. Toronto: Art Gallery of Ontario y McClelland and Stewart. 1983. 17.

responsabilidad hacia la sociedad”, Cheetham precisa que esta presencia es tan esencial y necesaria para Colville: los animales son incapaces de lo malo, son inocentes, buenos e independientes. Los animales (domésticos) son seguros, confortables, apacibles, sin sorpresas. La “afortunada ignorancia de lo malo” de los animales sirve de reflejo a nuestro propio potencial por la violencia y la crueldad, yo añadido, de las cuales son también las víctimas. Ahora, aunque compartimos constantemente vida y espacio, no sabemos mucho acerca de sus emociones e instintos. Esta relación que tenemos con los animales es de poder, del poderoso protegiendo al inocente. Desde domesticación y doma hasta manipulaciones (selección, modificación, vivisección, etc.) y estatus (mascota, producción, maltrato, etc.) que les damos hoy en día; el ser humano tiene una larga historia de poder y de dominación con los animales, en el sentido que estos no tienen otra elección que cumplir nuestros fines, a favor o en contra del propio animal. Por ejemplo, el perro se quedó cerca del ser humano porque era ventajoso para su supervivencia; al mismo tiempo, en esta relación sufre por tratamiento abusivo (peleas, endogamia, abandono, etc.). De un papel inicial de dominante, el ser humano se encuentra ahora en un papel de responsable (y culpable), de protector, redentor, liberador.

Y esta relación resulta definitivamente un tema crucial y central en el trabajo de Colville: la responsabilidad hacia el otro. Así, este aumento de estas renovadas presencias en su obra es lo que me mueve a ya no considerar al animal como masa anónima, indistinta, como ese otro, lejano y extraño, el cual ignoro o dispongo como quiero, sino más bien a considerar a los animales como individuos, como estos seres que

comparten mi existencia terrenal, cotidiana. ¿Será el caso de la mayoría de la gente?
¿Ven y miren a los animales?

En 1954, Colville pintó esta obra que él mismo definió como “oscura”⁹: *Caballo y Tren*. En ella se muestra un paisaje amplio con una vía de tren donde se dirigen en sentidos opuestos un caballo a todo galope, sin jinete, y una locomotora con sus innumerables vagones, sin conductor visible. En el caso preciso que me ocupa, es reunir este tren y este caballo, en una escena posible, obligándonos a preguntarnos por ellos dos, así como acerca de nuestro papel en la misma, el pintor utilizando el aumento de lo visible para favorecer esta reflexión.

Poner una lente a lo ordinario requiere de una observación fina y atenta. Así, ésta procede de un acercamiento al sujeto (orgánico e inorgánico): Colville observa a su sujeto detalladamente, lo estudia y documenta en el lugar donde se encuentra, en sus condiciones de existencia. Precisamente, el pintor desarrolla dicho aumento de lo visible a partir de bocetos y desplazamientos in situ, por una técnica minuciosa y exigente, por una composición compleja y calculada, se encuentra primeramente como matérico¹⁰ y después, como tema de reflexión.

Trabajé con la hipótesis de que los animales tenían gran importancia en la obra de Colville y que especialmente *Caballo y Tren* nos aumentaba la visibilidad de su existencia real en nuestro olvido del valor de lo cotidiano. Decidí centrar mi estudio en esta obra por cuatro razones:

⁹ Debra Daly Hartin. “Conservation d’un chef-d’oeuvre canadien: les techniques et les matériaux utilisés par Alex Colville pour son tableau Cheval et train”. *Images inoubliables: oeuvres célèbres de l’Art Gallery of Hamilton*. Hamilton: Art Gallery of Hamilton, 2005. 271; y Michael Bell. “Alex Colville Horse and Train.” *Images inoubliables: oeuvres célèbres de l’Art Gallery of Hamilton*. Judith Terry Ed. Hamilton: Art Gallery of Hamilton, 2005, 172.

¹⁰ Perteneciente o relativo a los materiales utilizados en la obra de arte. Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española. Vigésima segunda edición. <http://buscon.rae.es/draeI/> 8 Abr. 2011.

1. Ante todo, por su impacto en mí cuando la vi por primera vez hace veinticinco años o sea en 1986, impacto que sigue existiendo;
2. Por su relevancia en la obra en general del pintor, por ser una obra que marca un cambio de técnica y, en cierta manera, de estilo;
3. Porque se ha escrito poco acerca de ella, aunque sea una de sus obras más conocidas;¹¹
4. Por indagar la relación del proceso de autenticación, principalmente con la presencia de animales, resultando en el aumento de lo visible.

En este sentido, el propósito de la investigación se sostiene retomando estos mismos cuatro ejes.

Quiero pensar que el impacto que dejó dicha obra en mí no es excepcional, es decir, que puede tener un impacto comparable en el espectador, dada la escena (re)presentada. Si bien pocos elementos la componen, la relación que existe entre estos, a pesar de su aparente sencillez, conlleva una complejidad de lectura, de interpretación, en esta búsqueda de entendimiento, de dar sentido a lo representado en el diálogo que se establece entre la pintura y el espectador. Vista con distancia y tiempo, conservando un impacto intacto, es justo preguntarme ¿y la obra, habrá cambiado?

Caballo y Tren constituye una obra de gran relevancia por su relación con el cuestionamiento del papel y del valor del realismo. El abstraccionismo, innovador y sobresaliente en la época,¹² es lo actual, el movimiento innovador y la vía casi

¹¹ Ver Helen J. Dow, *The Art of Alex Colville*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1972b. 100; Burnett. *Op. cit.* 60; Mark A. Cheetham, *Alex Colville. The Observer Observed*. Toronto: ECW Press, 1994. 115; Denise Leclerc. “Alex Colville. Jalons”. *Vernissage 2.3* (2000). Encarte. 12; y Bell. *Op. cit.*

¹² Existen distintos movimientos en el abstraccionismo en el siglo XX, desde su surgimiento en el fauvismo, el expresionismo y el cubismo para llegar a la abstracción lírica y geométrica. En Estados

obligatoria, explorando tierras desconocidas y alejándose del mundo real, en oposición a la figuración hasta el momento dominante, como reproducción de la realidad visible. Así, a la vez que se puede contemplar en *Caballo y Tren* una importancia técnica y estilística para Colville, individualmente, se puede considerar como una posición y aserción por parte del pintor en respuesta a las vanguardias, públicamente. Ante todo, se debe discernir muy bien qué es el realismo.

Hay dos corrientes en el acercamiento estético y estudio de obras de arte:

1. Que se sostiene y se defiende por sí misma;¹³
2. Que el conocimiento global del contexto de creación y del artista permite un análisis más completo.¹⁴

Los autores que se interesaron en *Caballo y Tren* lo hicieron considerando la segunda opción de estudio estético,¹⁵ incluyendo vertientes de la vida y experiencia de Colville. Él mismo escribe: “Hay pocas profesiones que exigen que un hombre, hablando de su trabajo, debe también hablar de sí mismo, pero me temo que en mi profesión esto es necesario en un cierto grado.”¹⁶ También soy más partidaria del contexto global de creación, un interés hacia lo creado y el creador, así que utilizaré

Unidos continúa su desarrollo en el expresionismo abstracto a finales de los años 40. Colville pinta *Caballo y Tren* en 1954.

¹³ Visión formalista: el valor estético no toma en cuenta otros factores que las propias cualidades plásticas, formales de la obra. El representante teórico de esta corriente es Clement Greenberg (1909-1994). Es *l'art pout l'art*. Frank Stella (1936), pintor, dice: “*What you see is what you see.*”

¹⁴ Este acercamiento al análisis de obras de arte es mucho más generalizado. Del lado de la iconología, se puede citar a teóricos del arte tales como Ernst Gombrich, Edwin Panofsky, de la sociología del arte a Pierre Francastel. Por otra parte, la hermenéutica propone la inclusión del contexto histórico de lo que se estudia.

¹⁵ Burnett se puede acercar a la primera interpretación, sin embargo recurre a los versos de Campbell y se refiere a la interpretación de estos por Dow; los versos constituyen un elemento exterior a la pintura misma, Burnett la valora a través de este contexto exterior a la creación, como objeto y contenido misma.

¹⁶ “There are few professions which demand that a man in discussing his work must also talk about himself, but I am afraid that in my profesión this is necessary to some degree.” Alex Colville. 1951a. “My experience as a painter and some general views of art”. Citado en Dow. 1972b. 203.

también esta opción, tratando de identificar cuáles otros aspectos se pueden profundizar en el estudio de esta obra.

Finalmente, contemplo al proceso creativo privilegiado por el pintor, la autenticación, principalmente con la presencia de animales, como una oportunidad dada al espectador para ver lo que existe. Mi búsqueda va en el sentido de calificar, además de la creación, el concepto de *Caballo y Tren* como un aumento de lo visible. ¿Es cierto? Y si es así, ¿por qué? y ¿cómo?

Consecuentemente, me propongo analizar esta obra y entender los distintos elementos que la componen, haciendo mi análisis en paralelo a las reflexiones y lecturas de diversos críticos e historiadores del arte (Michael Bell, David Burnett, Mark A. Cheetham, Debra Daly Hartin, Helen J. Dow, David Howes, Patrick A.E. Hutchings y Denise Leclerc), en textos que van de 1965 a 2009,¹⁷ para ver cómo se perfila en ella una propuesta plástica que nos abre a cierta comprensión del arte de nuestro tiempo y de nuestra responsabilidad hacia el otro.

Para esclarecer distintos puntos en la elaboración de la tesis, me comuniqué con autores y autoridades: Howes, Hutchings, Christine Braun, Manager, Collections and Exhibitions, de la *Art Gallery of Hamilton*, Sean Weaver, Coordinator, Image Resources, de la *Art Gallery of Ontario*, Marie-Claude Rousseau, Chief, Copyrights Division, del *Musée des beaux arts du Canada*; así como con Alex Colville y su hija, Ann Kitz.

Ahora bien, es necesario indicar los límites y alcances de la investigación: no he revisado todo lo que se ha publicado acerca de Colville y de su obra en general; no he

¹⁷ Ver el **Anexo 3 Las obras analizadas en los artículos estudiados (Michael Bell, David Burnett, Mark A. Cheetham, Helen J. Dow, David Howes, Patrick A. E. Hutchings y Denise Leclerc).**

visto la obra original, *Caballo y Tren*; hasta donde sé, he tenido acceso a lo que se ha publicado acerca de esta obra; no pertenezco al área de filosofía sino a la de artes plásticas.

Semiótica, fenomenología, positivismo, humanismo, existencialismo o posmodernismo, no pretendo orientar mi trabajo en uno de estos enfoques de la filosofía. El aspecto filosófico de mi investigación se traduce en el hacerme preguntas y tratar de responderlas, manteniendo una discusión abierta con lo que se ha dicho antes, así como, es de esperarse, lo que puede venir después. La idea de construcción implica entonces un compartir en la tarea de ver, penetrar e interpretar una obra a través de esta comunidad atenta e interesada en recibir las preguntas y dar su opinión. Así, en el mismo título, *Una lectura de Caballo y Tren (1954) de Alex Colville – Un aumento de lo visible*, preciso que es una lectura, la mía, con la cual estoy comprometida, y que me acerco a un aumento de lo visible, que es mi propuesta e hipótesis central. Una parte del desafío es exponer las ideas sosteniendo esta lectura y este aumento y abrirlas a discusión.

A la luz de todo lo mencionado anteriormente, mi investigación expondrá en sendos capítulos:

1. La forma de trabajar de Colville, llamada por él autenticación [*authentification*¹⁸], la cual se utilizó justamente para la elaboración de *Caballo y Tren*, como un proceso a la vez técnico y de reflexión filosófica¹⁹;
2. Su compromiso hacia la revalorización de lo ordinario, de lo que no vemos (estas cosas que pensamos no tienen importancia, pero que sí la tienen);

¹⁸ Del griego *αυθεντικός* (verdadero o genuino), que se traduce al español por autenticación o autenticación.

¹⁹ Que podría relacionarse con el concepto de autenticidad de Heidegger, cosa que no pretendo hacer aquí.

3. La propuesta de otra interpretación de *Caballo y Tren*, en relación con el pensamiento de las distintas lecturas que hicieron los autores antes mencionados acerca de la concepción del tiempo en la obra y de la presencia (olvidada) del poste de señalamiento;
4. El aumento de lo visible que se logra definitivamente en la mirada del espectador hacia la obra.

En este sentido, esta obra constituye un instrumento real para la reflexión y para la expresión de ideas filosóficas y la crítica a nuestra manera de olvidar el valor de lo cotidiano.

Capítulo 1 – Colville y *Caballo y Tren*: Unas consideraciones

[...] Siento que sin los animales todo está incompleto.
Alex Colville²⁰

1.1 Intuición primera

Caballo y Tren: debo regresar a la obra en sí, por sí sola. Verla, sentirla, vivirla y leerla de nuevo. Ya no será con la misma sorpresa e ingenuidad de cuando la vi por primera vez, a mitad de los años 80. Será más bien con todo lo que le añadí de lecturas, opiniones, discusiones, experiencias y convivencias. Tampoco regreso a la obra como era yo en esa época y, por esto, mi visión de la misma ha sido afectada, transformada. Por ello es justo preguntarme ¿y la obra, habrá cambiado?

Tengo la reproducción de la obra en frente de mí. Ésta mide aproximadamente la mitad de la obra real.²¹ Me doy cuenta, tomando todo el tiempo necesario e innecesario para verla, que la fuerza de lo que está representado no ha disminuido, que sigue teniendo este impacto tan fuerte en mí.²² Así, a pesar de la aparente tranquilidad general que la obra transmite, continúo sintiendo esta angustia muda emergiendo de la escena, nada violenta ni forzada, sino tranquila. Veo surgir el devenir en potencia, más precisamente en dos potencias, parte integrante de la acción aquí retratada, la del tren y la del caballo, plasmada en un tiempo y en un espacio, en 1954. Preciso desde ahora que,

²⁰ “[...] I feel that without animals everything is incomplete”. Colville en entrevista con Burnett, 28 de julio del 1982. Reportado en Burnett. *Op. cit.* 157.

²¹ La obra mide 41.2 x 54.2 cm. Los detalles de la obra se encuentran en **Anexo 4 Ficha técnica de *Caballo y Tren***.

²² Una cosa que la puede hacer distinta es el hecho de que vivo con caballos, lo que no era el caso hace veinticinco años. Se añadió una dimensión real y convivida.

añadiendo la del espectador, existen tres potencias.²³ El espectador no es parte de la obra pero es esencial en su existir.

El tren es la silueta sombría que se extiende en innumerables vagones. Avanza dejando en el aire un trazo de su respiración, un humo blanco y etéreo que se va hacia la derecha. Me hace suponer que sopla un viento, más o menos ligero, en la escena que es el paisaje. No es ni de día ni de noche.²⁴ La pesadez formal de la máquina se ve balanceada con este único ojo que tiene enfrente, este cíclope que perfora el lienzo y que mira al espectador. Su luz, dirigida en línea recta hacia el frente de la obra, lo busca, lo ilumina, lo hace temporal y eternamente a la vez, cómplice y meta de su ruta, en este preciso ángulo en el tiempo y en el espacio. Esta misma luz redundante, prepotente y fuera de dimensión (extrañamente, cuando uno la observa se da cuenta que la luz escapa materialmente a lo bi y tridimensional), prolonga su alcance sobre el tramo de ferrocarril, y sus dos líneas paralelas de metal se convierten, a su vez, en luz. Es un sendero luminoso: el ferrocarril traza la vía, el camino a seguir, que se desvía después espacialmente del espectador en el extremo de la obra, hacia la derecha. Estas dos líneas luminosas que (de)limitan y trazan el camino a seguir para el caballo, cumplen el mismo papel con el espectador. *Aquí tienes tu destino, así lo quiero, así te lo estoy indicando.* Si bien el cíclope mira al espectador potencial y lo acusa, su objetivo lo sobrepasa, se

²³ Esta misma relación real y convivida me lleva a sentir más intensamente lo que busca expresar la obra para mí, así como mi implicación aumentó tanto como espectadora y como actora.

²⁴ Cuando el momento del día se indica en los textos estudiados, se hace referencia al *ocaso*. “[...] Una noche Colville se paró junto a la vía mientras un tren se acercaba, para fijar en sus ojos el brillo de los faros en los rieles [...]” “[...] One night Colville stood beside the track as a train approached, to fix in his eyes the glistening of the headlight on the rails [...]” (Burnett *Op. cit.* 105); “[...] paisaje abierto en las últimas fases del crepúsculo [...]” “[...] open landscape in the last phases of twilight [...]” (Dow 1972b 41); “[...] un caballo galopa por una vía férrea en la oscuridad que cae [...]” “[...] a horse gallops down a railway track in the falling dark [...]” (David Howes “Alex Colville, doing justice to reality”. *What is Canadian Icon?* (2009). s/p. <http://canadianicon.org/table-of-contents/alex-colville-doing-justice-to-reality/>. June 15 2009.

escapa, pronto lo contorneará, siguiendo su vía trazada, inexorablemente. Por suerte, todo está detenido, y los tres nos quedaremos así, cada uno en su *quant-à-soi* [actitud distante]. La luz, eje y ojo central en la obra, aparece en su unicidad ciclópica a la extrema izquierda y se continúa a la extrema derecha de la obra, en estos dos rayos, evacuados del lienzo.

El tren es el único elemento que aparece completo en la obra, en este paisaje. El caballo, el ferrocarril, la señal, la tierra, el horizonte, están sin fin y sin límites, incompletos, fuera de los bordes del cuadro o de los ojos. El tren, suma de la locomotora y de los vagones, es la integridad; domina y reina sobre este tiempo y espacio; pero, la mirada no llega a esta integridad, que se queda borrosa en su cercana infinitud. Extensión del cíclope, la vía férrea tiene durmientes de madera y a medida que se aleja del espectador, los mismos pierden la distancia que los separa y llegan a fundirse. El espectador se quedará en la mirada del ojo del cíclope cuando verá esta obra colgada en un museo o reproducida en un libro.

El caballo mira la misma luz, el mismo ojo de cíclope, y estos tres ojos se encuentran casi a la misma altura, desde su constitución. Otra similitud entre los dos caballos es la del color del uno, el tren de hierro, y del otro, el caballo de carne: mismos tonos, pero materias distintas. En comparación a la posición completamente terrenal por las ruedas del tren, el caballo aparece flotando en el aire, sin conexión con el suelo, con la tierra.²⁵ Pero él es la tierra misma, original, y a la par es una creación del ser humano,

²⁵ En 1878, Eadweard Muybridge (1830-1904) fotografió con éxito un caballo en movimiento rápido, utilizando su técnica pionera sobre la locomoción de los animales, con múltiples cámaras de captura de movimiento. Así, pudo demostrar que al momento del galope, los cuatro cascos del caballo dejan de tocar el suelo. Su filme se llama *Sallie Gardner at a Gallop* o *The horse in Motion*. Ver <http://www.youtube.com/watch?v=UrRUDS1xbNs> 14 Feb. 2011.

quien lo domesticó, adaptó y transformó a sus necesidades y caprichos.²⁶ El tren, obra del ingenio humano, avanza sobre su obra; el caballo vuela sobre la transformación hecha por el ser humano. Va libre, sin ataduras ni monturas, pero tiene esta firma inconfundible que constituye el herraje en sus cascos. Sus fosas nasales están a la altura del humo dejado por el tren, residuos de respiración superpuestos, pero no unidos.

En contraparte a la borrosidad del tren, el caballo está detallado, en su realidad. Está completamente encarnado, tal vez sin el fin de su cola volando al ritmo de su galope, pero cada pelo está identificado. Está en una posición imperfecta, con desproporción en las patas, en los miembros inferiores. Con el poder de re-crearse a sí mismo, infinitamente, en la aparente eternidad de la obra, a través de la mirada del **espectador**.

En el supuesto de que esté observando la obra, se encuentra al lado del caballo, cerca de él, un poco retirado, y del lado del caballo (física y emocionalmente); no está de pie, sino arrodillado en el pantano, en la planicie de este paisaje. Y ahora aprehende con sus sentidos todo lo que se desarrolla enfrente. Esta superficie, sin embargo, está silenciosa: es un instante detenido en el tiempo y en el espacio. Suspendida. Detenida. ¿El espectador corre también?

²⁶ Ver Jean-Pierre Digard. *Une histoire du cheval. Art, techniques, société*. Paris: Actes Sud, 2004. 205. “Lejos de limitarse a alimentar al hombre, a transportarlo así como sus haberes, favorecer sus conquistas y sus historias, el caballo ha ofrecido al hombre, de acuerdo con las palabras de Francis Ponge, ‘un trono a su medida’. [...] La sumisión de este animal voluminoso, impetuoso y caprichoso ha sin lugar a dudas favorecido, en el hombre, en el más profundo de su ser, la construcción de esta imagen favorecedora de ser superior en la cual cree tanto. [...] Prestando al hombre su poder, su velocidad y su tamaño, el caballo lo ha fortificado, engrandecido, puesto en un pedestal.” – “Loin de se limiter à nourrir l’homme, à le transporter ainsi que ses biens, à favoriser ses conquêtes et ses histoires, le cheval a offert à l’homme, selon les mots de Francis Ponge, ‘un trône à sa mesure’. [...] La soumission de cet animal volumineux, impétueux et fantasque a sans doute favorisé, chez l’homme, au plus profond de lui-même, la construction de cette image flatteuse d’être supérieur à laquelle il croit tant. [...] En prêtant à l’homme sa puissance, sa vitesse et sa taille, le cheval l’a fortifié, grandi, hissé sur un piédestal.”

El tren avanza.

El caballo palpita.

Y el espectador espera.

No se puede olvidar que en la obra aparece otro elemento: una señal, a la izquierda. El espectador no sabe lo que realmente indica, pero sí sabe que indica. Es una alerta visible para el conductor (que entiende su significación) y perceptible para el caballo con su visión periférica. Punto de encuentro y de distanciamiento entre los dos. Expresión en un lenguaje no compartido. Y momentáneamente, en este tiempo y espacio, ni el tren ni el caballo la miran. No es el centro de atención a pesar de su carácter de aviso, de alerta.

En una primera impresión, el espectador está aprehendiendo lo que está por venir: el choque entre el animal y la máquina, conducida por un ser humano. Pero, se cuele otra impresión o más bien interpretación intelectualizada: el choque es entre el caballo y el ser humano, quien maneja la locomotora. El espectador está del lado del uno y del lado del otro. Compasión. Con pasión. ¿Quién / qué tiene más peso? (Dependiendo del idioma utilizado, habrá una distinción entre los pronombres que se pueden utilizar. “Quién” trata de una persona y “qué” de una cosa. ¿Cuál es el más adecuado en la situación que me interesa para todos los seres vivos apareciendo en la obra, llamándoles desde caballo, conductor y por extensión tren, hasta espectador? ¿Hasta dónde queremos llegar?)

Materialmente, el tren sobrepasa por mucho en peso al caballo. Conceptualmente, el uno, el conductor del tren, es menos pesado que el caballo. Pero, el peso del ser humano lo hace parecer inmenso al lado de la vulnerabilidad del animal. Este último

anda desprotegido y libre. Lo que hace la diferencia de peso es la inminencia de la tragedia, más bien, y esto es una distinción esencial, de la posible tragedia. ¿Habrá salidas? El tren, frenar. El caballo, desviarse. El espectador, estrujarse o pasar a la obra siguiente. Dejar salir esta tranquila angustia que lo invade. No es aquí el espectáculo de un dúo; es más bien la responsabilidad de un trío. O no.

¿Qué / quién es el caballo?

¿Qué / quién es el tren?

¿Qué / quién es el espectador?

Frenar. El conductor del tren, el ser humano, tiene este poder de frenar la máquina, su locomotora. ¿Así será su deseo? ¿Reconocerá la digna existencia del caballo sin nombre? ¿Tendrá la fuerza, a través de la máquina, de frenar sus innumerables vagones que vienen detrás de él? ¿Provocará un descarrilamiento? Su muy largo cuerpo, estirado en el horizonte, está guiado por un único ojo, está obligado a seguir la vía, su referencia. Frenar.

Desviarse. El caballo, el animal, tiene esta posibilidad de quitarse del tramo, hacia la izquierda o la derecha. ¿Será ésta su acción? ¿Se reconocerá como digno de existir sin ser nombrado, quedándose *este caballo*, único, dentro de *los caballos*, anónimos? ¿Tendrá este instinto (de supervivencia) o esta inteligencia (de supervivencia) suficientemente fuerte para desviarse de esta alucinada ruta trazada, el camino que se había planeado para él? Su cuerpo, compacto, caluroso, poderoso, libre, se deja cegar por el ojo del cíclope. El mismo cuerpo no está obligado a seguir la vía ya trazada, su referencia. Desviarse.

Gritar. El espectador puede gritar, hasta en el sentido propio, no sin tener una total atracción frente a la escena. Para tratar de despertarse, de avisar al tren, de espantar al caballo, de alejar el peligro, la tragedia. Puede este grito tan interior materializarse en toma de posición, en decisión y en acción. Le queda poco y todo el tiempo para actuar. Algo. Gritar. O pasar a la siguiente obra en la exposición o a la siguiente página del libro.

Es también “amigo” del tren y del caballo. Ama y aprecia a los dos. A sus ojos, cada uno representa un gran valor. El tren como el progreso, el desarrollo, la comunicación de lo incomunicado, hasta aquí la combinación de la ciencia del ser humano, a su servicio. El caballo, como belleza, con su fuerza, su libertad, por su capacidad para ser dominado, su trabajo, su servicio. Y el espectador, ¿qué / quién es para ellos dos? Nada más que una necesidad: una obra, en este caso pictórica, necesita ser vista.

En este intervalo temporal y espacial, puede tomarse el tiempo para conocer y reconocer a los actores aquí implicados. El valor de cada uno y su poder. ¿Habrá dejado al lado una relación esencial? En su camino trazado por completo, ¿habrá perdido la noción de valor, de respeto, de dignidad, de re-conocimiento? Si podemos preguntar lo que vale la muerte de un caballo²⁷, ¿podríamos preguntar qué vale la muerte de un tren? ¿Un tren puede morir? El espectador va a morir, pero será reemplazado por una multitud de otros. ¿Es lo que nos está preguntando la obra? Al espectador, al ser humano, a todos los seres vivos juntos.

²⁷ Precisa pregunta formulada por Leclerc. 2000. *Op. cit.* 12.

Y hay que reciclar esta pregunta, ¿qué vale la muerte de un caballo? Esto es como regresar sobre sí y la decisión tomada, sea cual sea su valor, actualizar lo eterno. La muerte de un caballo valdrá tanto como la de un ser humano, si este último reconoce su primera relación con la naturaleza, con lo animal, con el animal, con los animales, y ya no valdrá como torsión y distorsión. No todo está a sus órdenes, la naturaleza no es suya. Controla. Desvía.

¿Y si uno pudiera ver la escena a la inversa, estar al lado del tren y ver corriendo hacia él al caballo? ¿Cuál sería la expresión del caballo? ¿Cuál sería el grito del espectador? ¿Habría una diferencia? ¿El encuentro de una mirada de un ser viviente a otro ser viviente?²⁸ Y si sería así, ¿el espectador tomaría el partido del tren? ¿Del caballo? ¿Con qué / quién se relacionaría más? Pura fabulación, pero muy educativa: cambia la apuesta. El choque de estos dos (futuros) podría resultar en una cosa otra, de lo mejor de los dos. Este ser híbrido por nacer de un choque queda a imaginar, crear, esperar, desear, haciéndolo, pero dejando de deshacerlo: el espectador es el tren, es el caballo, es este otro en devenir.

Existió desde siempre la capacidad de creación y de destrucción del ser humano, y su gran inventiva en los dos casos, puesta al poder de él mismo. Es carne de tragedia. El espectador puede celebrar²⁹ tanto la posibilidad de creación como la de destrucción, se

²⁸ Qué susto. Es que ya no miramos a los ojos a los animales, al animal, al singular, como representante de los animales. Con distancia y diferenciación. ¿Y ya lo hemos hecho, mirarlos a los ojos? “Los animales nacen, son sensibles y son mortales. En estas cosas se parecen al hombre. En su anatomía superficial - menos en su anatomía profunda - en sus hábitos, en su tiempo, en sus capacidades físicas, difieren del hombre. Ambos son parecidos y distintos.” “Animals are born, are sentient and are mortal. In these things they resemble man. In their superficial anatomy – less in their deep anatomy – in their habits, in their time, in their physical capacities, they differ from man. They are both like an unlike”. John Berger “Why look at animals?” *About Looking*. New York: Vintage Internacional, 1980. 4.

²⁹ Palabra que tiene muchas acepciones: 1. Conmemorar, festejar una fecha, un acontecimiento. 2. Alabar, aplaudir algo o alguien. 3. Reverenciar, venerar solemnemente con culto público los misterios de la

llegue o no a (con)moverlo. Mover como en una (re)acción. Podrá siempre modificar la una, la creación, y la otra, la destrucción. ¿En cuáles direcciones? ¿En cuáles elecciones? ¿En cuáles acciones? Estas no podrán ser únicas y exclusivas; son más bien diversas y múltiples.

El choque no es posible porque significaría eventualmente heridas importantes o la muerte del caballo, el descarrilamiento o detenimiento del tren y, sobre todo, el fin de la obra pictórica. *Caballo y Tren* existe(n) en cuanto no se da este final fatal. Y como jamás tendrá lugar, podemos seguir viendo lo que lo precede, *Caballo y Tren*. No habrá la muerte para el caballo y la eternidad para el tren. No es una historia que se cuenta, es una historia que se vive. Queda al espectador ver lo invisible en la obra y, como en el caso de su grito, llevarlo al campo de la toma de posición, decisión y acción. Dejar al caballo salirse de la vía férrea, re-encontrar su propio espacio y tiempo. Y admirarlo de lejos. El caballo podrá correr al lado del tren y al revés. El ser humano podrá admirar al caballo desde su paseo en el tren. Este espacio pertenece al caballo y no al tren. Es su comida, su aire, su agua. Un instante, o dos, para decidir, es como (de)tener toda la vida.

Esta vida. El pintor, desde el título de la obra, parece privilegiar al caballo. *Caballo y Tren*. Es una toma de posición, una inclinación, histórica y de la época, a favor del primero. Es una confirmación de la dignidad, del valor, del poder del ser viviente, cual sea éste. Es la celebración de su existencia inevitablemente fatal, de la común existencia aciaga, de la nuestra, ahora al singular, compartida. A todos, todos

religión y la memoria de sus santos. 4. Realizar un acto, una reunión, un espectáculo. Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición. <http://buscon.rae.es/draeI/> 15 Feb. 2011. El concepto de celebración es importante en el texto de Hutchings, y se vuelve central en su interpretación de las obras de Colville incluidas en su análisis. Ver el inciso **1.4 La voluntad de realismo – Las dificultades para etiquetar a Colville**.

seres vivos, nos acecha una vida inquietada, en una continuidad de la violencia en la historia, en una lucha entre el poder y el valor, en las sinrazones de la existencia (lo finito). A todos, todos seres vivos, nos puede esperar una vida serena, en una discontinuidad de la violencia en la historia, en una concordia entre el poder y el valor. *Caballo y Tren* invita a lo infinito, no sin antes confrontarnos con lo finito.

Hecho. Claro que todo esto está coloreado de todas las lecturas que hice, desarrollé de opiniones, participé en discusiones, y me adentré en una educación filosófica. Sin olvidar mis experiencias y convivencias con los animales.

¿Qué queda de este encuentro? Lo opuesto de lo que escribe Michel Foucault, refiriéndose a *Las meninas* de Diego Da Silva Velázquez: “[...] a la derecha, el perro echado, único elemento del cuadro que no ve ni se mueve; porque no está hecho, con sus grandes relieves y la luz que juega sobre su piel sedosa, sino para ser objeto que ver.”³⁰ El caballo y el tren están hechos para ser vistos, pero sobre todo para cuestionarnos, a todos, sin cesar, en sus respectivos movimientos hacia su destino. Basta de la muerte anunciada y me quedo con mis preguntas a explorar ahora:

¿Qué / quién es el caballo?

¿Qué / quién es el tren?

¿Qué / quién es el espectador?

1.2 El contexto de creación de *Caballo y Tren*

Forma y contenido, entonces, son inseparables; ninguno de los dos puede ser efectivamente aislado de su compañero en un examen individual.
Alex Colville³¹

³⁰ Michel Foucault. “Las Meninas”. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Enfocarte.com. Filosofía. 4.24. 2004 (1966). <http://www.enfocarte.com/4.24/filosofia.html>. 13 Mar. 2010.

³¹ “Form and content, then, are inseparable; neither one can be isolated effectively from its companion for

Antes de adentrarme en el estudio de la obra de Colville, *Caballo y Tren*, y tratar responder a estas preguntas, es importante conocer el contexto de creación de esta obra.

Entonces, comenzamos por imaginar a un pintor que elegiría un poema, conciso e intenso, a traducir en su lienzo. Como en una obra de alquimia, se realizaría una operación de transformación entre el poeta, sus palabras y frases, y el pintor, sus colores y formas. Lo visible en la pintura reclamaría ahora de su propia “voz”, de su propia identidad, de su poder y de su valor, de su capacidad de convocar a una celebración de la vida, propia y ajena. Y es a esta apertura a las otras visiones que nos invitarían poeta y pintor.

Ahora, regresamos a la realidad. En una lectura pública, en 1953, en Sackville, New Brunswick, Canadá³², Colville³³ tuvo la oportunidad de escuchar, de la voz misma del poeta sudafricano Roy Campbell, estos versos:

<i>Against a regiment I oppose a brain.</i>	<i>Contra un regimiento opongo un cerebro</i>
<i>And a dark horse against an armoured train.</i>	<i>Un caballo sombrío contra un tren blindado.</i> ³⁴

Estos versos vienen del poema “Dedicación a Mary Campbell”, que abre la sección de poemas satíricos del libro *Collected Poems*.³⁵

En la literatura revisada, es primeramente Dow quien establece el vínculo, preciso y amplio, entre *Caballo y Tren* y Campbell.³⁶ Hasta donde sé, este vínculo nunca fue

individual examination.” Alex Colville. 1951a. “My experience as a painter and some general views of art”. Citado en Dow. 1972b. 206.

³² Ver Bell. *Op. cit.*, y Burnett. *Op. cit.* 97.

³³ Ver el **Anexo 5 Datos biográficos de Alex Colville**.

³⁴ Roy Campbell. “Dedication to Mary Campbell”. *The collected poems of Roy Campbell*. Londres: The Bodley Head, 1949. 177.

³⁵ Ver el poema completo, en inglés, en **Anexo 6 “Dedication to Mary Campbell” de Roy Campbell**.

desmentido por Colville. Todos los demás autores que mencionan esta relación se han apoyado en este trabajo de Dow,³⁷ algunos dando otra interpretación, otros pasando muy someramente por ahí³⁸ y subrayando que la referencia literaria es excepcional en la obra de Colville.³⁹ Se estudiarán con más detenimiento los comentarios de Burnett, Cheetham y Howes sobre *Caballo y Tren* en el **Capítulo 3 – El tiempo y la narrativa en *Caballo y Tren***.

En la poesía, “Toda palabra implica dos: el que habla y el que escucha”.⁴⁰ Se puede trasladar el mismo concepto a la pintura: toda obra pictórica implica dos: el que pinta y el que ve. Para Colville, los versos pueden ser un vehículo, un pretexto, para expresar lo que le impactó (en el encuentro con el poeta y / o con sus palabras); los versos se nos han vuelto visibles en la pintura. Sin importar cual haya sido la situación, la impresión fue suficientemente fuerte para después consagrar un año a la realización de la obra *Caballo y Tren*, haciendo suyas las palabras y / o la vida del poeta y mudándolas a las del pintor, de una manera densa y compleja, a pesar de su aparente sencillez formal. La transformación del hablar al escuchar tuvo lugar. La del pintar al ver tendrá lugar. No se puede descartar tampoco la idea de que Colville se interesó en este cuadro en la vida del mismo poeta y su época. Se trata brevemente de esta posibilidad en el inciso **2.1 Roy Campbell – *Light on a dark horse: an autobiography (1901-1935)***.

³⁶ Por la asistencia de Colville a la conferencia del poeta en una gira que hizo en 1953, pasando en la universidad donde enseñaba el pintor, la *Mount Allison University* en Sackville. Ver Burnett. *Op. cit.* 97.

³⁷ Dow (“The magic Realism of Alex Colville.” *Art Journal* XXIV.4 (1965). 321; y 1972b. 41); Howes. *Op. cit.* s/p; Leclerc. *Op. cit.* 12.

³⁸ Burnett. *Op. cit.*

³⁹ Cheetham. *Op. cit.* 115. Colville lo hizo con *Illustration for “The Ball Poem”* por John Berryman (1956, caseína tempera), *Ballad of the Fox Hunter* (1959, serigrafía), y tal vez se pueden incluir *Snow* (1969, serigrafía) y *One Swallow* (1980, acrílico).

⁴⁰ Octavio Paz. *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1979. 45.

Ante todo, debemos saber en qué momento de su vida Colville recibe e interpreta las palabras de Campbell. Una década antes de esta obra, se enlistó en el ejército durante la Segunda Guerra Mundial, donde fue segundo teniente de infantería de 1942 a 1944, y después artista de guerra, de 1944 a 1946⁴¹. Relata de este episodio de su vida:

La guerra me marcó profundamente. Ha tenido repercusiones sobre mi técnica. Estaba como un novelista a quien se le pide hacer una investigación policíaca, de anotar los hechos concretos, físicos, sórdidos en lugar de filosóficos o abstractos. Esta inmediatez ha tenido una influencia filosófica sobre mí⁴².

Después de la liberación del sitio, el 15 de abril del 1945, Colville fue uno de los tres pintores enviados al campo de concentración nazi de Bergen-Belsen situado a 11 millas al norte de Celle, en el estado de Baja Sajonia, Alemania.⁴³ Llegó a dicho sitio el 29 del mismo mes. Estos sucesos produjeron un desencanto en él, una desilusión acerca de la civilización, y la atmósfera de extrañamiento y de realismo de sus obras, en general, puede ser reflejo de estas emociones primordiales.⁴⁴

Cuando Colville regresa a Canadá, en la época de posguerra, la sociedad y él se encuentran transformados. Precisamente, en las artes se da un movimiento de mutación

⁴¹ Dow. 1972b. 52 y Cheetham. *Op. cit.* 30.

⁴² Colville citado en Leclerc. *Op. cit.* 10. “La guerre m’a profondément marqué. Elle a eu des répercussions sur ma technique. J’étais comme un romancier à qui l’on demande de faire du reportage policier, de noter les faits concrets, physiques, sordides plutôt que philosophiques ou abstraits. Cette immédiateté a eu une influence philosophique sur moi”. En este mismo campo, muere Ann Frank en marzo 1945.

⁴³ Se pueden ver cuatro de sus obras realizadas en este contexto bélico en el *Musée canadien de la guerre*, en Ottawa, en la exposición *L’art témoin des conflits. L’Australie, la Grande-Bretagne et le Canada pendant la Seconde Guerre mondiale*: http://www.civilization.ca/cwm/exhibitions/artwar/artists/alex-colville_f.shtml. 28 Dic. 2009.

⁴⁴ Se le reprochó a Colville su frialdad en estos trabajos plásticos de relatos de guerra. Cheetham reporta los términos que Richard A. Perry utiliza en “Alex Colville: Why Have We Made Him Head Boy of Canadian Painters?” *Canadian Forum* (Mar. 1985):6.12: “esterilidad emocional o por lo menos reticencia.” “emocional sterility or at least reticence.” Cheetham defiende Colville: “Colville se distancia emocionalmente. Por un lado, frente a tal crueldad y sufrimiento, ¿quién no lo haría?”. “Colville does distance himself emotionnaly. On the one hand, in the face of such cruelty and suffering, who wouldn’t?” Cheetham. *Op. cit.* 38.

importante con el arte moderno⁴⁵: Estados Unidos se vuelve figura central de las vanguardias, proponiendo una sensibilidad y una expresión distintas. Ya no se busca la imitación de la naturaleza, sino más bien la experimentación, sea de ideas, de expresiones, de materiales, de técnicas y hasta de funciones artísticas. Colville tiene la siguiente posición: “No pienso en el arte moderno cuando pinto, pienso en la vida moderna. Manejo el arte del pasado pero con una utilización abierta [...]. Trabajo, es cierto, como si el arte moderno no existiera. Sin embargo creo que lo que hago es arte moderno”.⁴⁶

Yendo a contracorriente del abstraccionismo de la época, Colville eligió la realidad (su materialización en un realismo pictórico, unión tradicional de fondo y forma). Las palabras de Maurice Merleau-Ponty acerca de la corporeidad pueden describir la posición de Colville: “[...] el hombre no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu con un cuerpo, y que sólo accede a la verdad de las cosas porque su cuerpo está como plantado en ellas”⁴⁷. De esta unión, del cuerpo y del espíritu, nace una manera más completa de vivir el mundo, que no es meramente intelectual / espiritual ni meramente física, sino que vienen al mismo nivel, existencial, desde la “carne” que somos. En esta oposición al abstraccionismo así como al expresionismo en su modalidad bruta, directa, Colville pregunta: “¿Puede un pintor ver al mundo, cualquier ser humano, como materia prima, como una pila de madera o un viaje de mineral de

⁴⁵ Este término tiene distintas acepciones pero aquí lo entiendo como el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial.

⁴⁶ Colville citado en Leclerc. *Op. cit.* 10. “Je ne pense pas à l’art moderne quand je peins, je pense à la vie moderne. Je me sers de l’art du passé mais selon une utilisation ouverte [...]. Je travaille, il est vrai, comme si l’art moderne n’existait pas. Je crois cependant que ce que je fais est de l’art moderne.”

⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Trad. Víctor Goldstein. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003 (1948). 24.

hierro, de la que simplemente hace un artefacto estético?”⁴⁸ La forma por la forma no vale para el pintor. En el caso que me ocupa, de celebrar la realidad, aquí encontramos lo cotidiano, bajo la forma de un tren y de un caballo.

Ahora, tenemos el contexto general (histórico, social, político, estético, etc.) de la época en la cual fue creado *Caballo y Tren* así como unas pistas que nos guían hacia el mundo del pintor.

1.3 El pintor-filósofo

He elegido un camino por el cual espero encontrar cosas significativas y ya han comenzado a moverse a lo largo de esta avenida, a veces desoladas, pero a menudo gratificantes, examinándolas, transformándolas y así construyendo mis pinturas.
Alex Colville⁴⁹

Esta intención de examinar, transformar y construir supone un proceso reflexivo en la creación misma. En esta dirección, considero que el hecho de que Colville sea calificable como intelectual es un aspecto de mucha relevancia en el tratamiento y análisis de su obra. Reviso en cuáles vertientes se puede verificar esta intelectualidad del pintor.

1.3.1 Un lector y un escritor

Cheetham presenta a Colville como un lector ávido tanto de ficción como de no-ficción.

La lista de los autores referidos es amplia, diversa e incluye a filósofos.⁵⁰ Colville acopla sus lecturas y la elaboración de sus obras: en sus autores favoritos viene a confirmar o a

⁴⁸ “Can a painter regard the world, any human beings, as so much raw material, like a pile of lumber or a carful of iron ore [tal como el bauxita], from which he simple fashions aesthetically pleasing artifacts?” Colville. *Op. cit.* 1951a, citado en Dow. 1972b. 205.

⁴⁹ “I have selected an avenue along which I expect to encounter significant things and have started moving along that sometimes bleak but often rewarding avenue, examining, transforming, and so constructing my paintings.” *Ibid.*

⁵⁰ Ver el **Anexo 5**.

elaborar sus ideas propias, sus visiones y valores acerca de la vida, de la moralidad, del arte, etc. Cheetham nota con razón que falta un estudio intelectual, una biografía intelectual de Colville: “Una investigación acerca de estas áreas alientan a hacer una biografía intelectual de Colville. Porque es profundamente serio e intelectual, un entendimiento de estas influencias en su vida nos acercaría más a él”.⁵¹ Por su parte, Leclerc identifica a Colville como un “pintor-filósofo”,⁵² por la preocupación ética presente en su obra. Menciona también que ha tenido a *Ser y tiempo* de Martin Heidegger como libro de cabecera a lo largo de su producción, obra que lo marcó profundamente.⁵³

En sus obras, Colville aborda preguntas esenciales para el ser humano: ¿quiénes somos? ¿cómo somos? ¿qué hacemos? ¿de qué se trata? ¿qué está pasando? ¿cómo es la vida? El pintor recurre a elementos cercanos, de la vida cotidiana, ordinarios, para tratar de la existencia, del hecho de existir en nuestro mundo. No hay una distancia infranqueable entre lo reflexivo y lo cotidiano, al contrario, el uno alimenta lo otro y al revés.

⁵¹ “An investigation of these areas amounts to an intellectual biography of Colville. Because he is profoundly serious and intellectual, an understanding of these influences in his life brings us closest to him”. Cheetham. *Op. cit.* 97.

⁵² Se calificó de *pintor-filósofo*, entre otros, a Nicolas Poussin (1594-1665). Ver: Leclerc. *Op. Cit.* 11; Almagia, Karolina. “El Bellas Artes analiza en una gran muestra la obra de Nicolas Poussin.” *Gara – Idatzia – Kultura* 9 Oct. 2007. <http://www.gara.net/paperezkoa/20071009/42205/es/El-Bellas-Artes-analiza-una-gran-muestra-obra-Nicolas-Poussin>. 10 Ago. 2010 (Dow (1972b. 100, 113, 148-149), Hutchings (1966. 3 (en inglés) y 2010. 142 (en español) y Leclerc (*Op. cit.* 11) mencionan la influencia de Poussin en Colville; René Magritte (1898-1967) y Francis Bacon (1909-1992) ver Calvo Serraller, Francisco. “Bacon, la sensualidad de la herida” *El País* (en línea) Reportaje: Arte – Exposiciones 7 Feb. 2009. http://www.elpais.com/articulo/arte/Bacon/sensualidad/herida/elpepuculbab/20090207elpbabart_1/Tes. 10 Ago. 2010.

⁵³ Leclerc. *Op. cit.* 11.

Aborda también estas preguntas desde su entendimiento del realismo. Así, tratando de responder a la pregunta de porqué pintar como lo hace cuando existe la fotografía, Colville se refiere a un proverbio citado por Vladimir Nabokov en una de sus novelas⁵⁴: “Un roble es un árbol. Una rosa es una flor. Un ciervo es un animal. Un gorrión es un pájaro. Rusia es nuestra patria. La muerte es inevitable”. Proverbio en el cual encuentro la definición que da Colville del realismo:

[...] Lo menciono porque expresa la idea de las cosas en su ser: un roble es un árbol, un gorrión es un ave, sin importar si veo o no que sea así. Creo que un filósofo describiría esto como pensamiento ontológico (preocupado por lo que podríamos llamar la coseidad de las cosas) en vez de fenomenológico (preocupado con nuestras respuestas sensoriales a ellas). Pero tengo la firme convicción que *las cosas están ahí* ya sea que respondamos a ellas o no.⁵⁵

Lo que veo, si puede ser visto como lo que vio el pintor o no, me lleva sobre todo a proyectarme como espectador en mi existir, en el ahora: ¿quién soy? ¿cómo soy? ¿qué hago? ¿de qué se trata? ¿qué está pasando?, ¿cómo es mi vida? ¿cómo es la vida?

Ahora bien, el mejor camino para entender este lado filosófico de Colville es recurrir a sus propios escritos y pensamientos.⁵⁶ Dow publicó tres textos de Colville como anexo en su libro de 1972 *The Art of Alex Colville*:⁵⁷ “My experience as a painter and some general views of art”, de 1951; “Alex Colville on his centennial coins”, de

⁵⁴ Vladimir Nabokov. *The gift*. 1937-1938. Es la última novela que escribió en Rusia y en ruso. Tal proverbio es de P. Smirnovski, en *A Textbook of Russian Grammar*, y, completa, se lee así: “An oak is a tree. A rose is a flower. A deer is an animal. A sparrow is a bird. Russia is our fatherland. Death is inevitable.”

⁵⁵ “[...] I mention it because it expresses the idea of things in being : an oak is a tree, a sparrow is a bird, regardless of whether or not I perceive them to be so. I guess a philosopher would describe this as ontological thinking (concerned with what we might call the thing-ness of things) rather than phenomenological (concerned with our sensory responses to them). But I have a strong conviction that *things are there* whether we respond to them or not.” Colville. 1951c. *Op. cit.* en Dow. 1972b. 209.

⁵⁶ Por otra parte, autores de diversas publicaciones (artículos y libros) han tenido también la oportunidad de entrevistar al pintor y escuchar sus ideas y concepciones filosóficas, publicaciones a las cuales no me referiré aquí.

⁵⁷ Dow. 1972b. “Mi experiencia como pintor y algunas opiniones generales del arte” 203-208 (1951a), “Alex Colville acerca de sus monedas del centenario” 208-209 (1951b) y “18 artistas canadienses, 1967” 209-210 (1951c) respectivamente.

1966, donde explica los símbolos animales elegidos para el diseño de las monedas canadienses en su centenario; “18 Canadian Artists, 1967”, de 1967, donde responde a la pregunta que se acaba de mencionar, a saber, por qué pintar cuando existe la fotografía. En 1981, Colville publicó *Alex Colville: Diary of a War Artist*⁵⁸, donde aparecen muchos de los bocetos y dibujos de esta época. Y en 1983, Colville hace la “Introducción” del libro de Burnett, *Colville*.

Estos textos permiten acercarnos al pintor-filósofo desde el mismo pintor. Es interesante detallar unos puntos aquí encontrados.

1.3.2 Mi experiencia como pintor y algunas opiniones generales del arte

El texto “My experience as a painter and some general views of art” es una conferencia que dio Colville en noviembre 1951, en la inauguración de una exposición suya en el *New Brunswick Museum*.

Inicia su texto dando su idea acerca de las propias teorías que sostienen las obras de un artista: “Siempre he creído que debía tener alguna idea de lo que estoy tratando de hacer, y cómo debía hacerlo; parece razonable decir que un pintor debe tener una cierta visión de su trabajo, e incluso en el arte en general, lo que no está disponible para el no-pintor”.⁵⁹ Se encuentran allí los dos ejes principales de su pensamiento: el *por qué* ser pintor y el *cómo* ser pintor.

⁵⁸ Alex Colville. *Alex Colville: Diary of a War Artist*. Compilación de Gram. Metson y Cheryl MacLEAn. Halifax: Nimbus Publishing Limited, 1981. Texto al cual no he tenido acceso.

⁵⁹ “I have always believed that I should have some idea of what I am trying to do, and how I should go about doing it; it seems reasonable to say that a painter should have a certain insight into his work, and even into art generally, which is not available to the non-painter.” Colville. *Op. cit.* 1951a, citado en Dow. 1972b. 203.

Del primero, el *por qué*, que básicamente trata de su experiencia como pintor, Colville propone una reflexión en dos tiempos: su decisión de ser un artista y su acercamiento al oficio. Desde los inicios de su educación superior en arte, Colville se inquieta por ser bueno, por obtener éxito, comprometiéndose en este oficio que le da satisfacción. Es muy claro para él, en esta época y a lo largo de su carrera, que su trabajo como artista no se basa en la comunicación de una sobrecarga emocional, de algo atormentado que tiene que sacar de él, de un trabajo donde la imagen es ya fijada y que todo lo que queda hacer es el trabajo físico, de una manera expresionista (la cual desprecia tanto como la abstracción). Al contrario, decide orientar su trabajo hacia una estrategia de creación más intelectual, rigurosa y disciplinada. No es que devalúe por completo la percepción; pero, prefiere alcanzarla a través de un acercamiento mental en lugar de sensual. Lo expresa así: “[...] el artista conceptual opera con mayor independencia de la experiencia mundana; percibir o ver para el artista conceptual es un proceso que se utiliza para confirmar o modificar lo que ya ha determinado.”⁶⁰ De su oficio de artista de guerra, resalta su costumbre de recordar e interpretar en lugar de experimentar, lo que se quedará en su expresión plástica. Se entiende entonces que sus obras son una construcción, bien planeada y controlada. Cristaliza una fructífera práctica como pintor en la creación de un mural en 1948, que recrea la historia de su universidad, la *Mount Allison University*. En esta oportunidad, utiliza la relación entre los términos moralidad y arte, y los elementos artísticos de los contenidos y la forma arquitectónica.

⁶⁰ “[...] the conceptual artist operates more independently of mundane experience; perceiving or seeing for the conceptual artist is a process which is used to confirm or to modify what he has already determined.” *Ibid.* 205.

Del segundo, el *cómo*, Colville elabora su posición frente a la importancia de la historia del arte y de su interés en la pareja forma y contenido. Inicia retomando las palabras de André Malraux en *Psicología del arte*, y declara que “[...] el impulso inicial para ser un artista no proviene de la contemplación de la naturaleza, sino de la contemplación del arte.”⁶¹ Esta apreciación de las grandes obras de arte queda esencial para Colville y necesita posteriormente de un largo periodo de asimilación. Noto que si no fue su impulso inicial, la atenta observación de la naturaleza (de sus modelos, de sus temas, de su ejercicio de autenticación) se vuelve posteriormente esencial.

En este mismo sentido, Colville expone la relación forma y contenido en el arte, y da como contraste y separación entre los dos el diseño en boga, que es frecuentemente para él puro juego de forma, que se vuelve al final opaco o transparente, sin referencia a la experiencia humana. En respuesta a este vacío de contenido, su pensamiento acerca del artista (como oficio) y del arte (como meta), es el siguiente:

[...] Yo sugiero que, si bien hay que controlar el tema por completo a fin de establecer el valor intrínseco de la pintura, y por lo tanto producir una obra que puede ser considerada tentativamente como arte, también tenemos que, con el fin de producir un gran arte universal, dejar que nos controle el contenido, hasta cierto punto por lo menos.⁶²

Así, coexisten la materia y su control en una técnica refinada y definida, fría y cerebral, y la idea en su expresión y síntesis. Pero aquí lo esencial y delicado en el proceso creativo reside en el hecho de que Colville considera trabajar con un *cuero vivo*, que es, en sus palabras, la *tradición humana*, para lograr una síntesis plástica, que sería una obra relevante, importante, de potencial universalidad. En esta meta, es también

⁶¹ “[...] the initial impulse to be an artist comes not from the contemplation of nature but from the contemplation of other art.” *Ibid.*

⁶² “[...] I suggest that while we must control the subject completely in order to establish the intrinsic value of the painting, and thus to produce a work which may be tentatively considered as art, we must also, in order to produce great universal art, let the content control us, to some extent at least.” *Ibid.* 206.

esencial que el pintor no mate a su sujeto, es decir, que no se quede en la pura forma, que se interese por el concepto, el contenido de esta formación de otra posible parte del *cuerpo viviente*.

Reuniendo forma, contenido y tradición humana, Colville elige la vía de los arquetipos que ya los engloba: “Lo que tengo en mente es el uso de material tan antiguo, tan a menudo utilizado a lo largo de los siglos, que se ha convertido en una parte integral de la conciencia humana, lo que alguien ha llamado ‘una reverberación infinita del pasado’”.⁶³ Es el artista quien tiene este poder de materialización del mito, de su pasaje del nivel inconsciente al nivel consciente. A la luz de esta idea, Colville afirma que, consecuentemente, el ser humano debe ser el tema central y esencial de las (sus) obras. Regresando de sus años de Guerra, él mismo pasó de la representación de elementos arquitectónicos (inorgánicos), a paisajes con caballos (orgánicos) para llegar a esta determinación de la importancia de la presencia del ser humano en sus obras. Esta primera línea central, expresada en 1951, cambió a lo largo de su producción como ya vimos en la **Introducción**⁶⁴ con la importante inclusión de animales, sin que estos sean necesariamente utilizados como metáforas, sino más bien por lo que son, animales.

En este recorrido, el artista apunta a lo único esencial en la expresión de sus ideas: la obra de arte misma. El espectador puede encontrar las ideas de Colville aquí expuestas (recordemos una creación conceptual y no exclusivamente mundana, la importancia de las grandes obras y de su contemplación al encuentro de la *tradición humana*, la esencial relación entre forma y contenido a través del vehículo del ser humano en sus obras). Sus

⁶³ “What I have in mind is the use of material so old, so often used down through the ages, that it has become an integral part of human consciousness, what someone has called ‘an infinite reverberation of the past’”. *Ibid.*

⁶⁴ Ver pp. 11-12 y **Anexos 1 y 2**.

ideas y concepciones se materializan frente a nosotros, no sin necesitar de esta misma contemplación y larga asimilación.

1.3.3 Alex Colville acerca de sus monedas del centenario

Las celebraciones o conmemoraciones nacionales sirven generalmente para honrar o iluminar un aspecto peculiar de esta misma nación. Es una oportunidad para revisar la historia, en sus momentos de gloria y de progreso y deja entender una cierta unanimidad en los hechos o personajes celebrados. Lo que se conoce como Canadá fue fundado el 1º de julio de 1967 como Dominio de Canadá (que cambió a Canadá en la década de 1950) y Colville fue comisionado para diseñar la colección de monedas conmemorando el centenario.⁶⁵

En la elaboración esta colección de 1966, Colville se aleja de toda referencia propiamente histórica para concentrarse en la forma animal. No es que no haya personajes humanos dignos de reconocer en este centenario;⁶⁶ es más bien que los

⁶⁵ Acerca de esta misma colección, Hutchings escribe: “The ‘accounts of arrested time’ have been dealt with very perceptively by Helen J. Dow in her article ‘The Magic Realism of Alex Colville’ [...]; critical interest in this aspect of Colville’s work will no doubt be stimulated by his splendid, dynamic designs for the Centennial Coinage, in which six kinds of movement have been arrested in instants of perfection.” (versión en inglés) 1966. 8. “Los ‘reportes de tiempo detenido’ han sido tratados de una manera muy perceptiva por Helen J. Dow en su artículo “The Magic Realism of Alex Colville” [...]; un interés crítico en este aspecto del trabajo de Colville sin duda fue estimulado por sus espléndidos y dinámicos diseños para las monedas conmemorativas del centenario, en las cuales seis tipos de movimientos fueron detenidos en instantes de perfección.” (versión en español) 2010. 157.

⁶⁶ Contando con diez provincias y tres territorios, se trata de una democracia parlamentaria y una monarquía constitucional, con dos lenguas oficiales, el inglés y el francés. Dada la amplitud de su territorio y la coexistencia de distintas culturas (las Primeras Naciones, la anglo-sajona y la franco-canadiense, que son casi tres soledades, sin contar la numerosa aportación migracional) es delicado nombrar personajes históricos que llegan a tener unanimidad nacional. Se puede muy azarosamente nombrar a unos primeros ministros: Sir John Alexander MacDonald (1815-1891, PM 1867-1873, 1878-1891, bajo la bandera conservadora), Sir Wilfrid Laurier (franco-canadiense, 1841-1919, PM de 1896 a 1911 bajo la bandera liberal), William Lyon Mackenzie King (1874-1960 PM 1921-1926, 1926-1930, 1935-1948, bajo la bandera liberal), Lester Bowles Pearson (PM 1963-1968, bajo la bandera liberal, Premio Nobel de la Paz en 1957), y a Louis Riel (líder de los metis, 1844-1885, visto a la vez como traidor

animales y los elementos naturales constituyen nuestro contexto de vida: “Yo diría incluso que la naturaleza es una especie de medidor de oro contra el cual los actos humanos son medidos.”⁶⁷ Desde su perspectiva, y a pesar de lo que anunció tan contundentemente anteriormente, a saber, que los seres humanos deberían ser el tema central y esencial de las (sus) obras, su creación se concentra en estas circunstancias sumamente históricas en el mundo natural que le ofrece profundidad de sentido. Celebrando la nación canadiense con animales ordinarios, Colville decide otra vez ir a contracorriente. Regresa aquí también con su idea de mitos y de la simbología esencial de los animales en la misma tradición humana. Resulta que utilizará animales representativos de la vida cotidiana canadiense, actual o pasada, de su *cuerpo viviente*: el ganso, el lobo, el gato montés, la macarela, la liebre y la paloma.⁶⁸ Este *medidor de oro* de los actos canadienses refleja justo en el ganso, lo típicamente canadiense, así como una serena dinámica (es también una encarnación del *Semper Fidelis*); en el lobo, los amplios espacios y la soledad (cuando realmente el lobo es un ser leal, social y gregario); en el gato montés, la independencia y una capacidad formidable de acción (no se puede olvidar su paciencia, cautela y estrategia en la caza); en la macarela, un antiguo símbolo de continuidad (y también de abundancia); en la liebre, la fertilidad, la vida nueva y la esperanza (añadiendo la conciencia y la curiosidad) y, finalmente, en la paloma, valor espiritual y paz (símbolo de cuidado y de crianza). Es curioso que haya

y padre de la Confederación, es un personaje controvertido). En otras áreas, se puede mencionar a los Doctores Frederick Grant Banting (1891-1941), Premio Nobel en Fisiología y Medicina en 1923 con John James Richard Macleod, y Charles Best (1899-1978), quienes descubrieron la insulina en 1922, y a la Dra. Lucille Teasdale-Corti (1929-1996) por su obra médico-humanitaria en la República de Uganda por más de treinta años.

⁶⁷ “I would even say that nature is a kind of golden meter against which human acts are measured.” Colville. *Op. cit.* 1951a, citado en Dow. 1972b. 208.

⁶⁸ En inglés: *goose, wolf, wildcat (o bobcat), mackerel, rabbit y rock dove.*

dejado de lado animales muy *canadienses*, comparables al ganso, tales como el castor, el grizzli o el oso negro, el alce.

Las monedas, de utilización corriente, se vuelven otra posibilidad de aumentar lo visible con la presencia de estos animales, parte del pensamiento nacional; inclusive de una posible identidad nacional, unificadora, al contrario de los individuos célebres.

1.3.4 18 artistas canadienses, 1967

Finalmente, en el tercer texto que Dow incluye en su libro, Colville responde a la pregunta: ¿Por qué molestarse en pintar cosas como lo hace, cuando la fotografía lo haría mucho más fácilmente? El pintor explica que el realismo de sus obras trasciende el de la fotografía. Lo justifica diciendo que la fotografía se *toma* (extrae de) mientras que la pintura se *hace* (crear).⁶⁹ Considera la foto tomada como un secuestro, cuando en comparación la pintura es acción del artista, como una relación amorosa de respeto y reverencia.

En la cita que sigue, Colville retoma, con un énfasis de humanista, su aprecio de la historia del arte como *continuum*, subrayando el carácter esencial de lo hecho, que también, como seres humanos *hacedores*, nos permite trascender:

En mi opinión, el arte es uno de los medios principales por el cual un ser humano trata de compensar o complementar la inexorabilidad de la muerte, y la temporalidad. [...] las cosas "hechas" que llamamos obras de arte se extienden en una serie continua a través de las esculturas del Reino Antiguo egipcio, los mosaicos de Rávena, los frescos de Giotto,

⁶⁹ Principalmente por su lado técnico, la fotografía fue, y tal vez sigue siendo, tema de discusión: si la fotografía era (es) un arte. Entre otras fuentes, ver Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. Alfaguara. 2005 (1975); Pierre Bourdieu. *La fotografía: un arte intermedio*. (Trad. Tununa Mercado) México: Nueva Imagen. 1979; Roland Barthes *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós. 2009 (1980); Aaron Scharf. *Arte y fotografía*. Alianza Editorial. 1994.

los lienzos de Seurat, continuando así en el futuro. Es una especie de liga de lucha contra la muerte. De hecho, es cierto que la vida *es* corta, el arte *es* largo.⁷⁰

Concluye este corto texto diciendo que a la par de la respuesta, quizá tonta, que ha elaborado para una pregunta tonta, la verdadera respuesta la da el silencioso pintar, que es lo que hace quien quiere ser artista.

1.3.5 Colville como locomotora

Soy la locomotora de la historia del arte.
Alex Colville⁷¹

Así que el pintor tiene un pensamiento articulado, en relación con sus valores estéticos y morales, los mismos que resultan de su experiencia. Con lo aquí expuesto, traté de no matar al sujeto, es decir, no quedarme en la pura forma, sino adentrarme en el concepto en el pintor-filósofo Colville. Si no es filósofo, es un pensador que hace uso de la palabra y de la imagen. Y la afirmación que viene en epígrafe es sumamente interesante para saber dónde se sitúa Colville mismo en su oficio, en el arte en general y en su historia. En estas palabras se pueden leer muchas ideas expresadas por el pintor y que yo resumiría de la siguiente manera: la locomotora conduce una tradición humana, en este caso la historia del arte, llevando ciertos motivos compartidos por los seres humanos del nivel inconsciente al nivel conciente, buscando en un hacer creativo la universalidad. ¿Es exagerado considerar que sus elecciones a contra corriente (el realismo, las referencias a una tradición plástica, el equilibrio fondo y forma, etc.) transforman al

⁷⁰ “In my view, art is one of the principal means by which a human tries to compensate for, or complement, the relentlessness of death, and temporality. [...] the ‘made’ things which we call works of art stretch in a continuous series through Old Kingdom Egyptian sculptures, the mosaics of Ravenna, the frescos of Giotto, the canvases of Seurat, and on into the future. It’s a kind of anti-death league. It is in fact true that life *is* short, art *is* long.” Colville. *Op. cit.* 1951c. Citado en Dow. 1972b. 210.

⁷¹ “I am the locomotive of art history.” Colville citado en Cheetham. *Op. cit.* 105.

Colville locomotora de la historia del arte en un medidor de oro? ¿Sus obras se encontrarán al mismo nivel que las que toma como referentes en la historia del arte y la tradición humana?⁷² La respuesta a esta pregunta no existe todavía, como deberá surgir – o no – de la misma historia del arte y de cómo evaluará a la obra de Colville.

1.4 La voluntad de realismo – Las dificultades para etiquetar a Colville

Sólo podemos concluir que nuestro público debe consistir en las personas de todas las clases que son capaces de experimentar la pintura.
Alex Colville⁷³

Y esa imagen: ¿Qué es? ¿A cuál estilo pertenece? Cuando nos encontramos con una obra de arte, sea cual sea su forma de expresión, tenemos el impulso de hallarle su categoría, su cajón, su estilo. Cuando se hace público algo que parece ser un nuevo movimiento plástico, una tendencia hasta ahora no vista, surge en los teóricos o críticos del arte una apelación, otra categorización, tan nueva como esta “aparición” o esta tendencia. ¿Qué es? En este sentido, me pregunto ¿cómo se trata la voluntad de realismo de Colville? en su obra en general y en *Caballo y Tren*?

Es necesario comprender la obra de Colville en una época en la que el realismo⁷⁴ ya no se justifica (se ha inventado y divulgado la cámara fotográfica) y las vanguardias

⁷² Colville trata, entre otros, del arte egipcio, de Nicolas Poussin, Édouard Manet, Georges Seurat, Vincent Van Gogh, Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret).

⁷³ “We can only conclude that our public must consist of those people from all classes who are capable of experiencing painting.” Colville. 1951a. *Op. cit.* citado en Dow. 1972b. 208.

⁷⁴ Preciso que aquí no se trata del realismo como movimiento plástico, que ocurre desde la segunda mitad del siglo XIX, y en donde el realismo busca traducir la realidad con objetividad, sin idealizarla, sin referirse a temas históricos, mitológicos, religiosos o alegóricos. Presentan al ser humano en sus tareas normales, alejándose del arte ostentoso y burgués (estamos después de la Revolución francesa que tuvo lugar entre 1789 y 1799). En este sentido, ver las obras de Jean-François Millet (1814-1875), Gustave Courbet (1819-1877) y Honoré Daumier (1808-1879). Al nivel estético, la discusión acerca del realismo y de su relatividad es amplia, pero conservo como referencia a Carlos Cid Priego cuando escribe: “El mundo antiguo consideró la evaluación del Arte como la conquista de la técnica de la *mimesis* (imitación literal), también en parte del Renacimiento, al menos en teoría desde Leonardo a Vasari, y gran parte de la

artísticas (especialmente el cubismo y el surrealismo) acaparan toda la atención y el espacio de legitimidad estética. Al momento del inicio de la producción de Colville, en la época de posguerra, en Estados Unidos está surgiendo el expresionismo abstracto (caracterizado por la eliminación, en general, de la figuración, la ausencia de jerarquía en la composición, una paleta de colores limitada, grandes formatos y la materialización de una energía conflictiva y angustiada)⁷⁵ y el *action painting* (caracterizado por una pintura gestual, espontánea, con soporte puesto en el suelo, como escritura automática, donde el proceso en la obra es parte esencial y vital).⁷⁶ El mismo Colville tiene opiniones bien definidas acerca del mundo del arte, afirmando que cada artista contemporáneo “debería recurrir a la historia del arte completa”.⁷⁷ Sus preferencias estilísticas van, entre otros, de la *Olympia* de Manet,⁷⁸ a los trabajos tempranos de Van Gogh, al arte antiguo de Egipto⁷⁹ y a Poussin⁸⁰. Le interesa el arte del pasado, histórico, el arte grande. En este sentido, es interesante saber que Colville, en su obra pictórica, utiliza la tempera que data de la Edad Media, proceso lento y trabajoso, pero también disfruta de la serigrafía, aunque aparecida en la antigua China, modernizada desde 1920. Ahora bien, al pintor le

Historia artística europea en la antigüedad y desde el siglo XIV a finales de XIX. Las masas no preparadas siguen todavía hoy identificando al máximo valor estético con la imitación más apurada. Los descubrimientos en torno al cambio de siglo (Einstein, Planck, Bohr, Freud, etc.), desacreditaron la realidad tradicional, hoy cuestionada hasta en su esencia conceptual. El supremo realismo de antaño aparece como un sistema de convencionalismos aceptados y compartidos, pero tan falso o verdadero como cualquier otro.” Cid Priego, Carlos. “Algunas reflexiones sobre el autorretrato.” *Lino* 5 1985:181. Entiendo que el realismo responde a una concepción, variable, correspondiendo a una cultura, una época, un lugar dados.

⁷⁵ Ver Clyfford Still (1901-1980), Mark Rothko (1903-1970), Willem de Kooning (1904-1997) y Arshile Gorky (1904-1948), y en menor parte Barnett Newman (1905-1970).

⁷⁶ Ver Jackson Pollock (1912-1956) y Willem de Kooning (1904-1997), y en menor parte Franz Kline (1910-1962) y Robert Motherwell (1915-1991).

⁷⁷ “[...] ‘the whole of art history should be used’ by the contemporary artists [...]” Cheetham. *Op. cit.* 106.

⁷⁸ Dow. 1972b. 59.

⁷⁹ Cheetham. *Op. cit.* 105-106.

⁸⁰ Leclerc. *Op. cit.* 11.

disgusta el arte abstracto y expresionista (basado en la percepción)⁸¹ y no se identifica con el surrealismo⁸² ni con el realismo mágico.

Justamente, en la literatura revisada⁸³, la obra de Colville se calificó como parte de estos dos movimientos plásticos. Me acerco a dos autores, Dow y Hutchings, quienes buscaron dar respuesta a la pregunta por el estilo de Colville.

Es en este contexto histórico que Dow (1965) recurre a R.G. Collingwood para desacreditar a las nuevas corrientes que surgen en las vanguardias de los años 50, tal como lo hace el mismo Colville, y que preconizan *el arte por el arte*, es decir, que dan más importancia a la forma que al contenido, que ya no trata de una realidad social, sino más bien de la autonomía de la obra, en sí y por sí.⁸⁴ Dow (1965) considera que la obra de Colville se puede acercar al movimiento plástico llamado realismo mágico.⁸⁵ Dicha

⁸¹ Para tener más detalles acerca de la concepción del arte de Colville, ver Colville.1951^a en Dow. 1972b. 203-208.

⁸² Aunque el concepto de surrealismo tal como fue definido por André Breton (1896-1966) en el *Primer Manifiesto del Surrealismo*: “Surrealismo: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” debería de sufrir una modificación importante con la intervención de una preocupación estética y moral en el caso de las obras de Colville. André Breton. “Primer manifiesto del surrealismo (1924)”. González García, Angel, Francisco Calvo Serraller, y Simón Marchán Fiz. *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945*. Madrid: Ediciones Istmo, 2003. 399.

⁸³ Los primeros ensayos de estética dedicados enteramente a Colville son de Helen J. Dow (1965. “Alex Colville as an image-maker”. *British Journal of Aesthetics* 12.3 (1972a): 290-302. Disponible en http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/cgi/pdf_extract/12/3/290, y 1972b.) y de Patrick A.E. Hutchings (“The celebrative realism of Alex Colville”. *Westery* August 1965: 55-65 y “Realism, Surrealism and Celebration: The Paintings of Alex Colville in the Collection of the National Gallery of Canada”. *Bulletin* 8 IV.2 1966: 16-28. De este último, ver mi traducción: “Realismo, surrealismo y celebración: las obras pictóricas de Alex Colville en la colección de la Galería Nacional de Canadá”. Trad. Hélène Trottier. *Devenires* no. 22, julio 2010: 136-162).

⁸⁴ En contra de esta dirección, Collingwood explica la validez de tener en la misma época un arte con enfoque objetivo, realista, que se sigue originando en la imitación (*mimesis*). Lo relaciona con la noción de mágico, que tiene el poder de evocar emociones para el beneficio del espectador. Ver el capítulo IV “Art as Magic” de Robin George Collingwood. *The Principles of Art*. New York: Oxford University Press, 1938. 57-77.

⁸⁵ Es importante notar que el término realismo mágico es polémico. Se confunde fácilmente con el surrealismo, lo real maravilloso y la nueva objetividad. Lo que distingue estos estilos parece no ser tan definido ni definible.

expresión nació en 1925, por un crítico de arte alemán, Franz Roh, quien la utilizó en su libro *Problemas de la nueva pintura europea*⁸⁶, en relación con la pintura alemana y europea de la posguerra. En la época, Roh quería demarcar el realismo mágico del Expresionismo, y elaboró una lista de veintidós características propias que debían tener las obras del nuevo movimiento.⁸⁷ Si bien existen sutilezas entre las distintas definiciones que dan los autores y se discute su carácter propio en relación al surrealismo,⁸⁸ se puede calificar generalmente como un arte que muestra una insistencia impersonal (a través, por ejemplo, de un enfoque ultrapreciso, de la objetividad, de la frigididad y de la ausencia de toda marca del pincel) en objetos individuales y comunes, dotándolos de una presencia emocional.

Dow (1965), por su parte, distingue dos corrientes de realismo mágico, una europea y otra norteamericana, dando mayor importancia a la segunda. Escrito en 1965, en la ebullición de estos nuevos surgimientos plásticos, el artículo de Dow (1965) insiste en la validez de la experiencia del mundo objetivo de Colville, pero bajo una lectura “mágica”, espiritual, católica. Su mirada está constantemente orientada hacia la creación divina.

Para Dow, la objetividad extrema de Colville se relaciona con el-destino. Sus obras son un homenaje a la Naturaleza, y por el mismo hecho, al Creador Divino. La creación es lo propio de ser humano, bajo lo destinado por la Providencia, y el busca imitar la

⁸⁶ Roh, Franz. *Nach-Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neuester europäischer Malerei (Postexpresionismo, realismo mágico. Problemas de la nueva pintura europea)*. Leipzig:Klinkhardt y Biermann, ed. 1925. Citado en Seymour Menton. *Historia verdadera del realismo mágico*. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1998. (11, 12, 15, 17, 20, 27, 28, 34 y 244, entre otras).

⁸⁷ Se encuentran más detalles en Menton. *Ibid.*

⁸⁸ Dicha discusión se lleva entre estos autores y críticos, en orden de aparición: Edwin Hewitt, Jared French, George Tooker, Alfred H. Barr Jr., Franz Roh, Dr. Hartlaub, Lincoln Kirstein, Dorothy C. Miller, Emile Banguí. Ver más detalles en Dow. 1965. 325-327.

creación de Dios. Definitivamente, la lectura religiosa/humanista de Dow es debatible e interesante para cuestionar, incluso cuando Colville, si bien se queda interesado en la idea de la religión, se mantiene “inclinado a pensar que ningún hombre que sea un verdadero artista puede ser religioso hoy en día”,⁸⁹ pero no es el objetivo aquí perseguido. La magia de toda realidad, en cada verdadero artista, reside en la humildad y en el misterio. Finalmente, añade a todo lo antes propuesto la dimensión propia de Colville, que sería “en esencia, su estilo es realismo dentro del más ancho contexto posible”.⁹⁰ Dow, sí, aborda en sus textos *Caballo y Tren*, pero revisaré esta exposición más adelante, en la sección **2.3 El caballo representa al artista**.

Puedo verificar hasta qué punto la obra de Colville en general responde a las características de realismo mágico. Hay correspondencia principalmente en dos puntos: el enfoque ultrapreciso, que conlleva la noción de cualidad mágica⁹¹ y la representación de la realidad. El pintor holandés Pyke Koch dice, en 1972: “El realismo mágico se basa en la representación de lo que es *posible pero improbable*; el surrealismo, en cambio, se basa en situaciones *imposibles*”.⁹² Así, lo onírico queda irrealista y lo mágico posible. Si la obra de Colville ilustra frecuentemente una situación *posible pero improbable*, cumple muy escasamente las características de objetividad, de primer plano y fondo /

⁸⁹ “[...] inclined to think that no man who is a real artist can be religious in this day an age [...]”. Palabras de Colville reportadas en una entrevista. Eve Johnson. “Images out of the ordinary”. *Vancouver Sun*. 14 June 1984. B1. citado en Cheetham. *Op. cit.* 98.

⁹⁰ “In essence, his style is realism within the largest possible context”. Dow. 1965. 327. Dow hace mención de diversas relaciones entre Colville y pintores, obras, épocas o movimientos plásticos que enriquecen la lectura de las obras. Entre otros, se refiere a Nicolas Poussin (el caballo de *Church and Horse* sería hijo de *Tancred and Erminia*, Colville siendo un admirador de esta obra) y a Georges Seurat (del cual Colville reinterpreta el puntillismo (o divisionismo) así como con la luz cristalina y los colores balanceados de *La Grande Jatte*).

⁹¹ Menton. *Op. cit.* 21. “[...] la realidad se representa de una manera tan poderosamente real que se convierte en pura ilusión: a través del método básicamente mágico de representar la realidad con una precisión punto por punto, tan precisamente que la realidad ya no existe”.

⁹² *Ibid.* 30.

visión simultánea de lo cercano y lo lejano / centrípeto, de eliminación del proceso de pintar. Y, finalmente, no cumple, por razones evidentes, las características de frigidéz y de miniaturista / primitivista.

De antemano, preciso que Hutchings no trata de *Caballo y Tren* en sus textos; pero su aportación a la comprensión de la obra en general es esencial. El autor recorre distintos argumentos que pueden acercar a Colville al surrealismo – la imagen de un sueño, la escritura automática, lo inconsciente, lo enigmático – pero los relativiza al mismo tiempo, todos y cada uno fallando a corresponder completamente al surrealismo (palabra que en su configuración deja entender algo “sobre la realidad”, es decir una realidad, distinta, *sobre* – arriba de – la realidad, familiar, conocida, conciente, racional). Elige entonces las expresiones “realismo existencial” y “realismo celebrativo” para delimitar la obra de Colville, distintas de las ya mencionadas del surrealismo y del realismo mágico. Así lo explica Hutchings: lo mágico en Colville es “el mundo como es”, y el autor lo relaciona con la idea de *existencia (feeling for existence)*,⁹³ de raíces autóctonas norteamericanas. En oposición con el realismo europeo, sería una pintura canadiense, en la tradición de un realismo hecho con claridad y celebración, con una inquietud sociológica, basado en el objeto como es, en frente del artista. Como no es el objetivo del presente texto, ni el de mi investigación, no desarrollaré más esta noción de pintura canadiense.⁹⁴

⁹³ Hutchings. 1966. 4.

⁹⁴ En este sentido, el lector puede también ver a Howes. *Op. cit.* s/p.

En su estilo naturalista hiperrealista,⁹⁵ tenemos la oportunidad de (re)conocer y celebrar. La obra de Colville debe comprenderse no en términos de realismo (como una foto de cámara *Kodak*) ni de surrealismo (subjetividad delirante e incomprensible), sino como celebración de la vida cotidiana. “El arte es para celebrar”,⁹⁶ y considera que es justamente lo que hace Colville, es decir celebrar la vida ordinaria, regular, de la gente de la clase media de una sociedad democrática. Da un paso más allá con sus palabras: “Y celebrándola muestra su nobleza existencial y nada heroica”,⁹⁷ remite un sentido de dignidad a lo que no se ve, no se toma en cuenta, no se reconoce. Hutchings sigue: “Colville inviste precisamente estas escenas de la vida ordinaria que son significativas porque no son significativas. Las batallas, las ocasiones, las grandes evoluciones de la historia tienen su fin aquí, humanamente hablando, justamente en estos insignificantes acontecimientos”.⁹⁸ La noción de celebración que desarrolla el autor (más que la de clasificación acerca del surrealismo, realismo mágico o realismo de la obra) se hace desde la siguiente argumentación: Colville hace algo significativo de lo insignificante; da dignidad al sujeto, lo saca del anónimo; trata de lo fundamentalmente real en la vida humana; promueve un realismo existencial y celebrativo; produce sueños lúcidos; nos enseña lo que está aquí, la vida como es y su preocupación por lo actual; lo hace con calma y serena angustia, con un rechazo de la estridencia.

⁹⁵ Hutchings utiliza la palabra hiperrealismo pero esta no hace referencia al movimiento plástico que aparece en Estados Unidos a finales de los años 60 (después de la publicación del artículo de Hutchings) y que busca reproducir la realidad con una gran objetividad, utilizando frecuentemente como base la fotografía.

⁹⁶ “Art is for celebrating”. Hutchings. 1966. 1.

⁹⁷ “And celebrating it he shows its existential, unheroic nobility”. *Ibid.*

⁹⁸ “Colville invests with the monumentality of tempera precisely those scenes of ordinary life which are significant because they are not significant. The battles, the occasions, the great evolutions of history have their end here humanistically speaking, in just these insignificant happenings”. Hutchings. 1966. 1.

Ahora bien, si hay una cierta dificultad académica para categorizar la obra de Colville, ésta no impide la difusión y aceptación de la misma. Colville eligió una escuela, el realismo, a contracorriente de lo que estaba de moda (el abstraccionismo, las vanguardias en general) y tiene una buena recepción en el público. Una de las preocupaciones del pintor es justamente la de la comunicabilidad, y la resuelve eligiendo un vocabulario que puedan entender muchas personas. Su producción describe escenas de la vida cotidiana; pero, con un toque distintamente peculiar y misterioso, intrigante, siempre en un lenguaje plástico preciso y atinado, detallado, para alcanzar así al “hombre ordinario”, en un idioma que (re)conoce, sin dejar de interesar, por ejemplo, al “académico”. Esto deja entender distintos niveles de lectura de la obra. Las obras originales, por su mismo lento proceso de elaboración, quedan económicamente fuera del alcance este hombre ordinario. Pero su trabajo ha sido conocido y difundido cada vez más ampliamente: se encuentra en reproducciones (disponibles a costos menos elevados), en cobertura de libros, en estampas, en monedas, en discos;⁹⁹ y claro en museos, en colecciones públicas, nacionales e internacionales, con exposiciones que se trasladan por todas partes del mundo.¹⁰⁰ Es un artista popular, esta palabra entendida en el sentido de que es comprensible, el espectador tiene acceso a estas grandes cuestiones de la vida.

Por medio de la experiencia estética, Colville lo invita, a través del realismo de sus obras, a hacer una profunda reflexión acerca del realismo existencial. Lo hace como

⁹⁹ Cheetham reporta que *Caballo y Tren* fue utilizado en la portada de un disco del cantante de rock canadiense Bruce Cockburn. De esta manera, la obra ha conocido una difusión importante, a espectadores inesperados cuando se puede pensar razonablemente que los amantes de rock no son necesariamente los que visitan las exposiciones y los museos. Cheetham. *Op. cit.* 80, 81 y 86.

¹⁰⁰ Alemania, Canadá, China, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia y Japón.

observador, atento y nada superficial. Lo incita a acercarse al existir en su cotidianidad y su misterio, estos dos términos que parecen como oposiciones, sin embargo no lo son. No son mutuamente excluyentes, al contrario, distintos autores sostienen que son incluyentes.¹⁰¹

En esta ambigüedad que embarga al espectador frente a sus obras, sea la de estabilidad / malestar, plausibilidad / construido, emocional / intelectual, el pintor le da toda la libertad para que las interprete desde su realidad propia, desde sus propios cuestionamientos, desde su propio existir. Sus cuadros no son fáciles de leer, de entender e interpretar: los elementos aquí presentes no se dejan alcanzar a primera vista, llaman a una reflexión, tal vez a estas mismas preguntas iniciales: ¿quiénes somos? ¿cómo somos? ¿qué hacemos? ¿de qué se trata? ¿qué está pasando? ¿cómo es la vida? Trata de lo que puede apropiarse uno. Su realismo existencial es un aumento de lo visible que se logra metafóricamente en el entendimiento de la realidad, de lo cotidiano, de lo casi banal para llevarlo a una lectura de otro nivel, favoreciendo esta apropiación.

¹⁰¹ “Quizás, entonces, es el hecho de que lo inusual se hace para parecer ordinario o doméstico lo que da esta imagen su carga misteriosa.” “Perhaps, then, it is the fact that the unusual is made to seem ordinary or domestic that gives this picture its mysterious charge.” Cheetham. *Op. cit.* 91. “[...] dos cualidades que son esenciales para un artista – un sentido de la humildad y del misterio” “[...] two qualities which are essential to an artist – the sense of humility and the sense of mystery.” Colville. 1951a. Citado en Dow. 1972b. 204. “Algunas cosas son bastante espléndidas; el realista mágico ve esto y nos lo hace ver también: sus pinturas son realizaciones de momentos de esplendor, y celebran la existencia.” “Some things are quite splendid; the magic realist sees this and he makes us see it too: his paintings are realizations of moments of splendour, and they celebrate existence.” Hutchings. *Op. cit.* 5. “Del mismo modo, por lo tanto, el arte mágico es representacional y controlado, y evoca emociones seleccionadas con la intención de transferir estas sensaciones en asuntos humanos prácticos.” “Similarly, therefore, magical art is representational and controlled art, which evokes selected emotions with the intention of discharging those feelings into practical human affairs”. Dow. 1965. 324.

Capítulo 2 – *Caballo y Tren* en distintos estudios

[...] él insiste en que aquí está la realidad; uno no puede ser un *outsider*.
David Burnett¹⁰²

Después de haber dado el contexto de creación del pintor, así como presentado unas preocupaciones de Colville, sostengo que su obra sirve de lupa, aumentando lo visible, tanto física como metafóricamente, para revisar la concepción de la convivencia ser humano / animal / naturaleza y, ahora sí, con vista a *Caballo y Tren*.

Un dato que se puede recordar es que en los años 50, Colville estaba en una etapa de transición y de experimentación al nivel técnico:¹⁰³ Burnett dice que el periodo de la mitad de los años cincuenta marcó un giro en el trabajo de Colville. Señala también que fue su periodo más prolífico (entre 1953 y 1958, realizó 25 pinturas además de iniciar su trabajo en serigrafía en 1955) y que se volvió una figura importante en los artistas canadienses contemporáneos.¹⁰⁴ Esto se realiza a través del desarrollo de imágenes irresistibles y curiosas, distintas y propias. Sus obras tienen la capacidad de interesar y mover al espectador. Así, *Caballo y Tren*, pintado en 1954, representa una obra clave en su producción.¹⁰⁵

A pesar de la apariencia de ensoñación que está en *Caballo y Tren*, “encarna” un mundo hecho tierra, que pregunta por lo valioso de lo terrenal, de la naturaleza. Como lo hemos visto anteriormente, le falta la conexión con lo onírico, con la “escritura automática” trasladada a la pintura, con el acceso directo, sin intermediario, al

¹⁰² “[...] he insists that here is reality; one cannot be an outsider.” Burnett. *Op. cit.* 113.

¹⁰³ Ver Daly Hartin. *Op. cit.* 271-274.

¹⁰⁴ En el texto de Burnett no se menciona la donación de *Caballo y Tren* por parte de la *Dominion Foundries and Steel Limited* a la *Art Gallery of Hamilton* en 1957. Burnett. *Op. cit.*

¹⁰⁵ Ver los dos estudios de *Caballo y Tren* documentados en las p. 6 y 7.

inconsciente, que permitiría calificarla de surrealista. Considero que se busca la creación de una obra que no imite a otro mundo, el onírico, sino que sea un mundo en sí, que ponga a “vibrar” al mundo real y presente. La extrañeza sentida cuando vemos a la obra de Colville en general, viene del hecho que ya no estamos atentos a lo que hay, a lo que existe a nuestro alrededor, a lo cotidiano en su esplendor y potencial.

En este sentido, siguiendo la misma línea de pensamiento, quedarse atento *a lo que hay* necesita que, antes de adentrarnos en los estudios de *Caballo y Tren*, demos una justa atención a lo que fue identificado como fuente de inspiración de la obra pictórica, los dos versos del poema “Dedication to Mary Campbell”, ya mencionados, así como a su autor, Campbell.¹⁰⁶

2.1 Roy Campbell – *Light on a dark horse: an autobiography (1901-1935)*¹⁰⁷

Soy, [...], un gran creyente en obedecer órdenes ciegamente y sin reconvenciones, sin importar lo absurdos que pueden ser, sencillamente porque ahorran tiempo y malos sentimientos [...].
Roy Campbell¹⁰⁸

Del autor sudafricano Campbell, hay mucho que contar sobre peripecias, posiciones políticas de extrema derecha, experiencias vitales, dentro de un amplio panorama histórico, cultural y geográfico. No es el objetivo del presente texto analizar a profundidad al poeta y su producción en relación con los hechos acontecidos, pero daré unas grandes líneas del hombre.

¹⁰⁶ Ver el **Anexo 6**.

¹⁰⁷ No existe traducción al español del libro.

¹⁰⁸ I am, [...], a great believer in boeing orders unquestioningly and without expostulations, no matter how absurd they may be, simple because it saves time and ill-feeling [...]. Roy Campbell. *Light on a dark horse: an autobiography (1901-1935)*. London: Hollis & Carter, 1951. I.

La lectura de su autobiografía *Light on a Dark Horse*, publicada en 1951 (tres años antes de la realización de *Caballo y Tren*), es de lectura amena y sumamente interesante. Si bien es poeta, sabe también escribir prosa y relata el curso de su vida de 1901 (año de su nacimiento) a 1935 (año de su conversión al catolicismo, en España, poco antes del inicio de la Guerra civil) con apartados en el tiempo más lejano (como desde el viaje de sus abuelos desde Escocia hasta Natal), en un estilo fluido, animado, dándole al lector la sensación de haber estado allí con él, tan vividas son sus descripciones y relatos de las numerosas aventuras.

De esta lectura, donde Campbell busca recordar lo malo, pero sobre todo lo bueno,¹⁰⁹ quiero resaltar unos aspectos en relación a lo que me interesa, es decir *Caballo y Tren*.

Campbell es un hombre de caballo, en muy distintos aspectos. Creció con ellos, siendo medio de transporte, con carruaje, de su padre médico; para él mismo, para irse a la escuela cotidianamente y vagar en sus ocupaciones y pasatiempos. Por consecuencia, en su juventud, Campbell se vuelve rápidamente un excelente jinete. Después, se integra a la venta de caballos, a la tauromaquia, a los vaqueros. De manera contundente, el poeta escribe: “Por encima de todo, desde un punto de vista utilitario, debo a mi padre mi dominio de los caballos que ha sido mi pasaporte a través de todas las fronteras.”¹¹⁰

Campbell es también un hombre que ha vivido con, en, dentro de la naturaleza, en muchas de sus manifestaciones y sobresaltos y que, en ocasiones, fue capaz de

¹⁰⁹ Campbell. *Ibid.* 8-9.

¹¹⁰ “Above all, from a utilitarian point of view, I owe to my father my mastery of horses which has been my passport through every frontier.” Campbell. *Ibid.* 50.

dominarla por la fuerza de sus manos, por ejemplo, matando un ciervo con ellas.¹¹¹ Por el mismo hecho de vivir en la naturaleza, ha convivido con animales, los cuales en sus distintas formas (hablamos de caballos, perros, ciervos, puercos, borregos, flamings, leones, cebras, camellos, etc.), ha tratado con una variedad de actitudes. Los ha conocido en circos y zoológico; viéndolos como blancos en sus sesiones de caza o matándolos por fanfarronería. No acepta apuntar un fusil hacia un hombre en otro contexto que el de la guerra; pero, no duda hacerlo hacia los animales.¹¹²

En lo que toca *Caballo y Tren*, me interesó lo que Campbell formula, desde la “Introducción” de su autobiografía: “Soy [...] un gran creyente en la obediencia a las órdenes sin cuestionarlas y sin reconvención, no importa lo absurda que sea, simplemente porque ahorra tiempo y los malos sentimientos.”¹¹³ Aunque no haya jinete en su espalda, el caballo se dirige hacia el tren. ¿Será obediencia? ¿O lo totalmente opuesto?

Para tener elementos para responder a esta pregunta, debemos saber que Campbell, en su momento, llega a ser un autor reconocido (mientras que en nuestros días su obra se queda casi desconocida), al mismo tiempo que lleva una vida en constante conflicto personal y político. Es producto de una sociedad basada en una ideología racista y tradicionalista, lo que se ilustra muy bien en su definición de los papeles del hombre y de la mujer:

Aunque estábamos muy felices, mi esposa y yo tuvimos algunas discusiones ya que mis ideas sobre el matrimonio son a la antigua acerca de la obediencia de esposa y ella me percibía de muchas maneras como a un niño sólo por estar apenas saliendo de mi

¹¹¹ Campbell. *Ibid.* 66.

¹¹² Campbell. *Ibid.* 59.

¹¹³ “I am [...] a great believer in obeying orders unquestioningly and without expostulation, no matter how absurd they may be, simply because it saves time and ill-feeling”. Campbell. *Ibid.* 1.

adolescencia. Sin embargo, cualquier matrimonio en el que una mujer lleva los pantalones es una farsa indecorosa.¹¹⁴

Leyendo al poema “Dedication to Mary Campbell”¹¹⁵ bajo esta luz, poema dedicado a su esposa, encontramos un relato metafórico que trata, en términos guerreros, de lucha frente a costumbres de poco valor y sentido para él y donde agradece a Mary el haberse quedado con él. Es notable saber que este poema abre, en *Collected poems* publicado en 1949, la sección de poemas satíricos.

También me interesó la expresión *dark horse* (caballo sombrío, oscuro) la cual tiene en inglés dos significados principales: 1. Un caballo desconocido que en una carrera tiene escasa oportunidad de ganarla y que sí, la gana, se califica de *outsider*¹¹⁶ así como 2. Un personaje misterioso. Colville afirma que nadie puede ser un *outsider* (ver el epígrafe del presente **Capítulo**) al mismo tiempo que Campbell se considera así, un *outsider*... Al mismo Colville se le califica de *true dark horse*: “La exposición fue una revelación, ya que, como un verdadero caballo negro, es un artista que siempre ha

¹¹⁴ “Though we were very happy, my wife and I had some quarrels since my ideas of marriage are old-fashioned about wifely obedience and in many ways she regarded me as a mere child because of being hardly out of my teens. But any marriage in which a woman wears the pants is an unseemly farce.” Campbell. *Ibid.* 248. En su bibliografía, Campbell no menciona los hechos siguientes, los cuales sin embargo están presentes en su poema: su encuentro con la sociedad libertina londinense, tanto al nivel artístico como sexual, como parte temporal de la pareja al grupo Bloomsbury (donde casi pierde su esposa que se hace amante de una mujer, Vita Sackville-West, amante de Virginia Woolf) es una experiencia dramática para Campbell. El grupo (compuesto por intelectuales como Virginia Woolf, Leonard Sydney Woolf, Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein, Roger Fry, Clive Bell, John Maunard Keynes, Arthur Waley, Gerald Brenan, Lytton Strachey, Desmond MacCarthy, Edgard Morgan Forster, Catherine Mansfield, Dora Carrington, Vanessa Bell y Duncan Grant), con sus ideas, actitudes y maneras de vivir, constituye una confrontación extrema con los valores tradicionalistas del poeta. La pareja se va a España, donde Campbell da su apoyo al carlismo y al golpe de estado de Francisco Franco. En esta misma estancia, la pareja se convierte al catolicismo. Campbell es también conocido por su antisemitismo y anticomunismo. Ver más detalles en Joseph Pearce. *Bloomsbury and Beyond: The Friends and Enemies of Roy Campbell*. 2001; Peter Alexander. *Roy Campbell, a critical biography*. 1982. Cape Town: D. Philip.; Anna Lyle (Campbell). *Poetic justice: a memoir of my father Roy Campbell*. 1986. Francetown, N.H.: Typographeum, entre otros.

¹¹⁵ Ver el **Anexo 6**.

¹¹⁶ “A little-known, unexpectedly successful entrant, as in a horserace.” Un participante poco conocido, inesperadamente exitoso, en una carrera de caballos.

optado por permanecer fuera de la multitud y de la gran ciudad.”¹¹⁷ Al final, estas expresiones unen a los dos artistas, ambos conservadores y tradicionalistas. Claro que Campbell es más escandaloso en sus actitudes y posiciones, pero también Colville hizo elecciones drásticas tratando de su estilo y manera, en oposición a los movimientos de vanguardia, de su resistencia a valores más progresistas con su respeto por la tradición y la continuidad y viéndose como un aristócrata. En sus propias palabras: “No considero que pertenezco a la clase baja, de hecho, consciente y deliberadamente he tratado de salir de ella. [...] Soy una persona que está muy interesada en el poder.”¹¹⁸ Todo esto lo califica como un *outsider* y *dark horse* precisamente en los movimientos de vanguardia artística canadiense y estadounidense.

Claro que quedan muchos argumentos que explorar en el tema de Campbell, lo que no se pretende hacer aquí. Así, termino este corto apartado recordando que el encuentro de Campbell y Colville tuvo lugar por la asistencia del último a la lectura del poeta en una gira que hizo en 1953 en Estados Unidos y en Canadá. Puedo pensar que Colville, con su curiosidad intelectual y su gusto por la autenticación, se interesó en la vida del poeta.

2.2 Dos versos de más cerca

Ninguno romperá las filas

¹¹⁷ “The exhibition was a revelation because, like a true dark horse, this is an artist who has consistently chosen to remain apart from the crowd and the big city”. Reporte de Terence Mullaly del *London Daily Telegraph*, 19 de enero del 1970, en el marco de la exposición de Colville en la *Marlborough Gallery*, con inauguración el 17 de enero. Citado por Dow. 1972b. 127.

¹¹⁸ “I do not consider that I belong to the coger class; in fact, I have consciously and deliberately tried to move out of it. [...] I’m a person who’s very interested in power.” Chertham. *Op. cit.* 72. Este mismo autor dedica un apartado a este estatus: “Aristocrat” 72-74.

A través de las exploraciones de los distintos autores acerca de *Caballo y Tren*, siempre se hace mención de estos dos versos de Campbell; pero, sin jamás adentrarse en una investigación más profunda de esta fuente. De hecho, se han limitado a lo que dijo Colville a Dow sobre los versos. Aquí, quiero dar unas pistas de reflexión para acompañar la presente investigación.¹²⁰

2.2.1 Contra un regimiento opongo un cerebro

Me acerco al primer verso: Contra un regimiento opongo un cerebro. Hay aquí dos tipos de fuerza que se oponen y se contradicen, y a la vez colaboran, el regimiento (*regiment*) y el cerebro (*brain*).

El primero, el regimiento, se constituye por un sinnúmero de individuos (muchos cerebros, desconectados, obedientes, sumisos, sordos y ciegos), repartidos en diversos subgrupos llamado cada uno batallón, listos a entregarse, en común, a un objetivo bélico dado, bajo el orden de un superior, generalmente un coronel (el cerebro de la multitud, la decisión, la estrategia, el éxito o el fracaso, la supervivencia o la muerte). Se trata de una organización de una gran complejidad. La palabra regimiento comprende el verbo regir: dirigir, gobernar o mandar; guiar, llevar o conducir¹²¹.

El segundo, el cerebro, constituye la todavía supuesta herramienta que distingue al ser humano, donde reside la razón, la inteligencia, la creatividad. Se trata también de una

¹¹⁹ “None will break the ranks.” Epígrafe del poema “Dedication to Mary Campbell” Campbell. 1949. 175. Wilfred Edward Salter Owen (1893-1918) fue un famoso poeta de guerra inglés.

¹²⁰ Un artículo en coautoría está en preparación con la Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto con el posible título de “Justicia a la realidad. Roy Campbell en *Horse and Train* (1954) de Alex Colville”.

¹²¹ La entrada “regir” en *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, Vigésima segunda edición. <http://buscon.rae.es/draeI/>. 7 Ene. 2010.

organización compleja, que, de manera muy resumida, acumula las funciones de procesar la información sensorial, controlar y coordinar los movimientos, administrar la cognición, las emociones, la memoria y el aprendizaje. Cerebro, como intelectual, en oposición a emocional, apasionado, vital.¹²² En este caso, este cerebro que se opone no es el mismo que el del coronel, entendemos que su meta es distinta, opone la cultura a la barbarie, la fineza a la brutalidad, la poesía a la destrucción, a reserva, sin dudas, de comprender el poema completo y no sólo estos dos versos.¹²³ El poeta contrapone la destreza mental del cerebro a la destreza física del regimiento, dos vigorosas y genuinas figuras de(l) poder.

2.2.2 Un caballo sombrío contra un tren blindado

El segundo verso dice: Un caballo sombrío contra un tren blindado. Tenemos aquí los dos personajes centrales de *Caballo y Tren*, quienes se están presentando en una confrontación, en este posible choque entre dos naturalezas distintas, entre dos maneras de ser y de vivir.

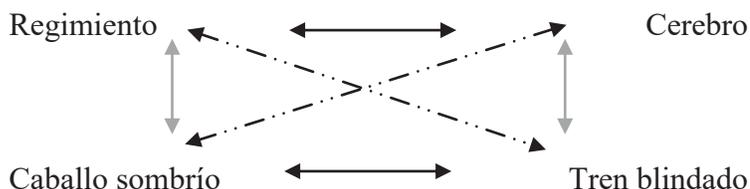
La especificidad de la calidad utilizada para acompañar y describir cada ente es casi sinónima, pero en una sutilidad delicada y potente. Lo sombrío (*dark*) viene desde el interior, un interior poderoso, fuerte, seguro, para irradiar hacia el exterior; en comparación, lo blindado (*armoured*) se fabrica desde el exterior para proteger el interior, un interior frágil, débil, quebrantable, con finitud. Se expresan dos maneras de protegerse de la adversidad, una ingenua, la otra artificial.

¹²² La entrada “cerebral” en *Diccionario de la Lengua Española. Op. cit.* 7 Ene. 2010.

¹²³ Ver el **Anexo 6**.

Al nivel pictórico, aquí se presenta el segundo verso, en todo su poder evocativo. Así se demuestra el valor de cada uno de los personajes, lo que es el otro por/como el uno. Se puede entender “valor” a modo tanto de importancia, de valencia (de una cualidad del ánimo), como de fuerza (de una capacidad de producir efectos). En la obra pictórica Puedo hacer una lectura de distintos elementos: la máquina (lo inorgánico) frente a lo animal (lo orgánico); el manejo humano (el conductor del tren) y su ausencia en el caballo (el único “estigma” que lleva el caballo de lo humano son sus herraduras).

A nivel del decir, a partir de estos cuatro conceptos, de estas cuatro palabras, el poeta multiplica y entremezcla el juego de las relaciones, ilustrado en el siguiente gráfico (se podría hacer el mismo juego a nivel de la imagen): 1. la relación vertical (en gris); 2. la relación horizontal (—); y 3. la relación cruzada (..—..).



No se evita, viene implícita, imbricada en la trama de la historia, la relación entre regimiento y tren blindado, y entre cerebro y caballo sombrío. Si “El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables. La verdadera traducción no puede ser, así, sino re-creación”,¹²⁴ faltaría entonces ver al poema completo y no sólo dos versos. Pero Colville contempló éstos, en donde espera que el espectador, en lugar esta vez del lector, sea quien recree, se apropie de lo presentado y no lo extrapolado.

¹²⁴ Paz. *Op. cit.* p. 45.

Pero, vemos antes la percepción de la misma a través de la lectura de críticos e historiadores del arte, en textos, que van de 1965 a 2009, aquí presentados en orden cronológico.¹²⁵

2.3 El caballo representa al artista

Como un Orfeo contemporáneo que con su lira de concha de tortuga
desciende a los infiernos en busca de su ánima,
cada artista que no se olvida de los animales nos lo recuerda.
Alberto Blanco¹²⁶

En su texto de 1965, Dow atribuye al caballo de *Caballo y Tren* el papel de símbolo para representar un estándar de ideal moral, operando sin la libertad y la consecuente responsabilidad del ser humano, actuando bajo la voluntad del Creador, sirviendo así de modelo moral al primero. Así, encontramos un espacio ocupado por Dios y por el ser humano única y primordialmente, y accesoriamente por otras presencias simbólicas.

En su texto de 1972b, Dow hace un análisis más profundo y completo de *Caballo y Tren*. De entrada, enuncia su opinión: “el arte mismo se volvió sujeto de la obra.”¹²⁷ La autora detalla su análisis desde cuatro ángulos distintos: 1. La descripción de lo representado en la obra; 2. El pleno reconocimiento de su tema; 3. La oposición animal y máquina; y 4. La naturaleza ordenada, los cuales se desarrollan de la siguiente manera:

1. La descripción de lo representado en la obra. ¿Cómo poner en palabras lo que está en colores, líneas, formas, tonos? Siempre será interesante – pero no siempre explicable – el orden de nombrar las cosas presentes en una obra plástica. En este caso,

¹²⁵ Se encuentra en **Anexo 3** la lista de las obras estudiadas en estos mismos textos, con el fin de seguir la intención del pintor y autenticar la presente tesis.

¹²⁶ Alberto Blanco. *Las voces del ver. 42 ensayos sobre artes visuales*. México D.F.: Sello Bermejo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1997. 19-20.

¹²⁷ “Art itself became subject.” Dow. 1972b. 41.

Dow lo enumera así: el paisaje en el crepúsculo, la vía férrea, el tren (símbolo de la muerte) y su único faro en un movimiento siniestro hacia adelante, un fuerte caballo galopando con energía, hacia el tren, arriba de los rieles, con ya poca distancia entre tren y caballo medida por un poste de señal, con una tragedia inminente.

2. El pleno reconocimiento de su tema. Dow explica que tenemos un impacto muy poderoso, dramático, cuando “el pleno significante del tema se reconoce”.¹²⁸ Sin detallar muy bien su aserción, explica que la pintura se basa en los dos versos dedicatorios antes mencionados de Campbell, el mismo que tituló su autobiografía *Light on a Dark Horse: an autobiography (1901-1935)*.¹²⁹ Concluye que lo que hay en la obra de Colville, en relación con el contexto del mismo poema ya es muy claro: “El caballo simboliza evidentemente al artista”.¹³⁰ El artista (Campbell - Colville) que va a en contra de la corriente dominante. Pero jamás precisa cuál es este contexto ni detalla cuál es su entendimiento del mismo, lo que aquí debilita su argumentación, y la equivalencia caballo y artista no queda “tan evidente”.

3. La oposición animal y máquina. De nuevo regresa a la idea de autenticación (sin nombrarla así), cuando expone que Colville ha sido un observador constante y asiduo de lo mecanizado de la guerra, pintando gente y diversas máquinas militares (en movimiento, en reparación, en acción, en destrucción) durante su participación en la Segunda Guerra Mundial. Después de un reposo de “lo mecánico” e inclusive de los seres humanos, pintando, a su regreso a Canadá, animales y paisajes, Colville vuelve en

¹²⁸ “The full significance of the theme is recognized.” Dow. 1972b. *Op. cit.* 41.

¹²⁹ Campbell. 1951. *Op. cit.*

¹³⁰ “The horse quite evidently symbolizes the artist.” Dow. 1972b. *Op. cit.* 41.

1954 con *Caballo y Tren* a estos dos opuestos: animal y máquina. Dow pone en oposición estos conceptos:

Animal	→	Máquina
Caballo	→	Tren
Sensación (<i>Feeling</i>)	→	Mecanismo (<i>Mechanism</i>)
Lo humano (<i>Human</i>)	→	Lo inhumano (<i>Inhuman</i>)
El espíritu (<i>Mind</i>)	→	La materia (<i>Matter</i>)
El artista – El lado positivo de la vida (<i>Artist – Positive side of life</i>)	→	La máquina – La aniquilación (<i>Machine – Anihilation</i>)
La construcción (<i>Construction</i>)	→	La destrucción (<i>Destruction</i>)

El artista, aquí representado por el caballo, es así este creador que cumple el más grande papel del esfuerzo humano, de construir, dentro de sus posibilidades y límites.

4. La naturaleza ordenada. La autora parte de que la creación es lo propio del hombre.¹³¹ Colville, como creador, elige a la naturaleza en general y a los animales como sujetos a pintar por ser un modelo de comportamiento, de orden, de nuestro destino tal como diseñado por la Providencia. Son ejemplos porque no tienen elección, no tienen la complicación de la moralidad, así que pueden llevar a cabo automáticamente su función propia.

En esta trágica confrontación que transmiten las dos fuerzas presentes y en la representación de la responsabilidad moral de ocupar su destino, el análisis de *Caballo y Tren* termina con una serie de dualidades que implican (obligan a) una elección final y excluyente, acerca de quién saldrá ganando: la naturaleza o la máquina, la creación o la destrucción, la Providencia o la casualidad.

¹³¹ La relación que “lo propio del hombre es la creación tal como previsto por la Providencia” y que “lo propio del caballo es galopar a plena velocidad” es extraña. ¿Qué es lo propio del hombre? ¿Qué es lo propio del caballo? Dow. 1972b. 42.

Del simbolismo del caballo de Dow, pasamos a una noción de realidad más definitiva. Del griego *αθηντικός* (verdadero o genuino), la palabra autenticación en el caso de Colville trata de un proceso que utiliza en la elaboración de sus obras. Es importante recordar que Dow y Hutchings ya se acercaron a esta noción; pero, sin utilizar la palabra que Burnett y Cheetham emplearán después.

Una primera definición de lo que es la autenticación se formula así en el texto de Burnett: “Lentamente, se llegó a dar cuenta que su estilo no pasaba por temas abstractos sino más bien a través de una precisa y considerada observación de sus circunstancias y de su medio ambiente.”¹³³ La cual deriva de las preguntas que se hace el pintor al regreso de la guerra (¿cómo dar sentido a la guerra? ¿cómo reconstruir una cultura agotada por la misma guerra?)¹³⁴ y se consolida en el deseo de concretar estas preguntas fundamentales. El pintor se vuelve así un observador de lo humano y de la conciencia colectiva de sí (con la idea de continuidad histórica), y esto significa, para Colville, que el artista sea individual y socialmente responsable.¹³⁵

Ahora, se debe dotar esta idea de autenticación de una estructura, de una manera de hacerse. Si la pintura se hace transponiendo un universo tridimensional a uno bidimensional, se resuelve en un proceso de construcción de la imagen, proceso que debe ser claro y preciso. Su intención plástica se traslada a su trabajo con la ayuda de

¹³³ “Slowly he came to realize that his way was not through abstract themes but through an acute and considered observation of his immediate circumstances and surroundings.” Burnett. *Op. cit.* 56.

¹³⁴ “Colville fue y es un intelectual, interesándose a la literatura, la filosofía y las grandes preguntas de la vida. Como lo hemos visto, quería dar sentido a la guerra en sus propios términos, y quería ayudar a reconstruir una cultura tan empobrecida por la guerra.” “Colville was and is an intellectual, concerned with literature, philosophy, and the big questions in life. As we’ve seen, he wanted to make sense of the war in his own terms, and he wanted to help rebuild a culture so depleted by the war.” Cheetham *Op. cit.* 42.

¹³⁵ En este caso, es interesante reportar una parte de la cita que Burnett hace de Carl Gustav Jung, *The Spirit in Man, Art and Literature*: “Therein lies the social significance of art: it is constantly at work educating the spirit if the age.” Citado en Burnett. *Op. cit.* 64.

diversas herramientas que implantó para poder darle una forma racional y concreta. Entre otros, utiliza la convención renacentista de la perspectiva, que da una apariencia de semejanza a la vida real en una obra bidimensional, y recibe en el espectador una total aceptación de la ilusión y de la recreación del espacio. Utiliza también la asimetría, el desequilibrio y sorpresa, en puntos de vista inesperados (perspectiva donde sitúa al espectador físicamente, como en *Two Pacers*, de 1951, *Child and Dog*, de 1952, y *Caballo y Tren*, de 1954). Estos recursos hacen que el espectador esté llevado firme y rápidamente en el mundo de la obra aquí presente.

Burnett enuncia una segunda definición de lo que es la autenticación: “No pinta ‘rebanadas’ del mundo real pero hace construcciones desde los complejos procesos de sus percepciones, sus experiencias y su memoria. Sus obras son símbolos de este proceso, no solamente un registro del mundo natural ni del contenido de un mundo de ensueño”.¹³⁶ En ésta, se pone el acento sobre el aspecto de construcción (de creación), y no de reproducción de una situación dada o la traducción de una ensoñación, construcción hecha desde su percepción, experiencia y memoria, desde un punto de vista vivido, real.

En última estancia, lo que quiere encontrar Colville es cómo su propia experiencia puede comunicarse y encontrarse en la experiencia de los otros, del espectador. Entre imaginación y realidad, precisamente en el caso de *Caballo y Tren*, el pintor busca una síntesis para traer esta fantasía a una imagen auténtica. En las palabras mismas del pintor: “[...] lo que considero como autenticación de la cosa no es que sea solamente un

¹³⁶ “He does not paint ‘slices’ from the real world but makes constructions from the complex processes of his perceptions, his experiences, and his memory. His pictures are symbols of this process, not simply a record of the natural world not the content of a dream world.” *Ibid.* 76.

(tren) abstracto o simbólico, sino una cosa muy específica, muy actual”.¹³⁷ Este proceso de autenticación se mantendrá desde ahora como elemento vital en su trabajo. Su interés se confirma hacia los hechos del mundo exterior, de su realidad fundamental, “aquí está la realidad”.¹³⁸

Burnett se opone a la interpretación de Dow para quien el caballo “representa evidentemente al artista”,¹³⁹ y que se confrontan en la obra el animal y la máquina. El autor prefiere ver en dicha obra, y en base a los versos antes mencionados, una oposición entre el comportamiento individual (*brain y dark horse*) y el de masa (*regiment y armoured train*).

Burnett se acerca parcialmente¹⁴⁰ a lo que propongo: el caballo sombrío puede representar el individualismo y, también, sea lo que sea lo que ve, es sombrío para nosotros: “[los animales] quedan desconocidos para nosotros e indiferentes a nuestras preocupaciones”¹⁴¹ (subrayado mío). Concluyentemente, en la obra queda un misterio, se mantiene la ausencia de solución para obtener una lectura definitiva y fija de la misma.

Desde la perspectiva de Cheetham, es esencial para Colville que las cosas se vean bien, que los detalles estén bien hechos y pintados. En este sentido, dibujará sus modelos (vivos – personas, animales, o inertes – coches, trenes) utilizando medidas y herramientas (por ejemplo, midiendo con una cinta, apuntando la relación geométrica y matemática de una perspectiva, etc.) o si ningún modelo está disponible, utilizará

¹³⁷ “[...] what I think of as authenticating the thing so that it is not just a kind of an abstract or symbolic (train), but a very specific, actual thing.” *Ibid.* 105.

¹³⁸ “[...] *here* is reality.” *Ibid.* 113.

¹³⁹ “[...] ‘quite evidently symbolizes the artist.’” *Ibid.* 97.

¹⁴⁰ “Parcialmente” porque la utilización de la palabra “indiferente” en su aserción me parece equivocada. La indiferencia parece ser más bien al revés. Los vemos, sí; ¿los miramos?

¹⁴¹ “[...] they [animals] remain essentially unknown to us and indifferent to our concerns”. Burnett. *Op. cit.* 100.

fotografías. Así, en este cuidadoso y esmerado proceso, llega a conocer al objeto y a la situación que está retratando de la manera más íntima que pueda. La misma autenticación se origina a la vez en una preocupación por el rigor técnico (de lo pintado y la traducción de su realidad, de cómo y con qué está pintado) y en un control cerebral de la obra, como una protección contra la mortalidad, contra lo pasajero de todas las cosas.

La autenticación de una imagen, en la investigación plástica de Colville, equivale a hacerla parecer verdadera en la experiencia estética del espectador tanto como del artista.¹⁴² Asimismo, a través este proceso penoso¹⁴³ de autenticación, el pintor afirma y confirma lo que nos rodea, lo familiar, y a su turno, esto afirma y confirma nuestra vida y nuestros valores. Pero sé que en esta apropiación de la autenticidad, nos quedamos lejos de la ilusión que reconforta, tan querida en general por el ser humano, para encontrarnos en esta verdad que inquieta.

Cheetham continua explicando que la propuesta plástica de Colville no resulta de una aceptación ciega de las cosas, sino más bien de su experiencia de las mismas, de aspectos de la vida que habrá autenticado. A lo largo de su obra, si bien existe una violencia potencial en lo así representado, el pintor trata de contrarrestar valores negativos presentando elecciones positivas, de acuerdo a su filosofía.¹⁴⁴

En apoyo a la descripción de este proceso de autenticación elaborado por Burnett y por Cheetham, reporto que en 2004, a cincuenta años de su creación, se llevó a cabo, en

¹⁴² Cheetham. *Op. cit.* 82.

¹⁴³ “[...] the painstaking process of authentication.” Cheetham. *Op. cit.* 83.

¹⁴⁴ “His views stem no from a blind acceptance but from his experience, from aspects of life that he has authenticated, both through a painstaking process of technical verification and, equally important, through the filter of his philosophy. Clearly he harbors reservations about some of the themes that he depicts – potential violence, for example – but his work attempts to counteract negative values by presenting positive choices.” Cheetham. *Op. cit.* 92-93.

presencia del artista, una evaluación de *Caballo y Tren*, bajo la dirección de Debra Daly Hartin del Instituto Canadiense de Conservación. La restauradora principal del Laboratorio de Bellas Artes de este Instituto describe en un artículo¹⁴⁵ cómo se elaboró esta obra: en la etapa de los bocetos preparatorios,¹⁴⁶ Colville se fue a una vía férrea, en el atardecer, cerca de su casa, en el pantano Tantramar, para poder ver, experimentar y representar fielmente la luz de esta hora, la iluminación peculiar de esta escena, para autenticarla. Así, el pintor pudo observar la luz del faro del tren así como su reflejo en la vía. Aquí se presenta un ejemplo del proceso de estudio y de construcción de Colville. Ahora, el resultado de este proceso no termina aquí: en la elaboración final de la obra, el pintor dispone de un “repertorio” de referencias ajustado a la vida real, autenticado a las condiciones reales de lo retratado, pero la composición de la obra misma, su puesta en escena, variará de la de los bocetos.

Daly Hartin menciona que Colville encontró cierta dificultad para documentar la forma del caballo.¹⁴⁷ Para ayudarse, elaboró un modelo con malla de alambre y yeso, pintado de negro, del cual realizó muchos dibujos. Este modelo fue presentado al lado de *Caballo y Tren* en su primera exposición, en Nueva York en 1955, pero se perdió después.

Este proceso de autenticación, a la par con la búsqueda ética y filosófica del pintor, se resume muy bien en esta cita de James Thrall Soby que hace Dow (1965): “Si quiere expresar lo invisible, hay que consagrarse enteramente a lo visible”.¹⁴⁸ Colville

¹⁴⁵ Daly Hartin. *Op. cit.*

¹⁴⁶ Ver dos de estos bocetos en las páginas 6 y 7.

¹⁴⁷ Ver dos de estos bocetos en las páginas 6 y 7.

¹⁴⁸ “If you want to express the invisible, devote yourself entirely to the visible.” Contemporary Painters. New York: Museum of Modern Art, Simon and Schuster. 1948. 113, citado por Dow. 1965. 327.

únicamente podría asentir y, además, va en mi idea de aumento de lo visible, llevando lo pequeño, lo diminuto, a otras proporciones, tratando aquí tanto de los elementos materiales como metafóricos. Dándole su real y justa importancia, renovada. Es reunir este tren y este caballo, en una escena posible, obligándonos a preguntarnos por ellos dos, así como acerca de nuestro papel en la misma.

Y ¿por qué este proceso de autenticación sería tan original en Colville? ¿No es un proceso normal y esperado en los artistas plásticos, en su formación y oficio? Creo que en este sentido, si no se trata de un desarrollo original y exclusivo en Colville, se relaciona en él a una utilización sistemática y casi obsesiva en su proceso de creación. Desde la mitad de los años 50, Burnett da dos vertientes principales en esta autenticación en Colville: 1. Los temas del pintor comprenden dos niveles de entendimiento, abriendo una brecha entre objetividad (la realidad) y subjetividad (la imaginación) con el uso de la metáfora y 2. El pintor no sólo trabaja con exactitud formal, sino afirma la realidad fundamental del mundo externo. Procedimiento que, después de su llegada en la imaginación,¹⁴⁹ va de conocer (en el sentido más profundo) a su sujeto, observarlo, estudiarlo, verlo, adentrarse en su estructura y a regresarlo de nuevo a su imaginación para lograr la creación de una imagen nutrida por la realidad observada y transformada. Este conocimiento, después de la fase de bocetos, se prolonga a lo largo de la elaboración y maduración de la obra, que se realiza a través de un proceso tardío y lento, y el pintor trabaja únicamente una obra a la vez. Está habitado

¹⁴⁹ “El arte de Colville se suspende en la brecha entre la imaginación y la realidad. La sorpresa de la imaginación debe contraponerse a imágenes visuales cuyos elementos son tan sorprendentemente convincentes que nos vemos obligados a tratar con ellos como si fueran reales.” “Colville’s art is suspended in the gap between imagination and reality. The surprise to the imagination must be set against visual images whose elements are so strikingly convincing that we are forced to deal with them as if they are real.” Burnett. *Op. cit.* 100.

por ella y la habita. “[...] él no sugiere, enseña.”¹⁵⁰ Este conocimiento profundo de sus temas le permite lograr esto, es decir, este aumento de lo visible que estoy proponiendo, del mundo externo. Este enseñar data ya de su pasaje en la armada como artista de guerra. Colville cuenta que:

A cada día, salía en un Jeep con un chofer. Todo lo que podía ver que era como interesante, lo dibujaba o trabajaba con acuarela. Era como un tipo de pintura de género de la vida cotidiana en la armada... El paralelo que podría hacer sería que un novelista actuara como un policía periodista, haciendo reportaje factual, físico, sórdido, concreto, en lugar de algo filosófico o abstracto.¹⁵¹

Desde tan temprano, se encuentran aquí tres inquietudes del artista relacionadas al proceso de autenticación que desarrollará: el interés – y lo interesante – de la cotidianidad, el acto físico de documentar *in vivo* sus temas y su claro y definitivo alejamiento de la abstracción de la época.

Sigue existiendo un contraste sorprendente entre esta cuidadosa composición y recomposición de elementos de la realidad, basada en reglas clásicas, que resulta a veces algo rígida, y la ausencia de estos elementos de azar o de improvisación que existen en la realidad. Acerca de lo autenticado, de lo documentado, de lo cotidiano, la aserción que hace Burnett es cierta: “Y todavía, como es frecuente en su trabajo, existe un sentido en el que sin importar lo banal de los eventos representados, no pueden escaparse de un elemento de incertidumbre, una tensión que no podemos identificar claramente.”¹⁵² El equilibrio planeado, obsesivo, de la composición y la ejecución de la obra tan detallada y en tanto tiempo (lo visible) cohabitan en el espacio pictórico, y eventualmente en la

¹⁵⁰ “[...] he does not suggest, he shows.” Burnett. *Op. cit.* 111.

¹⁵¹ “Everyday I would go out with this jeep and driver. Anything that I saw that was kind of interesting, I would make a drawing or watercolour of it. So it was a kind of genre painting of everyday life in the army... The parallel I would make would be for a novelist to be a police reporter doing factual reporting, physical, sordid, concrete, rather than philosophical or abstract.” Burnett. *Op. cit.* 41.

¹⁵² “And yet, as so often in his work, there is a sense in which no matter how commonplace events are, they cannot escape an element of uncertainty, a tension that we cannot quite name.” Burnett. *Op. cit.* 203.

percepción del espectador, con lo sorprendente y lo desconocido (lo invisible). Los dos desde el trabajo y concepción del mismo pintor.

2.6 ¿Qué vale la muerte de un caballo?

No hay alma sin animales.
No hay vida humana sin animales.
No hay expresión de alma sin animales.
No hay historia del arte o de la pintura sin animales.
Para decirlo en pocas palabras: no hay paraíso sin animales.
Alberto Blanco¹⁵³

En contraste con Dow y su interpretación simbólica, y con Burnett, Cheetham y Daly Hartin, y su concepto de autenticación, Leclerc ya trata del caballo de *Caballo y Tren*, como un animal presente en esta escena, por sí mismo. En este texto escrito para acompañar la exposición retrospectiva de Colville en el *Musée des Beaux arts du Canada* en 2000, describe *Caballo y Tren*, en términos muy específicos y determinantes. Ella califica a Colville como un pintor-filósofo, y explica que esta obra se centra en la angustia humana acerca de la libertad, de la exigente libertad de la elección que tenemos: ¿el destino es inexorable? Habla de dos libertades que aquí se confrontan, la del conductor del tren y la del caballo, enumerando unas preguntas: El instinto del caballo lo guía pero ¿es consciente del inminente extremo peligro? ¿El conductor tendrá el tiempo de detenerse? Este último se confronta a una elección ética: ¿vale la pena detenerse? ¿Qué vale la muerte de un caballo? ¿Es más peligroso detenerse o no detenerse? ¿Se puede detener el tiempo? ¿Lo poco que queda?

¹⁵³ Blanco. *Op. cit.* 20.

Ya de manera muy distinta en su visión del caballo, le da existencia, diciendo; “El caballo está libre para tomar otra dirección”,¹⁵⁴ lo que deja entender que el caballo tiene conciencia, tiene poder de decisión y de elección, tiene libertad. En una palabra: existe.

Esta diferencia en el tratamiento e interpretación del caballo, pasando de una metáfora del artista (Dow), de una oposición individuo y masa (Burnett), a la existencia del caballo, puede ser el reflejo de una evaluación en la percepción que se tiene de los animales en la sociedad occidental en general. Los derechos de los animales están en boga cuando Leclerc escribe su artículo (2000), existen movimientos, se escriben libros, investigadores exploran el lado ético, político, legal, social de la existencia de los animales, de su valor, cuestionando la superioridad de los seres humanos. Así, mi tesis del aumento de lo visible va en el sentido del texto de Leclerc, dando vida y existencia a seres que estaban antes lejos de nosotros, desconocidos, anónimos.

A esta pregunta, ¿qué vale la muerte de un caballo?, Lincoln Kirstein respondía en 1958 que había visto en la obra a “un caballo loco” y a “un tren loco”.¹⁵⁵ Este juicio corresponde a su época histórica, con sus avances y límites, con la perspectiva que se tenía del animal (en singular) en este momento. No es de sorprender que esta respuesta ahora tiene un tinte fuera de la realidad, de lo que es un caballo o un tren, antes de cualquier otro estado o calidad o expresión. En 2000, Leclerc remite a una perspectiva ya distinta de la realidad y de los animales (al plural), tan anhelada por Colville, es decir desde este reconocimiento de lo que vemos, en este caso a un animal, un caballo, en toda su singularidad.

¹⁵⁴ “Le cheval est libre de prendre une autre direction.” Leclerc. *Op. cit.* 12.

¹⁵⁵ “[...] cuando dijo que el artista había representado ‘un caballo loco’ y ‘un tren loco’.” “[...] when he said that the artist had represented ‘a mad horse’ and ‘a mad train’.” Dow. 1972b. 212.

2.7 Un poder inocente / No podemos “conocer” al caballo

Desde 1957, o sea tres años después de su creación, *Caballo y Tren* es parte de la colección de la *Art Gallery of Hamilton*, Hamilton, Ontario, Canadá. Bell escribió la concisa reseña de esta obra en el catálogo de exposición que, en 2005, celebra la colección de dicha galería. Afirma que, aunque la obra sea mórbida (palabra que utilizó el mismo Colville, en 1957, cuando dirigió una carta al entonces artista y director de la galería, T.R. MacDonald, en la cual expresa su placer por esta adquisición al mismo tiempo que su sorpresa, explicando que poca gente la pondría en su sala por esta calidad sombría), tiene un atractivo popular. La evaluación estilística que hace de la obra no es clara, es más bien alusiva a ciertas características de distintos movimientos pictóricos (el surrealismo y el hiperrealismo). Desde el poema de Campbell, Bell considera al cerebro humano y al caballo sombrío como equivalentes. La obra sería la representación de la lucha que existe entre la creatividad humana y el comportamiento de masa llevado por reglas, regulaciones e ideologías, y del desafío que implica esta lucha. Bell continúa explicando la inclinación del pintor a creer en la noción de inconsciente colectivo de Carl G. Jung y termina la reseña añadiendo que aquí el caballo es símbolo de inocencia y los animales, de armonía, los cuales son esencialmente desconocidos.

Este sucinto comentario de Bell se puede entender desde la misma perspectiva de Leclerc, en cuanto a lo desconocido de los animales para el ser humano.

2.8 Una forma de justicia a la realidad

Las ambigüedades no radican en lo que vemos sino en cómo nuestra visión nos lleva a pensar.
David Burnett¹⁵⁶

¹⁵⁶ “Ambiguities lie not in what we see but in how our seeing leads us to think.” Burnett. *Op. cit.* 27.

A la luz de lo revisado acerca de la autenticación como proceso creativo e intención en la obra de Colville (en Burnett y Cheetham, más precisamente), es interesante añadir la opinión que David Howes formula desde el título de su artículo, “Alex Colville, doing justice to reality”. Colville hace justicia a la realidad: ¿cuál justicia? ¿a cuál realidad?

Así como Hutchings¹⁵⁷ había ya mencionado el parentesco entre estos dos artistas en sus artículos antes mencionados de 1965 y 1966, Howes lleva su análisis cultural a través de una comparación entre Canadá, con Colville, y Estados Unidos, con Norman Rockwell (1894-1978).¹⁵⁸ Ambos se relacionarían por su deseo de retratar lo ordinario, que se llama también realismo cotidiano. Y es lo que podría explicar la popularidad de ambos. Y si bien John Bentley Mays califica a Colville de pintor irrelevante y sin consecuencia, Howes explica por su parte que sí ha tenido impacto en el mundo del arte. Esta influencia ha tenido distintos lugares y espacios: 1. En la tradición realista de las Maritimes,¹⁵⁹ Colville enseñó a Mary Pratt,¹⁶⁰ Tom Forrestal¹⁶¹ y otros; 2. En la conexión al movimiento realista estadounidense con Thomas Eakins,¹⁶² Edward Hopper¹⁶³ y George Tooker;¹⁶⁴ 3. A diferencia de Rockwell, cuyas obras son benevolentes y de cosas

¹⁵⁷ Hutchings. 1965. 55 y 63 y 1966. 1 y 6.

¹⁵⁸ En **Anexo 8 – Norman Rockwell y Alex Colville** se encuentran dos tablas resumiendo las ideas de Howes acerca de la comparación Rockwell / Colville y de los rasgos estadounidenses y canadienses, así como lo mencionado por Hutchings por este mismo tema.

¹⁵⁹ Región del este de Canadá, colindante al Atlántico, que comprende tres provincias: Nouvelle-Écosse, Nouveau-Brunswick e Île-du-Prince-Édouard.

¹⁶⁰ Mary Frances Pratt (1935, Fredericton, New Brunswick, Canadá) es una pintora especializada en naturalezas muertas realistas.

¹⁶¹ Tom Forrestal (1936, Annapolis Valley, Nova Scotia, Canadá) es un pintor de estilo hiperrealista.

¹⁶² Thomas Cowperthwait Eakins (1844-1916, Philadelphia, Pennsylvania, Estados Unidos) fue un pintor realista así como fotógrafo, escultor y maestro.

¹⁶³ Edgard Hopper (1882-1967, Nyack, Nueva York, Estados Unidos) fue un pintor realista y grabador.

¹⁶⁴ George Clair Tooker, Jr. (1920, Brooklyn, Nueva York, Estados Unidos) es un pintor figurativo asociado al realismo mágico.

familiares, Colville presenta escenas familiares con una precisión clínica, donde la composición da a entender un sentido de presentimiento o de reflexión.

No me centro en esta comparación que Howes expone entre Rockwell y Colville, Estados Unidos y Canadá, una justicia estadounidense y una justicia canadiense. Me interesa más lo que se acerca y alimenta directamente mi tema de investigación, a saber cómo los conceptos de justicia aquí descritos se materializan en Colville, la preponderancia de yuxtaposición sobre subordinación, la necesidad de contemplar la totalidad, y la otredad.

En vista a la obra de Colville, Howes basa su argumento en el pensamiento de George Grant, gran filósofo político canadiense, para quien: “[...] la justicia es el orden primordial que no medimos y definimos, sino a través del cual nos vemos medidos y definidos.”¹⁶⁵ En los términos de Grant, el concepto de justicia se resume en tres conceptos básicos:

1. Vivir bien en comunidad;
2. Pensar abiertamente acerca de la naturaleza del todo, de la totalidad;
3. Dar a cada ser humano lo debido.

El concepto de realidad se acerca al de un realismo visual verdadero que Colville logra a través de medios indirectos, en un proceso de autenticación y con una técnica complicada. Howes cita a Dow afirmando que el más significativo profesor de Colville ha sido la naturaleza misma.¹⁶⁶ Por su parte, Colville puntualiza su movimiento creativo, basado en un realismo agudo, utilizando una frase de Joseph Conrad: “Trato de rendir la

¹⁶⁵ "Justice is the overriding order which we do not measure and define, but in terms of which we are measured and defined". Citado por Howes. *Op. cit. s/p*.

¹⁶⁶ "In truth, his most significant teacher has been nature itself". *Ibid.* Citando a Dow. 1972b. 96.

más precisa justicia posible a la realidad”.¹⁶⁷ Esta idea de justicia va más allá de la descripción de la naturaleza, llega a la de encarnar un orden natural y social justo. En este intento de rendir justicia a la realidad en sus obras, Colville acude, en sus formas, a límites muy bien trazados y definidos entre cada uno de los sujetos y su medio ambiente: recurre a figuras autónomas, independientes y autosuficientes. Estos límites corresponden a la justicia y a la no invasión de los unos por los otros. Es prudente aquí precisar que si se ven claramente en obras realistas, la noción de límite es un concepto que se explora también en el abstraccionismo (por ejemplo en el *action painting* y el *color field painting*). El autor menciona también a la doble soledad, la cual entiende como una unidad de tú y de yo, pero respetando la identidad / individualidad de cada uno. En este tipo de relación, los personajes no se tocan entre sí, se quedan a distancia. De hecho, veo que, frecuentemente, en Colville, cuando los personajes “tocan”, lo hacen a animales. Por ejemplo: a un perro *My father with his dog* (1968), *Woman and Terrier* (1963), *Dog and Groom* (1991); a un caballo *French Cross* (1988); a una vaca *Prize Cow* (1977). Se puede inferir que el animal permite una cercanía directa, sin las mismas implicaciones que el hecho de tocar a un *semejante*.

Esta *doble soledad* entre seres humanos existe también en Colville con la naturaleza. Si se trata de una naturaleza poderosa, omnipresente, indomada, en un territorio poco poblado, jamás se ve amenazadora. Aquí, lo representado habla de una yuxtaposición, no de una subordinación¹⁶⁸ de la naturaleza, de los animales y del ser

¹⁶⁷ “I try to do the highest possible justice to reality.” Howes. *Ibid.*

¹⁶⁸ “La igual importancia de los elementos naturales y humanos en una pintura está indicada por Colville en su título [...], en el cual los dos sujetos principales de la pintura están yuxtapuestos y no subordinados”. “The equal importance of natural and human elements in a painting is indicated by Colville through titles

humano, para los cuales Colville tiene mucha consideración. Entiendo que este último es parte de la naturaleza, y que sus respectivos cuerpos y espíritus se unen.

Y aquí aparece la tesis de Howes: “Colville no pinta simplemente lo ordinario, retrata la estructura elemental de la sociedad canadiense. Su arte representa la justicia al estilo canadiense [...]”¹⁶⁹ Deja entender que existen tales conceptos (de una sociedad canadiense, de una justicia canadiense). Howes cita a Grant¹⁷⁰ declarando que aprendió acerca de la justicia viendo a la obra de Colville.¹⁷¹

Según Howes, la búsqueda de realismo en la obra de Colville, en comparación con la de Rockwell, es más trascendental que empírica. Si el segundo siempre documenta a sus modelos, fotografiando personas reales en su entorno que responden al tema a desarrollar en una obra, Colville tiene un proceso más complejo: iniciando con bocetos que vienen de su imaginación, el pintor después autentifica los sujetos a través de numerosos dibujos hechos con modelos reales (puede utilizar fotografías, de acuerdo con el acceso o no a tal modelo) y procede a la elaboración de la composición misma en una estructura modular precisa y definida. ¿Puede parecer una contradicción? Estos límites deliberados son los que dan libertad al artista: “Limitación es libertad.”¹⁷² Las obras de Colville definen límites, los determinan, los consideran. Ahora bien, se trata de

[...] , in which the two main subjects of the painting are juxtaposed but not subordinated to one another.” *Ibid.*

¹⁶⁹ “Colville does not simply paint “the ordinary”, he pictures the elementary structure of Canadian society. His art represents justice-Canadian-style [...]” *Ibid.*

¹⁷⁰ Quien era también amigo de Colville. George Parkin Grant (1918-1988). Filósofo canadiense, profesor y comentarista político. Se conoce por su nacionalismo, su conservadurismo político, sus opiniones acerca de la tecnología, el pacifismo, la fe cristiana y el aborto. Sus libros expresan una compleja meditación en grandes obras y en confrontación con grandes pensadores (Platón, Aristóteles, Agustín de Hipona, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Leo Strauss, Simone Weil y Jacques Ellul).

¹⁷¹ “To Alex Colville and Dennis Lee, two artists who have taught me about justice”. Howes. *Op. cit.* s/p.

¹⁷² Howes cita a Colville en una declaración hecha a Dow. *Ibid.*

una libertad ordenada.¹⁷³ Este orden ocupa una visión en la realidad de Colville que se hace a través de tensión y un sentido precario de balance.

Howes acierta cuando dice que el tema de la contemplación es recurrente en las obras de Colville, el cual invita a su espectador a acercarse al todo, a la totalidad. (Y recuerdo que no existen ocurrencias o azares en el meticuloso proceso de elaboración de las obras que si surgen de la imaginación, se materializan en realidades autenticadas). El autor explica en seguida que la falta de una observación atenta puede llevar a una lectura equivocada de las obras complejas y densas, a un entendimiento erróneo (menciona al espectador en general en su posible lectura de *Target Pistol and Man* [1980] y a Mario Tuzi en su lectura de *Pacific* [1967]). El significado de una obra de Colville siempre está a prueba, invitando, como ya fue mencionado, a ver, libremente, la totalidad y a no aislar los elementos aquí presentados, relacionados.

Es en el inciso **Contemplación y angustia** que Howes trata de *Caballo y Tren*, lo que se revisa en el **Capítulo 3 – El tiempo y la narrativa en *Caballo y Tren***, inciso **3.3.3 Howes (2009)**. Después de tratar de *Caballo y Tren* regresa a los puntos de comparación entre Rockwell y Colville, que ya aparecen ser más de diferencias que de semblanzas. El hecho de pintar a los personajes de espalda o con rasgos nada expresivos ilustra la preocupación por el pintor de no poner la atención en la individualidad. En la elección del punto de vista en sus obras, Colville experimenta con el espectador, arrojándolo en pleno centro de la escena (lo interpreto yo aquí en el sentido propio, físico, y en sentido figurativo). Si a veces Colville sirve de modelo en su producción, aquí crea una vida paralela para dar conciencia de las relaciones entre “uno” y “otro”.

¹⁷³ Paz, orden y buen gobierno tal como está inscrito en la Constitución canadiense. *Ibid.*

Si la idea de justicia, que “todos deberían ser tratados como se trata uno mismo”,¹⁷⁴ constituye una fuerza ética tremenda, existe una definición todavía más arcaica y profunda, formulada por Grant: “dar a cada ser humano lo debido”.¹⁷⁵ Es un retorno que implica una gran diferencia entre los dos conceptos. Lo primero (que es el modelo de justicia que prevalece en Estados Unidos) supone una uniformización, una universalidad y homogeneidad y en donde se necesitó someter la naturaleza, incluyendo la humana, al total dominio de la tecnología. Afrontar así las circunstancias y contingencias permite esta libertad e igualdad del ciudadano. Tenemos aquí una unidad, una totalidad única, fundida, del “nosotros”. Grant y Colville podrían argumentar que así no hay espacio para la otredad, para una otredad auténtica. Si bien está la individualidad, ésta se defiende a través de la uniformidad, de la totalidad única, aplicada a todos. Y, parafraseando a Grant, ¿no se podría decir ahora “dar a cada ser lo debido”?

Al final, Howes retoma a *Caballo y Tren*, diciendo que en esta uniformización, en este liberalismo tecnológico, y desde la mirada que pone sobre Colville, todos andan en el tren y el caballo sombrío ha sido borrado. Es lo opuesto que aquí propone Colville en esta relación ser humano / animal / naturaleza. Para que no se borre el caballo. Que se haga justicia a esta realidad, la del otro.

Terminando este apartado, es fácil constatar que si bien los autores se refieren a *Caballo y Tren*, no se adentran en su estudio específico, más detallado y atento. Se quedan en su periferia, dando vueltas a una obra que se sabe, sin embargo, es de mucha

¹⁷⁴ “[...] everybody should be treated the same way as you treat yourself”. *Ibid.*

¹⁷⁵ “To render each human being their due”. *Ibid.* Howes citando a George Grant. *English-Speaking Justice*. Toronto: House of Anansi. 1985. 87.

relevancia en la producción del pintor. El siguiente capítulo quiere ir más lejos en este análisis de *Caballo y Tren*.

Capítulo 3 - El tiempo y la narrativa en *Caballo y Tren*

Una narración que no consigue explicar nada tiene de narración:
una narración que explica es una narración pura y simple.
Paul Ricoeur¹⁷⁶

Los elementos de la periferia / lo central, lo pasivo / o activo y lo que acaece / lo intencional están presentes en la obra de Colville; pero, no con la importancia jerárquica o el orden previsto. Se invierten y juegan a intercambiar papeles, de acuerdo a la mirada que los vea. En el caso de *Caballo y Tren*, por ejemplo, la periferia (el paisaje, las nubes, el panel de señalamiento) puede volverse lo central; lo pasivo (la luz, la vía férrea) ocupan ahora un papel activo; lo que acaece como sea (el caballo frente al tren, el tren frente al caballo) es fruto de una intención. Lo que sí se mantiene es la relación que todos los elementos tienen los unos con los otros, sin excepción.¹⁷⁷

De entrada, acercarse a la noción de tiempo es un tema complejo, con múltiples vértices y entendimientos, con una larga historia. ¿Por qué interesarme a la noción del tiempo y en sus declinaciones, en *Caballo y Tren*? Considero que las razones son numerosas: el interés de Colville en *Ser y Tiempo*; la discusión que toma lugar entre 1983 y 2009, entre Burnett, Cheetham y Howes, para saber si hay narrativa y tiempo, nociones estrechamente relacionadas, en *Caballo y Tren*, pero sin concentrarse muy detalladamente, sin adentrarse en el problema que pueden representar estos conceptos

¹⁷⁶ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. México D.F.: Siglo veintiuno editores, 2004 (1983). 249.

¹⁷⁷ Otros ejemplos para estudiar en Colville, por las mismas dualidades que aparecen en *Caballo y Tren* (título, animal, elemento mecánico / de comunicación, una vía trazada) podrían ser *Woman and Terrier* (1963), *Dog and Bridge* (1976), *Cyclist and Crow* (1981). Quiero pensar que existe una constancia en los elementos, hablando tanto de considerar la cercanía del hecho cotidiano, la soledad y lo (a)temporal, que de lo periférico y central, lo pasivo y activo, lo que meramente acaece y lo intencional.

para un pintor reconocido, prestigioso, del cual la obra realista parece transparente; y, evidentemente, en *Caballo y Tren*.

Me intereso primeramente en unas definiciones del concepto de tiempo y de narrativa. En seguida, desarrollaré esta relación Heidegger – Colville. Después, presento la divergencia de opiniones que existe acerca de la presencia o no del tiempo y de la narrativa en *Caballo y Tren*, tales como fue expuesta en Burnett, Cheetham y Howes (en sus lecturas del 1983, 1994 y 2009, respectivamente) así como unos puntos dejados sin respuesta en los mismos. Finalmente, a la luz de todo lo anterior, expondré mi propio entendimiento del tiempo y de la narrativa en la obra.

3.1 El tiempo

Ars longa, vita brevis.
Hipócrates

El tiempo es una inquietud humana cotidiana, milenaria, que ocupó y sigue ocupando la reflexión de distintas áreas, y esto en sus múltiples declinaciones: la filosofía, la ciencia, la religión, el arte, para nombrar solamente algunas. No quiero aquí hacer referencias muy elaboradas a este amplio tema, más bien quiero dar unas pistas que posicionan al lector y que alimentan la reflexión.

El tiempo, a nivel filosófico, se puede entender bajo tres conceptos distintos:

1. El tiempo mensurable, que se basa primeramente en los movimientos celestes observables, para después abarcar otros, cíclicos, tales como las temporadas, la alternancia día noche, las mareas, la vida de los seres vivos y de las plantas, etc. Así, el tiempo va modulándose bajo orden, ritmo, flujo incesante, regular o irregular, en una sucesión, con un antes y un después *en el presente*, este último punto ilustrando la

relación de causalidad (la extensión en el tiempo de un fenómeno dado). En esta acepción de mensurabilidad, el tiempo es movimiento. El tiempo mensurable es fuente de cuestionamientos, desde los antiguos filósofos (Aristóteles, Platón, Epicuro) hasta un interés siempre presente en cuanto a la existencia misma del tiempo mensurable y sus modalidades (D.H. Mellor, John McTaggart Ellis, Sydney Shoemaker, Paul Horwich, Ilya Prigogine, Nicholas Rescher y Alasdair Urquhart, Paul Teller¹⁷⁸). Considero este tiempo mensurable como el más directamente accesible a todos, en sus medidas cotidianas y prácticas (horas, fechas y años) y en su visibilidad (crecimiento y de envejecimiento). Estoy consciente también que dicho tiempo si tiene una escala humana, terrenal, contiene también una escala infinita, para nosotros seres humanos, cuando nos referimos al universo y a sus medidas astronómicas. Así, existe una relatividad cierta en la medida del tiempo mensurable, en escalas distintas (de la personal a la astronómica).

2. La intuición del movimiento, por su parte, se basa en la conciencia, en el alma, que se dilata del pasado al futuro, transitando por el presente, en un movimiento de duración, de continuidad. El tiempo se materializa así en la experiencia de cada uno, *en el presente*, la cual tiene a la vez inicio y fin; pero sigue extendiéndose en el tiempo, lo cual se vuelve movilidad. Se desarrolló en el pensamiento de Plotino, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, San Agustín y Henri-Louis Bergson,¹⁷⁹ entre otros. Considero esta intuición del movimiento como relación a los propios movimientos de la conciencia de uno, a las construcciones mentales

¹⁷⁸ Ver la entrada “Tiempo” en Abbagnano, Nicola. *Diccionario de la Filosofía*. Actulizado y aumentado por Giovanni Fornero. Trad. José Esteban Calderón, Alfredo N. Galleta, Eliane Cazenave Tapie Isoard, Beatriz González Casanova y Juan Carlos Rodríguez. 4ª ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007 (1961). 1034-1037.

¹⁷⁹ *Ibid.*

propiamente humanas, a la ética, a la herencia y a la historia. Este tiempo, si bien primeramente incluye uno (al ser humano) es a la vez más grande que uno: es un presente sin fin.

3. La estructura de la posibilidad, finalmente, de historia más reciente con la filosofía de corte existencialista, rompe con los dos conceptos anteriores construidos a partir del presente (en la primera el antes y el después se nombra en relación con el presente y en la segunda es un presente en continuidad en la historia), para dirigirse hacia *lo futuro, lo posible, el porvenir*. Esta otra perspectiva del tiempo, como posibilidad, está elaborada por Heidegger en *Ser y Tiempo*. Entiendo este último sentido de tiempo de la posibilidad en una forma circular con la imbricación implícita de las tres dimensiones / modalidades temporales.

Desde estos tres conceptos del tiempo elaborados en una perspectiva filosófica, puedo avanzar en el entendimiento de la percepción del tiempo en *Caballo y Tren*, desde una lectura filosófica, e interesándome en una relación manifiesta entre el pintor y un filósofo que hizo del tiempo su centro de interés y reflexión.

3.1.1 La relación Heidegger – Colville

Como ya he mencionado, Cheetham presenta a Colville como un gran lector y Leclerc precisa que Colville se interesó a *Ser y Tiempo* de Heidegger, teniéndolo como libro de cabecera a lo largo de su producción.¹⁸⁰ En un video que viene en la página del artista en el *Museo de Bellas Artes de Canadá*, titulado *Ser y Tiempo*, Colville explica la relación entre su trabajo y dicha obra: “[...] llegué a la idea que pinto el ser y el tiempo, y lo que

¹⁸⁰ Leclerc. *Op. cit.* 11.

quiero decir con esto, sé que se trata de palabras muy abstractas, hago referencia evidentemente al gran filósofo Martin Heidegger y a su obra, *Ser y Tiempo*, publicado en 1926 bajo el título de *Sein und Zeit*. Pienso que mis pinturas tratan del ser.”¹⁸¹

Aquí se cruzan los caminos de un pintor con el de un filósofo que ha tenido una influencia mayor en la concepción del tiempo que hasta el momento se entendía. Por el mismo existir del pintor de guerra, por su calidad de observador, Colville añade: “Quiero decir que el sentimiento de ser se ve acentuado, o tal vez, se hace posible, por el sentimiento de nuestra mortalidad. Es decir que el ser inicia [su vida] y la acaba.”¹⁸²

3.2 La narrativa

De antemano, la noción de narrativa se asocia a la literatura. Para llevarlo al área de la representación pictórica, debo ante todo dar el marco en el cual se entiende en esta primera relación. En este género literario, el autor da a conocer al lector ciertos acontecimientos que experimentan personajes en un contexto dado, en un tiempo y un espacio precisos. La narrativa varía en sus formas y expresiones; pero se fundamenta en tres elementos básicos:

1. El narrador (a la primera o a la tercera persona);

¹⁸¹ “[...] j’ en suis venu à l’idée que je peins l’être et le temps, et ce que je veux dire par là, je sais qu’il s’agit de mots sont très abstraits, et je fais bien sûr référence au grand philosophe allemand Martin Heidegger et à son ouvrage, *L’Être et le temps* publié, je crois, en 1926 sous le titre de *Sein und Zeit*. Je pense que mes tableaux traitent de l’être.” Colville, Alex. “L’être et le temps”. *Rendez-vous avec l’artiste*. Cybermuse. Musée des beaux arts du Canada. s/f. http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/showcases/meet/artist_f.jsp?artistid=1087. Transcripción en francés: http://cybermuse.beaux-arts.ca/cybermuse/docs/ColvilleClip2_f.pdf. Transcripción en inglés: http://cybermuse.beaux-arts.ca/cybermuse/docs/ColvilleClip2_e.pdf. 20 Jun. 2009. Ver las transcripciones completas en **Anexo 7**.

¹⁸² “Je veux dire que le sentiment d’être est accentué ou, peut-être, est rendu possible par le sentiment de notre mortalité. C’est-à-dire que l’être commence, puis finit.” *Ibid*. Ver la transcripción completa en **Anexo 7**.

2. La presentación de los hechos (con un ordenamiento lineal cerrado, una inversión de los episodios o la combinación de tiempos narrativos);
3. Los personajes (principales y secundarios).

Así, la narrativa cuenta una historia¹⁸³ que puede tomar forma de texto (una novela), de imagen (una tira cómica), de *performance* (una obra teatral) o de una combinación de estos (una película).

Por una parte, Kenneth Burke¹⁸⁴ propone describir la narrativa en cinco elementos: un personaje, una acción, una intención, una escena y un instrumento. Por otra parte, William Labov¹⁸⁵ indica que una narrativa completamente desarrollada presentará las siguientes secciones: la introducción, la orientación, la complicación de la acción, la evaluación, el resultado o la resolución y la conclusión.

Las anteriores descripciones incluyen, explícitamente o no, la noción de tiempo en el desarrollo, sucesivo o no, de lo narrado. Así, el tiempo tanto como el espacio son presentes. En relación con lo visto en la sección **3.1 El tiempo**, podemos suponer que tiempo y narrativa van estrechamente relacionados y se expresan así en palabras de Paul Ricoeur:

Todo lo que se cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse. Incluso cabe la posibilidad de que todo proceso temporal sólo se reconozca como tal en la medida en que pueda narrarse de un modo o de otro. Esta supuesta reciprocidad entre narratividad y temporalidad constituye el tema de *Tiempo y relato*.¹⁸⁶

¹⁸³ “*Story* se emplea aquí en un sentido limitativo (*telling stories*) en el sentido de una narración esencialmente secuencial, como comienzo, medio y fin”. Ricoeur. 2004. 272.

¹⁸⁴ Kenneth Burke. *A Grammar of Motives*. New York: Prentice-Hall, 1945. XV.

¹⁸⁵ William Labov “Language in the Inner City”. *Natural Narrative. Textbook*. Robert Scholes, Nancy R. Comley, y Gregory L. Ulmer ed. New York: St. Martin's Press, 1995. 7-10.

¹⁸⁶ Ricoeur, Paul. “Narratividad, fenomenología y hermenéutica” *Anàlisi* 25 (2000): 189-207. <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n25p189.pdf>. 12 Jul. 2010.

Un aspecto que no se toca todavía aquí es la intencionalidad en la narratividad, qué dice el autor. Antes de que llegue un narrador, sin importar si es a la primera o a la tercera voz, existe el que crea, piensa, prepara el nacimiento del narrador. Claro está que en este caso se contempla a Colville como autor. ¿Cuál es su voluntad? ¿Cómo dirige y controla? Hayden White explica:

Podemos decir que una narración es una forma literaria en la que la voz del narrador se eleva contra un trasfondo de ignorancia, incompreensión u olvido para dirigir nuestra atención conscientemente hacia un sentimiento de experiencia organizada en una dirección determinada.¹⁸⁷

Para responder a estas preguntas, se reporta en distintos autores, inclusive por el mismo Colville, que el pintor tiene esta intención, esta voluntad, de dirigir la atención del espectador hacia una visión particular de la escena, inventada y compuesta, representada. Vemos unos ejemplos relacionados con los tres trasfondos arriba mencionados por White en esta intención, en esta dirección de la atención:

1. El trasfondo de ignorancia lo ilustra Hutchings cuando dice: “Colville representa aspectos del mundo y de nuestro propio inconsciente, no en términos de los hechos brutos y a veces brutales con los cuales tropezamos, sino en términos de esta inteligibilidad, significación y control que tendríamos si tan sólo pudiéramos: y que debemos buscar, incluso si no tenemos éxito en encontrarlo.”¹⁸⁸ Aquí, y recordando que Hutchings trata de la celebración de lo ordinario, Colville como autor y controlador del narrador, trata de borrar la ignorancia y la inexistencia a la cual se confronta la cotidianidad de nuestra vida, el olvido de lo visible. En este caso, no se trata de una

¹⁸⁷ Hayden White. “The structure of historical narrative.” *Clio 1* (1972): 13, citado en Ricoeur. 2004. 276.

¹⁸⁸ “Colville represents aspects of the world and of our own unconscious, not in terms of the brute and sometimes brutish facts that we stumble over, but in terms of that intelligibility, meaningfulness and control that we would have if only we could; and which we must look for, even if we do not succeed in finding it.” Hutchings. 1966. 3.

ignorancia intelectual, de conocimiento, sino de una ignorancia cercana a la indiferencia a lo que nos rodea, todo lo que nos rodea. Trata de temas familiares a todos.

2. El trasfondo de incomprensión lo aborda Cheetham cuando elabora que: “Colville es este tipo de artista filosófico, que reflexiona sobre las grandes cuestiones de la vida y trata de abordarlas en su obra, sin pretensión o lenguaje especializado.”¹⁸⁹ Así, el autor Colville utiliza un lenguaje accesible,¹⁹⁰ el realismo, lo que, sin embargo, no quiere decir sencillo, para lograr sobrepasar la incomprensión de lectura que, por ejemplo, puede percibir mucha gente viendo obras abstractas en las cuales no “reconocen”, no “se reconocen”. Su objetivo de comunicación incluye la comprensión, la manera que toma para expresarse.

3. El trasfondo de olvido, que no se encuentra lejos de la antes mencionada ignorancia (lo que los diferencia es únicamente el acontecimiento en el tiempo), lo presenta Dow cuando reporta que Colville: “A través lo transitorio, ha vislumbrado lo eterno, al igual que en lo ordinario ha visto algo raro. Nada es común precisamente porque nada se da por sentado; la humildad excluye la presunción.”¹⁹¹ Sus obras pueden recordar, despertar en el espectador memorias, recuerdos, vivencias, experiencias, que ya se habían perdido en el olvido, en la inmediatez. Lo eterno, lo raro, que nada esté dado por sentado, estos rasgos están presentes en las obras, sin moverse.

¹⁸⁹ “Colville is this sort of philosophical artist, one who ponders the big questions of life and tries to address them in his work without pretension or specialized language.” Cheetham. *Op. cit.* 96.

¹⁹⁰ Tomando en cuenta que el proceso de lectura de una obra pictórica modifica el proceso de comunicación habitual, o sea emisor – mensaje – receptor, a uno que donde emisor y mensaje se confunden y donde el receptor tiene una gran libertad en la interpretación del mensaje.

¹⁹¹ “Through the transitory he has glimpsed the eternal, just as in what is ordinary he has seen something rare. Nothing is common precisely because nothing is taken for granted; humility precludes presumption.” Dow. 1972b. 134.

Regresando a la pregunta inicial de la intencionalidad, de la voluntad aquí ejercida, el mismo Colville finalmente se une a estas voces acerca del papel del pintor como autor cuando prepara sus obras: “Ahora pongo todas mis apuestas, por así decirlo, en un plan más riguroso, disciplinado, e intelectuales, un plan que se basa menos en la percepción, aunque la percepción participa en él, y más en la concepción.”¹⁹² De toda evidencia, exige del espectador una reflexión, una participación activa en la recomposición de la obra, que además de combatir ignorancia, incomprensión y olvido, trasciende la únicamente sensual, dirigiéndose en estas preguntas fundamentales del ser.

Ahora bien, podemos precisar que a excepción de *Illustration for “The Ball Poem” by John Berryman* (1956), *Ballad of the Fox Hunter*¹⁹³ (1959), y tal vez *Snow* (1969) y *One Swallow* (1980), Colville no hace una traducción directa de obras literarias a su obra plástica, no toma referentes literarios; sus lecturas constituyen más bien un apoyo a la articulación moral de su contexto visual, de su perspectiva. Ésta misma quiere ser contundente, concentrada.

3.3 Divergencia de opiniones acerca del tiempo y de la narratividad en

Caballo y Tren

Colville no está contando una historia como lo haría un realista del siglo diecinueve; está pintando un emblema que experimentamos, o entendemos intuitivamente como una idea estética.

Se supone que no debemos examinar y reducir la obra en una serie de proposiciones, o reducirla a los elementos de su anécdota, pero si queremos “decir lo que significa para nosotros”, debemos forzosamente *decir* algo.
Patrick A.E. Hutchings¹⁹⁴

¹⁹² “I now placed all my bets, so to speak, on a more rigorous, disciplined, and intellectual plan of attack, a plan which relied less on perception, though perception was involved in it, and more on conception.” Colville. 1951a. *Op. cit.*, citado en Dow. 1972b. 204.

¹⁹³ Serie de cuatro serigrafías basadas en este poema de W.B. Yeats.

¹⁹⁴ Hutchings. 1966. 2 (versión en inglés) y 140 (versión en español).

Era preciso dar unos marcos y conceptos básicos de lo que son tiempo y narrativa para continuar mi camino. Para el fin que me interesa, entiendo que las nociones de tiempo y de narratividad están estrechamente relacionadas, la segunda incluyendo automáticamente a la primera. Esta reciprocidad entre tiempo y narratividad es lo que tratan de resolver unos autores acerca de la obra de Colville. ¿Cuál experiencia temporal está presente en *Caballo y Tren*?

Los conceptos y percepciones de tiempo y narrativa en *Caballo y Tren*, tales como son expuestos en Burnett, Cheetham y Howes (en sus lecturas del 1983, 1994 y 2009, respectivamente), dejan ver una divergencia de opiniones que ahora expongo.

Este debate, que se extiende desde hace unos años, toma lugar acerca del trabajo de un pintor realista de prestigio, quien es un gran lector y cuya obra, aunque escasa, disfruta de una buena difusión popular. Su obra presenta este lado misterioso, indefinible, sin solución que atrae al espectador. De un lado, Burnett y Howes, sosteniendo que ven ausencia de flujo del tiempo, dicen que no hay narrativa, y por otro lado Cheetham afirma que sí la hay.

3.3.1 Burnett (1983)

La imagen nos sacude por sus yuxtaposiciones inesperadas y ángulos que contienen la aprehensión de un desastre [...].
David Burnett¹⁹⁵

Su libro, *Colville*, fue publicado para acompañar la primera retrospectiva que se hizo del pintor canadiense¹⁹⁶, en 1983, así como para extender el conocimiento y la apreciación

¹⁹⁵ “The image jolt us by their unexpected juxtapositions and angles and they contain the apprehension of disaster [...]” Burnett. *Op. cit.* 96, refiriéndose a *Caballo y Tren*.

¹⁹⁶ Esta retrospectiva, presentando obras desde sus años en la armada hasta 1983, tuvo lugar en la *Art Gallery of Ontario (AGO)*, Toronto, Canadá, en 1983. Permitió al público tener acceso a numerosas piezas

del trabajo del mismo para el público en general. Burnett aborda en distintos capítulos de su libro temas que se relacionan con el problema del tiempo y de la narrativa, de manera general y, específicamente, en relación con *Caballo y Tren*.

En el primer capítulo del libro, “The art of Alex Colville”,¹⁹⁷ Burnett explica que Colville se interesa en las interrogaciones sin respuestas, en las cuestiones filosóficas del ser, y que por este hecho, debe irse directamente a ellas. Una fuente esencial para desarrollar y alimentar su interés intelectual es la literatura (la poesía, la filosofía y la ficción moderna). Según Burnett, estas lecturas han tenido una importancia mayor en el tipo de acercamiento que Colville ha desarrollado en su pintura, en dos maneras: 1. En la comunicación de sus ideas desde su punto de vista (utilizando su propia imagen, sin tratarse generalmente aquí de autorretratos en el sentido propio, es decir, que se encuentra como instrumento de conocimiento, como metáfora, no como de reconocimiento, del aquí soy yo, o dejando al espectador, físicamente, en el lugar que ocupaba el pintor al realizar la obra, es decir que la misma composición espacial permite al primero encontrarse en el lugar que ocupaba el segundo en la elaboración de la obra) y 2. En la utilización de elementos naturalistas, tomados del conjunto de sus experiencias, y sirviendo a la vez de descripción y de símbolo. Burnett pronuncia una advertencia elocuente, donde se desliza su definición, en términos negativos, de lo que es la narrativa, a saber que “Sus pinturas no son partes de una narración. La imagen que tenemos ante nosotros contiene en sí el conjunto de su significado, en lugar de un

que son parte de colecciones privadas. Esta exposición viajó después en otras regiones de Canadá y a Alemania. Ver “Preface” de William J. Withrow en Burnett. *Op. cit.* 11.

¹⁹⁷ Burnett. *Op. cit.* 17-36.

momento para el que debemos reconstruir los momentos previos y posteriores.”¹⁹⁸ Se entiende que la obra es autosuficiente, y que todo lo que se tiene que tener está aquí, a la vista. No es una imagen que sea parte de una serie, con un inicio y un fin; es válida y completa por sí misma, sin recurrir a la idea de contar una historia.

En otro párrafo que es de interés en lo que se estudia aquí, tratando de la obra de 1980, *Target Pistol and Man*, Burnett continua, precisando que

La imagen parece estar abierta a todas estas especulaciones y, sin embargo, sin ser bien atendida por ninguna de ellas. Acercarse a ella en estos términos sería como leer una paráfrasis de un poema en lugar del propio poema. Empezar preguntando qué significa una pintura, en lugar de reconocer lo que vemos, es pasar por alto la pintura misma y fijar su identidad, como cualquier otro objeto del mundo, con un nombre.¹⁹⁹

Así, el autor expone que existen dos maneras de ver a las obras de Colville, tomando posición por la segunda: 1. Si se espera una “solución” a la obra (*qué significa una pintura*), ésta se lee simbólicamente o como parte de una narrativa, o 2. Se lee con literalidad (objetividad) (*reconocer lo que vemos*), de la mano con la experiencia de la obra del propio espectador (subjetividad). El autor precisa su entendimiento y de la narrativa y de la literalidad tratando de otra obra de Colville, *Swimming Race* (1958): “Pero la pintura no es parte de una narración; la totalidad de su significado está contenido dentro de su marco.”²⁰⁰

¹⁹⁸ “His paintings are not sections of a narrative. The picture we have before us is the whole of its meaning, rather than one moment for which we must reconstruct the prior and succeeding moments.” Burnett. *Op. cit.* 19.

¹⁹⁹ “The picture appears to be open to all these speculations and yet fully served by none of them. To approach it in these terms would be like reading a paraphrase of a poem instead of the poem itself. To begin by asking what a painting means, rather than to recognize what we see, is to bypass the painting itself and fix its identity, as we would any other object, with a name”. Burnett. *Op. cit.* 21-22.

²⁰⁰ “But the painting is not part of a narrative; the totality of its meaning is contained within its frame.” Burnett. *Op. cit.* 125.

En el segundo capítulo “The early years: the artist at the threshold”,²⁰¹ Burnett escribe: "Su necesidad de comunicación no es la de un cronista, que *dice*, sino la de un individuo que comparte",²⁰² me parece que va en esta misma dirección, no aceptando en primera instancia la noción de narrativa en las obras de Colville. La narrativa implica un narrador que *cuenta*, y la visión de Burnett va hacia la obra por sí misma, por lo que hay allí, con sus pocos elementos, elegidos por el pintor, quien orienta nuestra atención y provoca un cuestionamiento.

Burnett trata de *Caballo y Tren* en el tercer capítulo, “The mid-fifties: art as authentication”. En este fértil periodo, en productividad y en transición de temas y técnicas, se acentúa la preocupación de Colville por la comunicación con obras que tienen la capacidad de interesar y mover otros.

En sus argumentos, se refiere primeramente a *Woman, Man and Boat* (1952), en como se quitan detalles y se reduce el incidente presentado al anonimato, con formas muy sólidas. Resulta que el espectador se encuentra no con una narración de sentimientos (que implica una continuidad en el tiempo), pero con una abstracción de estos. Se refiere también al hecho de que Colville, con el recurso de la metáfora y de las formas sólidas, crea una separación entre la subjetividad (su propia experiencia que podría ser demasiado personal) y la objetividad (temas atemporales y estilo frío, neutral), que haga que el tema en la obra se relaciona al pasado y no materialice el presente.

²⁰¹ Burnett. *Op. cit.* 37-88.

²⁰² “His need for communication is not that of a diarist, who *tells*, but that of a fan individual who shares”. Burnett. *Op. cit.* 37.

Ya directamente con *Caballo y Tren*, el autor dice de entrada que esta obra, junto con *Two Pacers* (1951), lleva a Colville cerca del surrealismo, siguiendo la idea de André Breton de la existencia de una realidad más maravillosa y verdadera en el inconsciente que la realidad filtrada y censurada de la consciencia. Esta idea se materializa juntando elementos dispares, creando así una nueva realidad, lo que parece dejar entender el autor cuando se trata de *Caballo y Tren*: “[...] si normalmente no están juntos, se pueden *pensar* juntos.”²⁰³

En el caso de Campbell, estos versos tratarían más bien de la preocupación de la afirmación de lo individual (la oposición de lo individual) frente al comportamiento de las masas (lo convencional en el pensamiento y en el comportamiento, responder a reglas ya establecidas). A distancia, podemos relacionar al poeta con este poco convencional pensador individualista.

En el caso de Colville, con esta oposición del caballo sombrío (el cerebro) y del tren blindado (el regimiento) que constituye una imagen fuerte, el pintor no podía usar cualidades abstractas. En este sentido, Burnett explica que “[...] su imagen tenía que ser directa, explícita y concreta. Pero tenía también que evitar un sentido de narración, y quitó de la imagen el flujo natural del tiempo [...]”²⁰⁴ El autor regresa así a la segunda manera que proponía para ver y entender las obras de Colville, es decir, que en lugar de

²⁰³ “[...] if they do not normally stand together they can be *thought* together.” Burnett. *Op. cit.* 97. En el Capítulo 4, Burnett escribe “El caballo representa el mundo animal, unido con el nuestro en el proceso de la vida y la muerte, pero totalmente indiferente a las estructuras y organización con las cuales buscamos encarar los acontecimientos de nuestra existencia. No es un evento surrealista lo que vemos en la obra, es más bien un reflejo de la realidad de nuestro propio mundo, una realidad tan común como fundamental.” Énfasis mío. “The horse represents the animal world, united with ours in the process of life and death, but totally indifferent to the structures and organizations by which we seek to face the facts of our existence. It is not a surrealistic event that we see in the picture, but a reflection of the reality of our own world , a reality as commonplaces as it is fundamental.”

²⁰⁴ “[...] his image had to be direct, explicit, and concrete. But he also had to avoid a sense of narrative, and he removed the image from the natural flow of time [...]” Burnett. *Op. cit.* 100.

buscar *qué significa una pintura, reconocer lo que vemos*, tomarla en su literalidad. El pintor *no dice*, el pintor *comparte*. En la lectura de Burnett, la pintura como el poema tienen cada uno su propia realidad: “Su significado está suspendido en la precisión de la representación y las asociaciones que se abren en la mente del espectador.”²⁰⁵

Burnett continúa afirmando que no podemos así, tan fácilmente, asociar caballo y artista, ni tren y máquina. Viendo la indiferencia del caballo, en este *reconocer lo que vemos*, Burnett propone por su parte, en respuesta a Dow, que el caballo sombrío lo es porque lo que sea que ve, esto queda sombrío para nosotros, porque como se citó anteriormente, "Aunque los animales habitan nuestro mundo, nos permanecen desconocidos e indiferentes a nuestras preocupaciones."²⁰⁶ Lo importante para Burnett en esta búsqueda del entendimiento de la obra, aquí, es quedarnos despreocupados por una “solución”, la cual dejaría una lectura fijada y definitiva.

Retomando parte de las palabras de Burnett,²⁰⁷ “La imagen que tenemos ante nosotros contiene en sí el conjunto de su significado [...]”, se puede decir que, según él, tal atención, tal concentración, hace justicia a la realidad de la obra aquí presente. Regresando a la propuesta inicial de Breton, de la existencia de una realidad más maravillosa y verdadera en el inconsciente, queda al espectador *reconocer lo que ve* y rendirle justicia en su propia lectura y experiencia. ¿Esta realidad verdadera se une a una *nueva realidad*, la propuesta por Breton?

²⁰⁵ “Its meaning is suspended in the precision of its presentation and the associations it opens in the spectator’s mind.” Burnett. *Ibid.*

²⁰⁶ “Although animals inhabit our world they remain essentially unknown to us and indifferent to our concerns.” Burnett. *Ibid.*

²⁰⁷ Ver Burnett. *Op. cit.* 17-36.

Burnett termina esta alusión a *Caballo y Tren* diciendo que esta obra es su propio poema y es lo que abre la puerta a las obras más significativas de este periodo de los años 50. Desafortunadamente, no se puede saber si Burnett ha leído el poema completo,²⁰⁸ si conoce el contexto al cual se refiere Campbell, ni si, como lo preconiza el mismo Burnett, ha ido a *reconocer lo que vemos*, a *reconocer lo que leemos* en el caso del poema. Sabiendo de la relación entre el poema y la pintura, entre el poeta y el pintor, salta a la vista la *coincidencia* entre el título de la biografía de Campbell (*Light on a Dark Horse*) y la obra de Colville (*Caballo y Tren*). Aquí, Burnett se queda corto.

En la argumentación de Burnett, veo las dos siguientes dificultades:

1. Cuando el autor afirma que quitó la imagen del flujo natural del tiempo,²⁰⁹ no precisa el cómo ni el qué, no justifica o detalla esta afirmación cuando esto es lo que constituye la base de su opinión de que no haya narrativa en *Caballo y Tren*. Como espectador, deberíamos, de acuerdo con su idea de *reconocer lo que vemos*, ver la ausencia del tiempo y sería esta ausencia de referentes al tiempo lo que impediría decidir la “solución” a la obra. Consecuentemente, podemos preguntar ¿cómo sería la obra si no fuera removida del *flujo natural del tiempo*? ¿Cómo entender “natural”? ¿Para quién?

De acuerdo con el mismo Burnett, este flujo natural del tiempo se encontraría en el realismo del mundo cuando afirma que este proceso de autenticación “[...] es una afirmación, en términos positivos, de la realidad fundamental del mundo exterior.”²¹⁰ La cual se encuentra en la noción de tiempo.

²⁰⁸ Ver el **Anexo 6**.

²⁰⁹ “[...] his image had to be direct, explicit, and concrete. But he also had to avoid a sense of narrative, and he removed the image from the natural flow of time [...]” Burnett. *Op. cit.* 100.

²¹⁰ “[...] it is an assertion, in positive terms, of the fundamental reality of the external world.” Burnett. *Op. cit.* 113.

Y ¿qué piensa Colville acerca de esta idea de tiempo? “El espacio [...] es una sustancia para el tiempo, así que la única forma en las artes visuales que se puede [tratar] al tiempo es [a través] del espacio.”²¹¹ Si pintar es crear espacios, tanto realistas como abstractos, se puede concluir que siempre existe tiempo en una pintura. Que el tiempo se sustancializa en una obra pictórica en la representación del espacio. Entre todos los espacios presentes en *Caballo y Tren*, esta misma distancia entre estos dos elementos introduce una anticipación, una aprensión, en el espectador, una preocupación por lo que viene. Lo que viene a contradecir la teoría de Burnett.

2. Se encuentran dos conceptos de la significación de una obra en el texto de Burnett. Su “en lugar de buscar qué significa una pintura”²¹² es la misma cosa que “Su significado es suspendido en la precisión de la representación y las asociaciones que se abren en la mente del espectador.”²¹³ Al final, se busca una significación, la primera como totalitaria, la segunda más abierta.

Las capas que componen la obra no son así extendidas en el pasado, presente y futuro (lo que implica narrativa). Se trata más de una profundidad de una sola unidad del tiempo, el presente, pero en capas contrastantes y sutiles, superpuestas, de posible lectura del espectador (estabilidad / malestar, plausibilidad / artificio construido, emocional / intelectual) y del conocimiento que tiene del contexto de concepción de la obra.

3.3.2 Cheetham (1994)

²¹¹ Burnett. *Op. cit.* 115 “‘Space’, Colville has remarked, ‘is a substance for time, so that the only way in the visual arts that you can [deal with] time is [through] space;’ our recognition of an absolute (in so far as we can understand any absolute) lies in the coincidence of time and space. Through it the mystery of existence is revealed as the reality of existence.

²¹² Burnett. *Op. cit.* 21-22.

²¹³ Burnett. *Op. cit.* 100.

Si no da una “solución” narrativa,
[...] construye un punto de vista definitivo,
una *perspectiva* física y moral.
Mark A. Cheetham²¹⁴

Cheetham afirma que el trabajo de Colville presenta sólidas cualidades narrativas (control y opinión del autor) que permiten *leer* la obra, como parte de una historia (*story*). Esta posibilidad de reconstrucción narrativa al ver las obras de Colville es algo que aprecia el espectador, lo que a la vez lo satisface y lo intriga. Este recurso a la narrativa es lo que interesa al pintor en su búsqueda de comunicación, y resulta ser una forma adecuada a su intención, es decir articular pictóricamente una visión moral del mundo.

Cheetham continúa explicando que la habilidad de Colville para dotar sus obras de una trama narrativa es lo que las hace *literarias*. Sin embargo, el autor avisa que no se debe dar el paso de pensar que si el espectador ve las imágenes de Colville llenas de elementos narrativos, esto implica que el pintor narra las escenas aquí construidas. Si bien las dos visiones presentes recurren a la ficción, desde perspectivas distintas, el pintor sabe que : "Nunca se puede descartar la experiencia del espectador."²¹⁵ Desde el punto de vista de Cheetham, la relación con la narrativa pasa también por los propios títulos dados a las obras, al igual que ellas mismas: aunque se dice poco en ellos, ofrecen ya una posición, van a lo esencial.

Ahora, cuando Cheetham trata *de Caballo y Tren*, lo hace muy concisamente, desde la opinión emitida por Burnett en 1983, en donde este último expone su posición tratando de alejar esta obra, aunque esté basada en versos, de una lectura narrativa,

²¹⁴ “While he doesn’t give a narrative ‘solution’ [...] he does construct definite point of view, a physical and moral *perspective*.” Cheetham. *Op. cit.* 117.

²¹⁵ “We can never discount the experience of the viewer.” Cheetham. *Op. cit.* 115.

sentada en el tiempo, como lo acabamos de ver. Menciona a los versos de Campbell y subraya (*interestingly, too*) el título de la autobiografía del poeta, sin irse más lejos en esta relación *literaria*. Cheetham reporta que el mismo Colville acepta la diferencia de la representación del tiempo entre la literatura y las artes visuales (en el espacio y la secuencia). Esto no significa que se deba evitar la presencia de la narrativa en las segundas, como lo preconiza Burnett. Cheetham sigue con el hecho que si bien Colville no ofrece solución narrativa en sus obras, en sus historias (*stories*), como lo teme Burnett, da al espectador su punto de vista, su perspectiva, tanto moral como óptica: en su oficio, Colville trata de universalizar, o a lo menos, generalizar, dejando al espectador en una expectativa sin nombrar frente a sus obras. Concluyendo, Cheetham recurre al concepto de necesidad para el artista de tener un *sentido histórico*, tal como lo desarrolla T.S. Eliot en su ensayo “Tradition and the Individual Talent” acerca de la poesía, y evoca, en la obra del pintor, la presencia de esta mezcla de tiempo y atemporalidad (que es lo que hace que un artista sea tradicional), y la distinción entre el espíritu que crea y el ser que sufre, entre el individuo y la trascendencia del medio.

Ahora bien, Cheetham inicia este apartado (“Literature and morality”²¹⁶) de su libro con la pregunta “¿Es posible identificar un hilo común en los intereses literarios de Colville?”²¹⁷ Sí, hay temas que unen producción plástica y lecturas (la condición humana, los dilemas, el desarrollo frente a la adversidad); las últimas no sirven de fuente para la primera, sino vienen fortalecer la visión moral que el pintor busca trasladar a sus obras. Pero Cheetham continúa con que hay “algo más”. Este “algo más” es el

²¹⁶ Cheetham. *Op. cit.* 114-118.

²¹⁷ “Is it possible to find a common thread in Colville’s literary interests?” Cheetham. *Op. cit.* 114.

reconocimiento de un lado literario, de la existencia de una narrativa, en las obras de Colville, y Cheetham lo elabora desde tres perspectivas distintas:

1. La perspectiva de Colville: La narrativa es parte de un proceso de comunicación entre el espectador y el artista que le es primordial. No le interesa la personalidad y no (se) pinta para que el espectador piense en él (Colville) específicamente, piensa más en una generalización si no en una universalización. Lo que sí, le interesa, es enseñar un punto de vista, una *perspectiva* física y moral, sin embargo, lo hace sin dar una “solución” a dicha *perspectiva*.

2. La perspectiva del espectador (*we*): Busca *leer* la obra, es decir que trata de explicar los hechos puestos / vistos juntos en la obra y, haciendo esto, crea ficción, fabrica una historia (*story*). Ve una combinación de técnicas visuales y literarias que lo pueden llevar en su mente a cuestiones existenciales y dilemas.

3. La perspectiva de Cheetham: En su proceso creativo, Colville construye y controla la imagen, destilando imágenes e ideas viajando en el tiempo porque el pintor tiene un sentido histórico del arte, articulando una visión moral del mundo. El pintor no *narra* lo que pinta, en el sentido que se basa en lo que conoce y experimenta; pero, no todo lo que enseña es su propia experiencia: crea ficción tan como lo hace el novelista y así será leída la obra ficción por el lector y espectador. Con su control de autoría y de opinión, la habilidad de Colville de abrir una posibilidad narrativa es lo que la haría tan literaria. Así, la concepción y la construcción cuidadosa de la obra tienen muy poca influencia al aporte de una narrativa desarrollada por el espectador. Éste se encuentra frente a la obra en una contemplación y en una relación silenciosa, en las cuales justamente está el placer de la narrativa: encontrarse con una historia [*story*] e

identificarse con ella. Finalmente, por todo lo antes mencionado, las obras de Colville despiertan a la vez una percepción de lo temporal y de lo atemporal.

El argumento más fuerte de Cheetham favoreciendo la existencia de la narrativa en Colville, y en relación con lo que hemos visto acerca de los conceptos de tiempo y de narrativa, es el siguiente: “Pero porque el tiempo se expresa de manera diferente en las pinturas que en las novelas - espacialmente y (más o menos) de una vez, en lugar de secuencialmente - no significa que nosotros como espectadores o Colville como artista debe ‘evitar la presencia de la narrativa’, como afirma Burnett (100).”²¹⁸ Esto concuerda con las antes mencionadas palabras de Colville que cita Burnett: "El espacio [...] es una sustancia para el tiempo, así que la única forma en las artes visuales que se puede [tratar] al tiempo es [a través] del espacio."²¹⁹ Creo que si el tiempo en la pintura se desarrolla en la espacialidad, en su ilusión, existe también un tiempo de lectura, secuencial, de contemplación que permite adentrarse en el supuesto problema moral puesto en la obra.

3.3.3 Howes (2009)

Colville anima constantemente sus espectadores a contemplar el conjunto.
David Howes²²⁰

Desde ahora, quiero citar una frase de Howes que da todo el color al desarrollo de su visión del tiempo en Colville y que me servirá de apoyo para captar la opinión del autor:

²¹⁸ “But because time is expressed differently in paintings than in novels – spatially and (more or less) at once, rather than sequentially – does not mean that we as viewers or Colville as an artist must ‘avoid a sense of narrative’ as Burnett argues (100).” Cheetham. *Op. cit.* 115-116.

²¹⁹ Cheetham. *Op. cit.* 115. “‘Space’, Colville has remarked, ‘is a substance for time, so that the only way in the visual arts that you can [deal with] time is [through] space;’ our recognition of an absolute (in so far as we can understand any absolute) lies in the coincidence of time and space. Through it the mystery of existence is revealed as the reality of existence.

²²⁰ “Colville is constantly encouraging his viewers to contemplate the whole.” Howes. *Op. cit.* s/p.

[...] como la espacialidad y atemporalidad de Colville, contribuye al significado de las emociones y al tono. Como Mary Douglas ha observado, “Más espacio significa más solemnidad” (1975:82), lo que explica en parte por qué falta ligereza a las pinturas de Colville [...].²²¹

Conservaré aquí los dos conceptos de espacialidad y atemporalidad que son claves en este debate acerca de tiempo y narrativa.

Hacer justicia a la realidad, es el objetivo que persigue Howes en su artículo de 2009, el más reciente de los textos estudiados acerca de Colville y de su obra, en general y de *Caballo y Tren*, en esta investigación. Éste se encuentra en un conjunto de artículos que trata de derecho, antropología y de la identidad canadiense, dividido en tres secciones: 1. La cultura y la constitución, 2. Los iconos canadienses: personajes y 3. Los iconos canadienses: objetos. *Alex Colville, hacer justicia a la realidad* se encuentra en la segunda sección, al lado de Glenn Gould, Anne of Green Gables, Grey Owl y Margaret Atwood.²²² Howes desarrolla el marco completo del artículo en una comparación entre Colville y Rockwell, ya utilizada en Hutchings (1966), aprovechándola para enseñar la polarización entre estadounidenses y canadienses, tema de actualidad más que nunca.²²³

Antes de atender lo que dice el autor acerca de *Caballo y Tren*, expondré unas ideas del texto que alimentan su tesis acerca del espacio y del tiempo y de la justicia.

Espacio y tiempo

²²¹ “[...] like the spatiality and atemporality of Colville’s, contribute to their emotions meaning and tone. As Mary Douglas has observed, ‘More spacing means more solemnity’ (1975:82), which explains in part why Colville’s paintings lack levity [...]”. *Ibid.*

²²² Glenn Gould (1932-1982) era pianista; *Anne of Green Gables* es el título y el personaje principal de una novela de Lucy Maud Montgomery (1874-1942) publicada en 1908; Grey Owl (1888-1938) era escritor; Margaret Atwood (1939) es escritora y poeta.

²²³ Ver el **Anexo 6**.

Para seguir este consejo inicial que aparece en epígrafe de *contemplar el todo*, lo cual Howes entiende como “contemplar adecuadamente” una obra,²²⁴ el autor precisa que, generalmente, la representación del espacio en Colville se materializa en extensiones infinitas o a lo menos, en ventanas o aperturas hacia las mismas. Por otra parte, el espacio se materializa también en el punto de vista elegido por el pintor, dando importancia a la movilidad y a la integración del espectador en la aprensión y contemplación de la obra, con una perspectiva sorprendente, poco usual. Espacio y tiempo se juntan así de una manera peculiar: “Una pintura de Colville dibuja un momento fuera del tiempo y ofrece una lección de geometría.”²²⁵ Se encuentra en esta referencia las nociones de atemporalidad y espacialidad mencionadas de entrada. Aunque utilice este método de autenticación, tal como lo he descrito antes, sus obras resultan ser más trascendentales que empíricas: pinta construcciones sobre una superficie plana y si bien estamos frente a temas de la vida personal del pintor, jamás se siente uno entrando en una intimidad a la cual no habría sido invitado. Sería un espacio interior fuera del tiempo.

La justicia

Ya se revisó la definición que da Grant de la noción de justicia. Esta definición se orienta hacia lo natural, hacia el realismo, hacia una cotidianidad práctica.²²⁶ Howes, y es su tesis aquí, considera que: “Colville no se limita a pintar 'lo común', pinta la estructura elemental (la espacialidad) de la sociedad canadiense. Su arte representa la

²²⁴ “[...] but this is because they are not contemplating it adequately”. Howes. *Op. cit.* s/p.

²²⁵ “A Colville painting both etches a moment out of time and offers a lesson in geometry”. *Ibid.*

²²⁶ Ver p. 76.

justicia, al estilo canadiense.²²⁷ Lo hace pintando de una manera precisa, casi clínica, con un sentido de pensamiento, de presentimiento.

Caballo y Tren

Cuando Howes aborda *Caballo y Tren*, invita al espectador a ver la obra pensando abiertamente acerca de la naturaleza del todo, del conjunto (con adecuación). Se mencionan los dos versos de Campbell; pero sin más, presuponiendo que Howes leyó a Dow; y no a Campbell, a diferencia de ella y del propio Colville. El autor subraya que esta obra de Colville presenta el mayor desafío de su producción para llevar al espectador a considerar el todo. Howes marca su desacuerdo con Dow que defiende la idea de saber cuál de las dos entidades, la naturaleza (el caballo) o la máquina (el tren), va a *triunfar* (caballo o tren / horse or tren). Esta idea de ganar se ve bajo una lectura sintética, es decir que se examina la obra como un conjunto, una integración, a partir de los elementos separados que la componen, resultando en una negación del otro como otro. Howes llama esta lectura sintética *unidad del nosotros (unity of we)*²²⁸ y propone más bien una lectura diatética, es decir, que esta vez se examina la obra como una *unidad de tú y yo (unity of you and I)*.²²⁹ Este término, diátesis, se utiliza en medicina, en lingüística y en filosofía. En esta última área, se entiende como una relación de continuidad sin implicar una conexión inmediata.²³⁰ Así, acerca de estos conceptos de relación sin conexión obligatoria, con una continuidad, en una relación de diversidad y

²²⁷ “Colville does not simply paint ‘the ordinary’, he pictures the elementary structure of Canadian society. His art represents justice-Canadian-style.” Howes. *Op. cit.* s/p. Ver el **Anexo 8 Norman Rockwell y Alex Colville** donde se encuentran un resumen de las diferencias entre Rockwell y Colville así como los rasgos canadienses tales como elaborados en relación con la obra pasita de Colville.

²²⁸ Howes. *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Ver “Evolución y sus límites.” Diccionario filosófico. Pelayo García Sierra. Biblioteca Filosofía en español. <http://www.filosofia.org/filomat/df095.htm>. 28 Dic. 2010.

respecto de la distinción, Howes había ya adelantado algo de la diátesis en las obras de Colville unos párrafos antes, “[...] los dos principales temas de la pintura están yuxtapuestos, pero no subordinados el uno al otro.”²³¹ Es una coexistencia, no una dependencia; es un equilibrio, no una inestabilidad: “El significado de una pintura Colville está siempre en el equilibrio.”²³²

Una vez establecida esta distinción, un todo unido (la lectura de Dow, caballo o tren) y un todo dividido (la lectura de Howes, caballo y tren), el autor concluye que es por esta misma razón, de ver (el) caballo y (el) tren como un conjunto dividido, “[...] que no hay dimensión temporal en esta pintura: el tiempo está congelado en el espacio. Como en toda la obra Colville, el tiempo está ausente, la historia se encuentra en suspenso.”²³³ Aquí, nada pasaría, nada se contaría en una narrativa. ¿Piensa en la Historia, con una h mayúscula? ¿Howes piensa en historia en términos de W.B. Gallie: “Toda historia (*history*) es, como la *saga*, fundamentalmente una narración de acontecimientos en los que el pensamiento y la acción humana desempeñan un papel predominante”,²³⁴ o en términos de Arthur C. Danto: “la historia es de una sola pieza”²³⁵, como sucesos del pasado, relacionados de cerca o de lejos, en continuidad, conectados? ¿O en términos de historia (*story*) como una ficción, una posibilidad abierta?

Howes termina su artículo con Rockwell y Colville, en este caso, acerca de la obra *Apollo 11 Space Team* del primero. Howes especifica que, el tren sería la dinamo

²³¹ “[...] the two main subjects of the painting are juxtaposed but not subordinated to one other”. Howes. *Op. cit.* s/p.

²³² “The meaning of a Colville painting is always in the balance”. *Ibid.*

²³³ “This is why there is no temporal dimension to this painting: time is frozen in space. As in all Colville’s work, time is absent, history stands in suspense.” *Ibid.*

²³⁴ W.B. Gallie. Gallie, W.B. *Philosophy and the historical understanding*. London: Chatto & Windus. 1964, citado por Ricoeur. 2004. 251.

²³⁵ “History is all of a piece”. Arthur C. Danto. *Analytical philosophy of history*. New York: Cambridge. 1965, citado por Ricoeur. 2004. 249.

tecnológica de la modernidad en la cual todos nos hemos subido, el caballo habría sido completamente borrado de la pintura.

En la argumentación de Howes veo las tres siguientes dificultades:

1. La justicia para Colville se encuentra en una imagen de un orden social natural y justo. En *Caballo y Tren*, ¿dónde se encuentra esta noción de justicia? Desde la teoría de Howes, acerca de los rasgos característicos de la sociedad canadiense, *Caballo y Tren* se acercaría al de perspectivismo,²³⁶ es decir que Colville utiliza una perspectiva cambiante (punto de vista no uniforme) y lleva al espectador a experimentar distintos tipos de relaciones. ¿En cuál sentido Colville rinde justicia a la realidad (canadiense)? ¿Es que como lo afirma Howes: “El alma canadiense nunca está en armonía consigo misma: su integración está condicionada a que se yuxtapone a algún doble.”?²³⁷

2. La noción del *todo*, de la totalidad, que Howes define como “contemplar adecuadamente”, implica una adecuación única, exclusiva, lo cual podría ser fácilmente mal entendido, mal percibido, y así fallar en la recepción de la obra en uno mismo. Louis O. Mink trata de esta totalidad en su extremismo: “Toda comprensión [...] tiene por ideal, incluso si la meta no está al alcance, aprehender el mundo como *totalidad*. Con otras palabras: la meta está fuera del alcance porque el proyecto humano es ocupar el lugar de Dios.”²³⁸, dando razón a la falibilidad del proyecto mismo.

3. En cuanto al espacio y al tiempo, no se me hace muy clara la idea de Howes sobre la ausencia de tiempo en *Caballo y Tren*. No entiendo su argumentación cuando

²³⁶ Ver el **Anexo 8**.

²³⁷ “The Canadian soul is never at one with itself: its integration is contingent upon being juxtaposed to some double [...]” Howes. *Op. cit.* s/n.

²³⁸ Louis O. Mink. “History and fictions as modes of comprehension.” 1970. *New Literary History*, 1979. 541-558. citado por Ricoeur. 2004. 266.

dice. “El punto de Colville es precisamente que el caballo y el tren deben ser pensados como un conjunto, como un ‘todo dividido’ y no como un ‘todo único’. Es por eso que no hay dimensión temporal en esta pintura: el tiempo está congelado en el espacio. Como en toda la obra Colville, el tiempo está ausente, la historia se encuentra suspendida.”²³⁹ Para mí, falta una parte en su ecuación: como tenemos un todo dividido, el tiempo está ausente... Hay que regresar a la misma argumentación de Burnett, cuando Colville explica que *el espacio en pintura es una sustancia para el tiempo*.²⁴⁰ Lo que viene también a contradecir la teoría de Howes.

Finalmente, he tenido el gusto de estar en comunicación con Howes. En un correo que me mandó, me menciona lo siguiente, que es materia a reflexión: “Colville puede haberlo leído [*Ser y Tiempo*], pero eso no quiere decir que esté de acuerdo con él. El hecho de que haga sus cuadros para que duren para siempre está diciendo mucho. Creo que está en negación con la historia.”²⁴¹ Es la última frase que me deja perpleja... El extremo cuidado que toma Colville en la elaboración de sus obras, desde las primeras (imaginación) hasta las últimas etapas (hacer sus propios marcos) aboga por una intencionalidad muy concreta de duración en el tiempo, que, de acuerdo a la mirada que se dará a ellas, les permitirá entrar en la historia... o no, en buen estado. Aquí, otra vez,

²³⁹ “Colville’s point is precisely that horse and train must be thought as an ensemble, as a ‘divides whole’ not a ‘single whole’. That is why there is no temporal dimension to this painting: time is frozen in space. As in all Colville’s work, time is absent, history stands in suspense”. Howes. *Op. cit.* s/n.

²⁴⁰ Ver p. 17. “El espacio [...] es una sustancia para el tiempo, así que la única forma en las artes visuales que se puede [tratar] al tiempo es [a través] del espacio.” Burnett. *Op. cit.* 115 “‘Space’, Colville has remarked, ‘is a substance for time, so that the only way in the visual arts that you can [deal with] time is [through] space;’.

²⁴¹ “Colville may have read it [*Being and Time*] but it doesn't mean he agreed with it. The fact that he makes his paintings so they will last forever is telling. I think he is in denial of history.” Correo personal con el Dr. David Howes, 26 Abr. 2010.

Colville recurre a las riquezas de la historia del arte y de su ciencia, o si se quiere de su oficio, para servir a su obra.

3.4 Mi lectura del tiempo y de la narrativa en *Caballo y Tren*

[...] la pintura nunca está totalmente fuera del tiempo, porque está siempre en lo carnal.
Maurice Merleau-Ponty²⁴²

Después de esta revisión de las nociones de tiempo y narrativa en los tres autores que lo tratan desde *Caballo y Tren*, quiero aportar unos elementos para continuar este diálogo sobre este tema: la representación del tiempo y la narratividad (de *qué* y del *por qué*).

3.4.1 La representación del tiempo

Por la naturaleza misma del soporte, una pintura, tengo una idea de tiempo suspendido; pero, también existen en la obra indicaciones marcándolo. Estamos en presencia, a la vez, de un tiempo descrito y de uno detenido. ¿Será esto un... tiempo atemporal? ¿Sería únicamente una cosa mensurable, dependiendo de marcas en un reloj o en señales?

Hay un elemento de la obra que ha sido muy poco mencionado en los autores que estudiaron, de lejos o de cerca, a *Caballo y Tren*: el panel de señalamiento. Nadie se preocupó mucho por su presencia a excepción de Dow quien lo menciona de paso, sin mucha profundidad: “[...] La distancia entre ellos se mide por un panel de señalamiento [...]”²⁴³ La función primera de tal objeto no es de servir como cinta de medir. Más bien sirve de aviso a la persona que lo ve, aviso que puede tomar distintos sentidos, de acuerdo al *obstáculo* por venir. En este caso, Dow se detiene en una visión utilitaria, sí,

²⁴² Maurice Merleau-Ponty. *El ojo y el espíritu*. Trad. Jorge Romero Brest. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1977 (1964). 60.

²⁴³ “[...] The distance between them is measured by one stationary signpost [...]”. Dow. 1972b. 41.

del papel del panel, pero no en relación con su función primera. Se convierte en algo que no es: medir una distancia, una ilusión óptica pictórica.

Está puesto al límite izquierdo de la superficie pintada, y aunque sea su presencia muy discreta, es, como todos los elementos que componen la obra, y cualquier obra de Colville, esencial. No se puede quitar sin cambiar el equilibrio, la composición y el sentido de la misma. En la obra de 1954, no es posible al espectador ver qué señala el poste, es un poste mudo, que no le está dirigido a él. Repara su revés, sus indicaciones siendo solamente legibles para el tren que viene en la vía férrea. Para el conductor del tren.

Revisando el catálogo de obras de Colville, encuentro la misma señal en otra pintura: *Señal y aguilucho* (1970).²⁴⁴ Hay aquí un elemento del cual poco se entendía en *Caballo y Tren* y donde aparece ahora el aviso. El señalamiento del poste de señal se volvió legible, y ahora sí las indicaciones aquí apuntadas se ven por completo. La compañía *Via Rail Canada* me confirmó que los dos paneles son los mismos, el de *Caballo y Tren* está visto de espalda y simplificado, y el de *Señal y aguilucho* de frente y estilizado.²⁴⁵ Ya se adentra más en la composición, y hasta se puede fácilmente recrear la escena que hay en *Caballo y Tren* porque el medio se parece mucho: el mismo panel, la vía férrea, la grava, el pantano. Esta vez, si la luz y el momento del día son distintos, con una atmósfera menos dramática, el cielo está nublado de la misma manera. Si en dieciséis años pasamos de un caballo a un aguilucho, de todos modos los dos animales vuelan en su espacio. El único ojo visible del ave reemplaza al del tren. Este mismo ojo

²⁴⁴ *Señal y aguilucho* (*Sign and Harrier*). 1970. Acrílico 83,6 cm. diámetro. Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, France.

²⁴⁵ Comunicación personal: "C'est en effet le même panneau de signalisation. Celui de *Sign and Harrier* est stylisé et celui de *Horse and Train* est de dos et simplifié." Laurence, Bureau de Soutien à la Clientèle, *VIA Rail Canada*. 18 Ago. 2010.

único del tren está ahora en la forma mismo del marco: forma circular, con el halo hacia adentro. Resulta así que el panel de 1954 se hizo legible en la obra de 1970 y que muestra una distancia temporal o una diferencia anímica significativa en el *paisaje* pintado en 1954 y 1970: la obra de 1970 nos mete en la posición que Colville adoptó en los años cincuenta para autentificar la escena del tren viendo hacia él. El peligro o la tensión no es la misma. Se reemplazaron los ruidos frenéticos del tren y del caballo de 1954 por el de la discreción de un vuelo, que va en la misma dirección que iba el caballo.

Desde mi punto de vista, una primera referencia al tiempo se encuentra en el señalamiento aquí puesto: indica que en el invierno, el conductor de la locomotora especialmente equipada con quitanieve en frente y otra al lado, existen obstáculos escondidos en la nieve.²⁴⁶ Señala al futuro.

Al inicio de este capítulo, presenté tres definiciones filosóficas del tiempo: el tiempo mensurable, una intuición del movimiento y una estructura de la posibilidad. ¿Dónde creo que se encuentra *Caballo y Tren*?

El tren que está aquí no es este tipo de locomotora de invierno. La señal, en el presente de la obra, trata de una extensión en el tiempo, de una condición presente que se materializó / materializará en un pasado / futuro cercano. La masa de hierro negra, en el presente de la obra, se confrontó / confrontará a una masa blanca, espesa, horizontal y extendida, hecha de agua pero que se puede pasar de copo de nieve a hielo. En el momento presente, el único *obstáculo* (sea entendido como material o moral, lo que es el

²⁴⁶ Comunicación personal: "Sign: Snow plow & Flanger Board Function: Warns snow plow and flanger operators of obstacles hidden in the snow." Stéphanie, Bureau de Soutien à la Clientèle, *VIA Rail Canada*. 15 Ago. 2010.

problema que aquí Colville representa) al cual se confronta la locomotora es a un caballo, desprovista de herramientas de ayuda en las circunstancias y se enfrenta a una masa sombría, delgada, vertical y compacta, hecha de agua que se puede volver músculo y sangre. El peligro hacia el cual va el tren no es el anunciado. Ni los dos círculos del panel de señalamiento ni los ojos del caballo se ven. Los dos miran hacia el tren. El tren del pasado (este modelo dejó de circular en estos mismos años, alrededor de 1954) ve al mismo momento al futuro (el panel) y al presente (el caballo). Pero, sobre todo, el tren ve al espectador a los ojos.

Aquí, en la lectura del tiempo, retomo la idea de *cuerpo viviente* que utiliza Colville, como antes fue mencionado, es decir, que *Caballo y Tren* se encuentra en una *tradición humana*, sin quedarse en la única forma, sino que se interesa por el concepto, por elementos míticos del inconsciente (el caballo y el tren, con un elemento de comunicación entre los dos) para darles una ventana en el pasado, en el presente y en el futuro.

3.4.2 *Narrar es decir el por qué y el qué*

[...] toda narración responde a la pregunta ¿por qué?,
el mismo tiempo que a la de ¿qué?;
decir lo que aconteció es decir por qué eso aconteció.
Paul Ricoeur²⁴⁷

Continúo con mi idea de que hay tiempo en *Caballo y Tren*. La pregunta por la narrativa, otra encarnación del tiempo, toma un camino peculiar. Ricoeur nos indica en el epígrafe que *decir lo que aconteció es decir por qué eso aconteció* cuando hay narrativa, se podría responder a las preguntas ¿qué? (lo que vemos, lo que se llama la

²⁴⁷ Ricoeur. 2004. 255.

acción – Burke – o la complicación de la acción – Labov) y ¿por qué? (la explicación del qué). Y para decir esto, emplea el pasado, *aconteció*:

La necesidad de separar el sistema de los tiempos del verbo de la experiencia viva del tiempo y la imposibilidad de hacerlo completamente me parece que ilustra perfectamente el estatuto de las configuraciones narrativas, a la vez *autónomas* respecto de la experiencia cotidiana y *mediadores* entre el “antes” y el “después” de la narración.²⁴⁸

En la obra de Colville, consideraré dos vertientes de *lo que aconteció*.

Primero, tomando en cuenta que *lo que aconteció* todavía no acontece. Si se piensa esta obra como narrativa, en el qué como acción / complicación de la acción, el espectador podría tener esta primera impresión muy fuerte de “lo que está por acontecer” en la obra, es decir, el choque entre el caballo y el tren. Esta acción (futura) que, en la realidad de la pintura (presente), jamás tendrá lugar; pero, que se puede anticipar en la mente del espectador, no existe y es únicamente la proyección que hace este mismo que permite su acontecimiento o su posibilidad. Existe un paso grande entre lo que ve el espectador y lo que concluye, teniendo el poder de completar la historia (*story*) en la modalidad de la narrativa. Pero, en esta narratividad de la obra, ¿por qué este final sería la única opción? Pocos considerarán otra salida. Leclerc lo consideró, reconociendo la existencia del caballo como caballo y no como metáfora: “El caballo está libre de tomar otra dirección y el conductor del tren de frenar.”²⁴⁹ Indudablemente, la lectura narrativa sería facilitada si pudiéramos conocer el qué (la acción / complicación de la acción, la solución, el final, la conclusión de la historia como *story*) para poder llegar al porqué. Sin embargo, no nos quedamos frente a algo que no aconteció, nos encontramos frente a algo que está aconteciendo.

²⁴⁸ Ricoeur. 1998. 471.

²⁴⁹ “Le cheval est libre de prendre une autre direction et le conducteur de freiner.” Leclerc. *Op. cit.* 12.

Segundo, considerando que *lo que aconteció* ya aconteció. Si se considera esta obra como narrativa, en el qué como acción / complicación de la acción, no se supone que haya podido haber algo antes (pasado) de la escena que ve el espectador que explicaría la presencia de un caballo corriendo sobre una vía férrea hacia un tren. Pocos considerarán este otro recurso narrativo.

O bien la narrativa se encuentra bloqueada en su modalidad regular, esperada. Es decir que el espectador no tiene todos los códigos para leer claramente lo que aquí está *escrito*. Colville, como se ha visto, busca profundizar las grandes cuestiones de la vida y quiere representar una cierta moralidad. Tomo otras palabras de Ricoeur acerca de la narrativa para tratar de *Caballo y Tren*:

Todo punto de vista es la invitación dirigida al lector para que dirija su mirada en el mismo sentido que el autor o el personaje; en cambio, la voz narrativa es la palabra muda que presenta el mundo del texto al lector, y como la voz que se dirigía a Agustín en el momento de su conversión dice: *Tolle! Lege!* (¡Toma y lee!).²⁵⁰

Así que tomé y leí lo que se debía conocer, la fuente, no literal; pero, citada, del poema de Campbell. La estrofa completa donde Colville tomó los dos versos dice lo siguiente:

Yo desprecio el desfile de su ataque masivo
Y lucho con mi guitarra colgada en la espalda,
Contra un regimiento opongo un cerebro
Y un caballo sombrío contra un tren blindado:
Me gusta engañar a sus tiradores mostrando
Mi imagen ficticia (maniquí) detrás de una piedra,
Para escuchar sus gritos de triunfo cuando la (lo) tocan
Y luego disparan una docena más.²⁵¹

Muy sucinta e imperfectamente, en lo que leemos, Campbell es blanco de un ataque intenso por un grupo, unido y formado, armado (¿será el tren?); en comparación con este

²⁵⁰ Ricoeur. 2004. 532.

²⁵¹ "I scorn the goose-step of their massed attack / And fight with my guitar slung on my back, / Against a regiment I oppose a brain / And a dark horse against an armoured train: / I like to trick their marksmen having shown / My dummy image from behind a stone, / To hear their yell of triumph when they score / And then to snipe off all a dozen more." Campbell. 1949. 177. Ver el **Anexo 6**.

yo apostando por la música, la inteligencia, la burla y el engaño (¿será el caballo sombrío?). Recordando lo que hemos visto acerca de Campbell y de su vida en el **Capítulo 2 – Caballo y Tren en distintos estudios (2.1 Roy Campbell – *Light on a Dark Horse: an Autobiography (1901-1935)*)**, se puede pensar que estos *enemigos* del poeta conservador, anticomunista y antivanguardista, son los del círculo Bloomsbury, vegetarianos, comunistas, homosexuales.

Ninguno de los autores, cuando citan los dos versos de Campbell, incluyen el “.” al final, después de blindado, mismo signo que indica continuidad o explicación. De todos modos, existe un parentesco entre estos dos entes en la característica de sombrío.

Leer esto da la oportunidad al espectador de situar la cita en un contexto más global, sin caer en la trampa de ver en la obra la ilustración del poema. Entre *lo que vemos* y *lo que sabemos*, hay esta posibilidad de unir dos creadores, Campbell y Colville, cada uno poseedor de su lenguaje propio y oficio, estando al tanto de los distintos niveles de relación que existen entre ellos, lo que puede permitir tener una cierta visión narrativa, no en el primer sentido de acción / complicación de la acción, sino con la idea de una continuidad de la historia en un tiempo ampliado, alargado.

Y regreso así con la tercera acepción filosófica del tiempo, la de Heidegger, en la cual el tiempo se hace circular, abierto, con pasado, presente y futuro que se reúnen en la posibilidad del ser. Es preciso subrayar que es mi lectura desde mi comprensión del filósofo. *Caballo y Tren* no cuenta una historia (*story*) en su forma generalmente entendida. Pero sí, narra tres tiempos: el tren del pasado, el caballo del presente y el panel de señalamiento del futuro.

Conclusiones

Más que previsible, una conclusión debe ser *acceptable*.
Paul Ricoeur²⁵²

La hipótesis formulada al inicio proponía explorar la inclusión de animales que hace Colville en su obra pictórica, y esto más específicamente en *Caballo y Tren*, lo que podía llevar a un mejor conocimiento del arte, de esta obra, y al reconocimiento de nuestra responsabilidad hacia el otro, el animal, llevando tal análisis en paralelo a las reflexiones de los autores que se han acercado a dicha obra. Todo lo anterior, basándose en mi propuesta de la presencia de una intención de aumento de lo visible en la obra de Colville, es decir, el deseo de dar una atención a lo cotidiano, a lo olvidado, bajo una mirada renovada y justa a la obra. Este reunir tren y caballo, en una escena probable, incluyendo al espectador como tercer participante en lo representado.

El **Capítulo 1 – Colville y *Caballo y Tren*: Unas consideraciones**,²⁵³ presenté una revisión del contexto general que abarca la realización de *Caballo y Tren*, tanto al nivel socio-cultural y estilístico de la época, los años 50, que de la posición plástica y filosófica del pintor. Encontré que él decidió que su obra esté sustentada, a la vez, por una técnica controlada y acabada y con un contenido, abordando las preguntas esenciales del ser humano, en un lenguaje entendible. Da al espectador a preguntarse: ¿Qué es? ¿Qué hay aquí? ¿Por qué? Lo aparentemente banal, anecdótico o superficial, que trata primera y exclusivamente de la experiencia física cotidiana, recibe estas preguntas abriendo paso a una posible reflexión de lo que se toma por sentado, llevándolo a un acercamiento diferente, a lo espiritual. Se trata de un primer aumento de lo visible: es

²⁵² Ricoeur. 2004. 252.

²⁵³ De 18 a 47.

tomar conciencia,²⁵⁴ casi como un gesto o una acción, de lo que hay, de lo que existía, existe y sigue existiendo, a nuestro alrededor. Y Colville lo logra a través del *cuerpo viviente* que constituye la *tradición humana*.

En el **Capítulo 2 – Caballo y Tren en distintos estudios**,²⁵⁵ expuse las respectivas ideas y posiciones de Bell, Burnett, Cheetham, Daly Hartin, Dow, Howes, Hutchings y Leclerc acerca de *Caballo y Tren*, dando espacio a una lectura atenta antes de cuestionar lo allí expuesto. Como lo menciona Burnett, deseaba *quedarme atenta a lo que había* y hacerle justicia, en la medida de lo posible, dando palabra a dichos autores para después mezclar mi voz con la suya. En este sentido, la transcripción que se hace en la literatura revisada no reporta completamente los dos versos de Campbell. Falta en el segundo verso el signo de puntuación “:” que, en su función, anuncia que lo que sigue es importante en relación con lo anteriormente escrito, pensando, por ejemplo, en una relación de consecuencia. Se dejó de lado esta continuidad.²⁵⁶

Además, es materia a exploración la lectura religiosa que hace Dow de la obra de Colville. Existe escasa información acerca de ella en el Internet así que no pude saber mucho del personaje, de su carrera y del fundamento de sus ideas.²⁵⁷

Si la mayoría de los autores trata de una interpretación metafórica del caballo (Dow como artista y con la oposición naturaleza-máquina; Burnett como una oposición

²⁵⁴ Lo entiendo aquí como *recoger* o *asir* la conciencia *con las manos*.

²⁵⁵ De 48 a 74.

²⁵⁶ Que viene así: “I like to trick their marksmen having shown / My dummy image from behind a stone, / To hear their yell of triumph when they score / And then to snipe off half a dozen more.” Ver **Anexo 6**.

²⁵⁷ Dow estudió en la Universidad de Toronto. Dedicó el libro *The Art of Alex Colville* (1972b) a su profesor Reid MacCallum (profesor de Estética en esta universidad). Con doctorado, fue colega de Colville desde 1961 y lo sucedió en la cátedra de Historia del Arte en Mount Allison, institución católica. Se sabe que Dow se interesó en Van Gogh (“Van Gogh Both Prometheus and Júpiter”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 22.3 (Spring, 1964): 269-288.). Parece que, luego de sus trabajos sobre Colville, no volvió a escribir o a publicar.

entre el comportamiento individual y el de masa; Cheetham como la posibilidad de elecciones positivas; Bell como la inocencia; Howes como una totalidad dividida), una autora (Leclerc) le reconoce su existencia propia, acercándose a la propuesta de Howes, es decir, hacer justicia a la realidad, en este caso, ser tratado como uno mismo.

Este segundo capítulo trata de lo físico de la obra; pero, sobre todo de su contenido metafórico, es decir, que propone un segundo aumento de lo visible: *quedarse atento* a lo que se entendió de la obra para seguir desarrollando la construcción de su explicación.

En el **Capítulo 3 – El tiempo y la narrativa en *Caballo y Tren***,²⁵⁸ busqué profundizar esta discusión acerca de la presencia, o no, del tiempo y de la narrativa en esta obra, que había dado lugar a posiciones encontradas entre Burnett (1983), Cheetham (1994) y Howes (1999). Eventualmente, cada interpretación es válida, siendo justamente parte del nivel de la interpretación desde el horizonte del interpretante, continuando esta idea de construcción, pero encontré ciertas dificultades en Burnett (imprecisión en su idea del *flujo del tiempo* removido en la obra; su definición del *significado de una obra*, totalitaria o abierta) y en Howes (dónde se halla la noción de *justicia* en la obra; su idea de contemplar *adecuadamente* una obra; su *argumentación*, donde falta un término en la ecuación de la ausencia de lo temporal).

Es en este tercer capítulo que creo hacer un aporte significativo, donde presento un resultado de importancia, relacionando *Caballo y Tren* con una obra posterior, *Señal y Aguilucho* (1970), para elaborar mi propuesta acerca del tiempo y de la narrativa en la primera. Así, recorro a lo aprendido a través de la observación del conjunto (accesible) de las obras de Colville – autenticación – y del estudio atento de las obras, buscando

²⁵⁸ De 75 a 105.

posibles relaciones y correlaciones. El poste de señal se vuelve legible, dando a conocer su mensaje preciso: una advertencia de obstáculos escondidos en la nieve. Accedo a una idea de narrativa; pero, como una continuidad pintor – obra – espectador en una relación temporal, alargada.

Finalmente, sin darme cuenta al inicio, me apropié del proceso de autenticación promovido por Colville para desarrollar mi investigación.²⁵⁹

En una dirección más general, y tal como fue propuesto al inicio, quedo convencida que *Caballo y Tren* ha constituido y sigue constituyendo un instrumento real para la reflexión y para la expresión de ideas filosóficas. En este sentido, Colville ha logrado uno de sus objetivos: a través de una obra de arte, llevar al espectador a valorar lo que está aquí, y despertar a nuestra manera de olvidar el valor de lo cotidiano. Espero así haber podido dar otro aporte en esta tentativa de clarificar y hacer accesible un tema polémico de filosofía de la cultura: cuál es / cuál puede ser el sentido de la pintura realista, refiriéndome concretamente a una obra, *Caballo y Tren*, de un pintor canadiense, Colville. Tratar de dar justicia a la realidad y buscar respuestas a unas preguntas iniciales.

La mayor conclusión a la cual llego es que la aventura no termina aquí, si quiero cerrar unas pistas exploradas, busco sobre todo abrir la continuidad a la reflexión. En mi intención de adentrarme en la obra para abrir una comprensión de nuestro tiempo y de nuestra responsabilidad, quedan muchas otras pistas a explorar, después de esta otra tentativa. En relación con lo revisado, se puede entender *Caballo y Tren*, dentro de otras

²⁵⁹ Lo que en parte explica el número importante de **Anexos** en la Tesis.

perspectivas existentes y por venir, desde horizontes que implican diferencias muy marcadas. A continuación, explico unas posibilidades.

Partiendo de la idea que Colville *conoció* a Campbell (a saber si fue personalmente, su poema, su obra general, su vida), es interesante contemplar el estudio y análisis del poema “Dedication to Mary Campbell” en su integridad en vista a *Caballo y Tren*. Colville es / fue lector atento de *Ser y Tiempo*, y por ende, es imperativo ver, a través del análisis de este libro (específicamente las nociones de tiempo, autenticidad) de la posible asociación y hasta encarnación en *Caballo y Tren*. Con la autenticación de Colville, se puede extender el estudio hacia los animales (seres no humanos), revisando los fundamentos, las maneras, los resultados de nuestra relación con ellos, con nosotros. Del mismo método, la autenticación, se podría reunir el material previo a la obra, que esté disponible, en forma de bocetos y en su caso escritos, para examinar la evolución en el proceso mismo de creación, dando pauta a los arrepentimientos plásticos, formales.

Del gusto e interés de Colville para tanto la técnica como la naturaleza, e inclusive de la oposición que Dow propone entre naturaleza y máquina, se podría elaborar una comparación entre la modernidad y la posmodernidad a través de la imagen máquina – ser vivo, pero sin caer en una dicotomía entre los dos extremos lo malo – lo bueno. En vista al papel central que ocupa la moral (la moralidad) en Colville, es de interés explorar en profundidad este tema, su definición, sus fundamentos, su pasaje del pensamiento a la obra, de su recepción / interpretación y de su duración en el tiempo, las modas, las épocas, en la actual posmodernidad. Acerca de la importancia de la comunicación con el espectador para Colville, sería interesante, un poco como lo ha hecho Foucault para *Las Meninas*, elaborar acerca del lugar, físico, que ocupa el

espectador en *Caballo y Tren* y con prolongación en la obra en general de Colville, con su integración e implicación en la escena y de su responsabilidad.

Todo lo anterior no deja lugar a dudas de que es sumamente interesante seguir viendo las obras de Colville, ciertamente a *Caballo y Tren* y de manera más amplia, a los animales que aparecen en ellas, para continuar aumentando lo visible.

El cuerpo de la Tesis termina entonces en la circularidad del tiempo, es decir, que trata de un tercer aumento de lo visible: *aceptar* que no existe ni pasado, ni presente ni futuro en la obra de arte, sino un diálogo constante y consistente en la búsqueda de su misterio, que no acaba. Tomar en cuenta los límites de la interpretación en el tiempo en contraste con la permanencia de la obra en el tiempo. Un aumento de lo visible que es un enfoque preciso hacia los motivos en la obra; pero que, sobre todo, multiplica las posibilidades de lecturas e interpretación de *Caballo y Tren*. El caballo tal como todos los elementos visibles en *Caballo y Tren* han cobrado muchos más sentidos, y ahora sí, sé qué vale la muerte de un caballo y el espectador / lector habrá decidido por él mismo a esta interrogante. Ahora, retomo mi pregunta inicial, en **Intuición primera**, desde el momento que vi la obra por primera vez, hace 25 años *¿y la obra habrá cambiado?*²⁶⁰

²⁶⁰ p. 14.

Con esta pregunta puedo terminar mi reflexión. Pues una reflexión filosófica no concluye cuando formula una respuesta sino cuando es capaz de plantear un nuevo interrogante.

Luis Villoro²⁶¹

²⁶¹ Luis Villoro. *La significación del silencio y otros ensayos*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008. 69.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de la Filosofía*. Actualizado y aumentado por Giovanni Fornero. Trad. José Esteban Calderón, Alfredo N. Galleta, Eliane Cazenave Tapie Isoard, Beatriz González Casanova y Juan Carlos Rodríguez. 4ª ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007 (1961).
- Alexander, Peter. *Roy Campbell, a critical biography*. Cape Town: D. Philip. 1982.
- Almagia, Karolina. "El Bellas Artes analiza en una gran muestra la obra de Nicolas Poussin." *Gara – Idatzia – Kultura*. 9 Oct. 2007. <http://www.gara.net/paperezkoa/20071009/42205/es/El-Bellas-Artes-analiza-una-gran-muestra-obra-Nicolas-Poussin>. 10 Ago. 2010.
- Bell, Michael. "Alex Colville Horse and Train." *Images inoubliables: oeuvres célèbres de l'Art Gallery of Hamilton*. Judith Terry ed. Hamilton: Art Gallery of Hamilton, 2005. 172.
- Berger, John. *About Looking* New York: Vintage Internacional, 1980.
- Blanco, Alberto. *Las voces del ver. 42 ensayos sobre artes visuales*. México D.F.: Sello Bermejo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Breton, André. "Primer manifiesto del surrealismo (1924)". González García, Angel, Francisco Calvo Serraler, y Simón Marchán Fiz. *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945*. Madrid: Ediciones Istmo, 2003.
- Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*. New York: Prentice-Hall, 1945.
- Burnett, David. *Colville*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1983.
- Calvo Serraller, Francisco. "Bacon, la sensualidad de la herida" *El País.com Reportaje: Arte – Exposiciones* 7 feb. 2009. http://www.elpais.com/articulo/arte/Bacon/sensualidad/herida/elpepuculbab/20090207elpbabart_1/Tes. 10 Ago. 2010.
- Campbell, Roy. "Dedication to Mary Campbell". *The collected poems of Roy Campbell*. Londres: The Bodley Head, 1949.
- . *Light on a dark horse: an autobiography (1901-1935)*. London: Hollis & Carter, 1951.
- Cheetham, Mark A. *Alex Colville. The Observer Observed*. Toronto: ECW Press, 1994.
- Cid Priego, Carlos. "Algunas reflexiones sobre el autorretrato." *Lino* 5 1985:177-203.
- Collingwood, Robin George. *The Principles of Art*. New York: Oxford University Press, 1938.
- Colville, Alex. "L'êtré et le temps". *Rendez-vous avec l'artiste*. Cybermuse. Musée des beaux arts du Canada. s/f. http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/showcases/meet/artist_f.jsp?artistid=1087 .
Trascripción en francés: http://cybermuse.beaux-arts.ca/cybermuse/docs/ColvilleClip2_f.pdf.
Trascripción en inglés: http://cybermuse.beaux-arts.ca/cybermuse/docs/ColvilleClip2_e.pdf. 20 Jun. 2009.
- . "Introduction". En David Burnett. *Colville*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1983. 15.
- . "Artist's Statement". 1951a. En Helen J. Dow. *The Art of Alex Colville*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1972b. 203-208.

- . "Alex Colville on his Centennial Coins." 1951b. En Helen J. Dow. *The Art of Alex Colville*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1972b. 208-209.
- . "Statement '18 Canadian Artists, 1967.'" 1951c. En Helen J. Dow. *The Art of Alex Colville*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1972b. 209-210.
- Daly Hartin, Debra. "Conservation d'un chef-d'oeuvre canadien: les techniques et les matériaux utilisés par Alex Colville pour son tableau *Cheval et train*". *Images inoubliables: oeuvres célèbres de l'Art Gallery of Hamilton* Hamilton: Art Gallery of Hamilton, 2005. 271-274.
- Diccionario filosófico. Pelayo García Sierra. Biblioteca Filosofía en español. <http://www.filosofia.org/filomat/df095.htm>. 28 Dic. 2010.
- Digard, Jean-Pierre. *Une histoire du cheval. Art, techniques, société*. Paris: Actes Sud, 2004.
- Dow, Helen J. "Alex Colville as an image-maker". *British Journal of Aesthetics* 12.3 (1972a): 290-302. Disponible en http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/cgi/pdf_extract/12/3/290.
- . *The Art of Alex Colville*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1972b.
- . "The magic Realism of Alex Colville." *Art Journal* XXIV.4 (1965): 318-329.
- . "Van Gogh Both Prometheus and Júpiter". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 22.3 (Spring 1964): 269-288.
- First Motion Picture Horse, 1878. www.pastfinder.de. <http://www.youtube.com/watch?v=UrRUDS1xbNs>. 14 Feb. 2011.
- Foucault, Michel. "Las Meninas". *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Enfocarte.com. Filosofía. 4.24. 2004 (1966). <http://www.enfocarte.com/4.24/filosofia.html> 13 Mar. 2010.
- González García, Angel, Francisco Calvo Serraller, y Simón Marchán Fiz. *Escritos de arte de vanguardia 1900 / 1945*. Madrid: Ediciones Istmo, 2003.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Madrid: Trotta. 2002 (1927).
- Howes, David. "Alex Colville, doing justice to reality." *What is Canadian Icon?* (2009). n. pag. <http://canadianicon.org/table-of-contents/alex-colville-doing-justice-to-reality/>. 15 Jun. 2009.
- Hutchings, Patrick A.E. "The celebrative realism of Alex Colville". *Westerly* August 1965: 55-65.
- . "Realismo, surrealismo y celebración: las obras pictóricas de Alex Colville en la colección de la Galería Nacional de Canadá". Trad. Hélène Trottier. *Devenires* no. 22, Jul. 2010, pp. 136-162. (Original: "Realism, Surrealism and Celebration: The Paintings of Alex Colville in the Collection of the National Gallery of Canada". *Bulletin* 8 IV.2 1966: 16-28.)
- Labov, William. "Language in the Inner City". *Natural Narrative. Textbook*. Robert Scholes, Nancy R. Comley, y Gregory L. Ulmer ed. New York: St. Martin's Press, 1995.
- Leclerc, Denise. "Alex Colville. Jalons". *Vernissage* 2.3 (2000): 1-16. Encarte.
- Lyle (Campbell), Anna. *Poetic justice: a memoir of my father Roy Campbell*. Francetown, N.H.: Typographeum. 1986.

- Maffesoli, Michel. *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Trad. Virginia Gallo. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Trad. Víctor Goldstein. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003 (1948).
- . *El ojo y el espíritu*. Trad. Jorge Romero Brest. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1977 (1964).
- Musée canadien de la guerre. *L'art témoin des conflits. L'Australie, la Grande-Bretagne et le Canada pendant la Seconde Guerre mondiale*. http://www.civilization.ca/cwm/exhibitions/artwar/artists/alex-colville_f.shtml. 28 Dic. 2009.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Pearce, Joseph. *Bloomsbury and Beyond: The Friends and Enemies of Roy Campbell*. London: Harper Collins. 2001.
- Ratliff, Evan. "Domesticar lo salvaje". *Nacional Geographic en Español*. (Mar. 2011):26-51.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición. <http://buscon.rae.es/draeI/>. 12 Jul. 2010.
- Ricoeur, Paul. "Narratividad, fenomenología y hermenéutica" *Anàlisi* 25 (2000): 189-207. <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n25p189.pdf>. 12 Jul. 2010.
- . *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. México D.F.: Siglo veintiuno editores, 2004 (1983).
- Roh, Franz. *Nach-Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neuester europäischer Malerei (Postexpresionismo, realismo mágico. Problemas de la nueva pintura europea)*. Leipzig: Klinkhardt y Biermann ed. 1925.
- Villoro, Luis. *La significación del silencio y otros ensayos*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.
- White, Hayden. "The structure of historical narrative." *Clio* 1 (1972): 5-20.

Índice de autores y temas

A

Abstraccionismo	29, 30, 42, 46, 71
Animal	9, 11, 12, 13, 15, 18, 21, 22, 24, 26, 33, 37, 38, 49, 51, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 67, 68, 69, 72, 75, 89, 102, 107, 111
Aumento de lo visible	9, 12, 13, 15, 16, 17, 48, 65, 66, 68, 107, 109, 111, 112
Autenticación	13, 15, 16, 35, 54, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 90, 96, 109, 110, 111

B

Bell, Michael	15, 69, 108, 124
Breton, André	42, 87, 89
Burnett, David	15, 27, 33, 49, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 76, 77, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 100, 108, 109, 124

C

Campbell, Roy	27, 28, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 69, 88, 89, 92, 97, 105, 106, 108, 110, 132
Citas	51, 52
Celebración de lo ordinario	45, 46, 82, 139, 140, 141
Cheetham, Mark A.	11, 15, 27, 31, 60, 63, 64, 67, 69, 76, 77, 79, 82, 84, 91, 92, 93, 94, 108, 109, 124, 130
Collingwood, Robin George	42
Colville, Alex	
Citas	9, 11, 15, 18, 26, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 43, 60, 62, 66, 71, 79, 83, 137, 138
Cuerpo viviente	35, 38, 103, 108

D

Daly Hartin, Debra	15, 64, 67, 108, 125, 129
Dow, Helen J.	6, 7, 15, 27, 32, 42, 43, 44, 54, 57, 58, 60, 62, 65, 67, 68, 71, 82, 89, 97, 98, 101, 108, 111, 124, 125, 126

E

El otro	12, 15, 56, 75, 97, 107
---------	-------------------------

F

Foucault, Michel	26, 111
------------------	---------

H	
Heidegger, Martin	31, 77, 79, 106, 137, 138
Hiperrealismo	69
Howes, David	15, 27, 60, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 84, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 108, 109, 124, 126, 139, 140
Hutchings, Patrick A.E.	15, 42, 44, 45, 46, 60, 70, 81, 82, 84, 95, 108, 124, 126, 140
J	
Justicia a la realidad	69, 70, 71, 75, 89, 95, 99, 108, 110
L	
Leclerc, Denise	15, 31, 67, 68, 69, 79, 104, 108, 124, 127
M	
Maffesoli, Michel	10
Merleau-Ponty, Maurice	29, 100
N	
Narrativa	27, 60, 74, 76, 77, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 100, 104, 105, 106, 109
Naturaleza	9, 24, 29, 35, 37, 43, 49, 51, 57, 59, 71, 72, 74, 75, 97, 108, 111, 139, 140
R	
Realismo	14, 29, 32, 38, 40, 44, 45, 46, 47, 70, 71, 73, 82
Realismo celebrativo	45, 46
Realismo existencial	9, 45, 46, 47, 48
Realismo mágico	42, 43, 44, 45, 46, 130
Responsabilidad	11, 12, 15, 22, 57, 59, 107, 110, 111
Ricoeur, Paul	76, 81, 103, 104, 105, 107
Roh, Franz	43
S	
Señal y aguilucho - Sign and Harrier	101, 102, 109, 119, 121
Ser humano	20, 21, 22, 23, 24, 25, 30, 31, 36, 37, 39, 49, 55, 57, 58, 59, 63, 69, 71, 72, 74, 75, 78, 107, 140
Surrealismo	41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 69, 87
T	
Tiempo	60, 67, 77, 78, 79
Ser y Tiempo	31, 76, 79, 100, 110, 138
V	
Vida cotidiana	10, 32, 38, 45, 46, 66

Obra de Colville referida* (en orden de creación)

	Título	Año	Referencia Internet
1	Two Pacers	1951	http://www.artnet.de/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=F310F9C336E966E2DE8C74BE6F694FB1
2	Woman, Man and Boat	1952	* http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/search/artwork_f.jsp?mkey=3743
3	Child and Dog	1952	* http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/search/artwork_f.jsp?mkey=3742
4	Woman, Jockey and Horse	1952	-
5	Man on Verandah	1953	http://news.nationalpost.com/2010/11/25/alex-colville-painting-auctioned-for-1-287-million/
6	Estudio para <i>Caballo y Tren</i>	1954	-
7	Estudio para <i>Caballo y Tren</i>	1954	-
8	<i>Caballo y Tren</i>	1954	* http://www.artgalleryofhamilton.com/edu/singArt.asp?artID=10 http://www.mta.ca/owens/colville/timeline/1954_horse_and_train.php
9	Illustration for “The Ball Poem” by John Berryman	1956	-
10	Hound in Field	1958	* http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/search/artwork_f.jsp?mkey=4649 * http://www.mta.ca/owens/colville/timeline/1958_hound_in_field.php
11	Swimming Race	1958	* http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/search/artwork_f.jsp?mkey=6431
12	Ballad of the Fox Hunter	1959	-
13	Milk Truck	1959	* http://www.mta.ca/owens/colville/timeline/1959_milk_truck.php
14	Dog Boy and School Bus	1960	-
15	Woman and Terrier	1963	http://bertc.com/subfive/g155/colville29.htm
16	Truck Stop	1966	http://bertc.com/subfive/g155/colville28.htm
17	Pacific	1967	http://www.canadacouncil.ca/canadacouncil/archives/prizes/ggvma/2003/images/high_res/Colville_03.jpg
18	Stop for Cows	1967	http://bertc.com/subfive/g155/colville26.htm
19	My After with his Dog	1968	http://bertc.com/subfive/g155/colville22.htm
20	Snow	1969	* http://www.godardgallery.com/snow.htm * http://www.mta.ca/owens/colville/timeline/1969_snow.php
21	Sign and Harrier (Señal y Aguilucho)	1970	http://bertc.com/subfive/g155/colville25.htm
22	The River Spree	1971	-
23	Dog and Bridge	1976	http://bertc.com/subfive/g155/colville13.htm

	Título	Año	Referencia Internet
24	Prize Cow	1977	*http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_f.jsp?mkey=74561
25	Refrigerador	1977	http://3.bp.blogspot.com/_0n9IExEpmh8/TAm_lSzaq-I/AAAAAAAAAWmo/TfYbZAQPjvc/s1600/Refrigerator+1977.jpg
26	Berlin Bus	1978	http://www.canadacouncil.ca/canadacouncil/archives/prizes/ggvma/2003/images/high_res/Colville_01.jpg
27	Cat and Artist	1979	http://bertc.com/subfive/g155/colville6.htm
28	One Swallow	1980	-
29	Target Pistol and Man	1980	-
30	Cyclist and Crow	1981	http://2.bp.blogspot.com/_0n9IExEpmh8/TAnT4YtBfjI/AAAAAAAAAWpY/1fYxmahWQyg/s1600/Cyclist+and+Crow+1981.jpg
31	French Cross	1988	http://www.canadianart.ca/online/features/2008/11/27/auction-recap/
32	Dog and Groom	1991	http://2.bp.blogspot.com/_0n9IExEpmh8/TAnNiy3rcqI/AAAAAAAAAWog/6YR3b7ZqNds/s1600/Dog+and+Groom,+1991.jpg

* Cuando es posible, se refiere a sitios oficiales (museos, galerías, etc.).

Anexo 1 - Lista de las obras de Colville con animales (no exhaustiva) – En orden de creación

Tragic Landscape (1945) – Vaca
Three horses (1946) – Caballos
Group of horses (1947) – Caballos
The History of Mount Allison (1948) – Caballos, vacas
Racetrack, Sackville (1950) – Sin caballos (En este caso, aunque no se ven caballos, trata de un espacio de caballos)
Two Pacers (1951) – Caballos
Child and Dog (1952) – Perro
Woman, Jockey and Horse (1952) – Caballo
Girl on Piebald Horse (1952) – Caballo
Dog and Horse (1953) – Caballo
Man on Verandah (1953) – Gato
Prize Bull (1954) – Toro
Galloping Horse (1954) – Caballo (maqueta destruida)
Horse and Train (1954) – Caballo
Three Sheep (1954) – Borregos
Cattle Show (1955) – Ganado
Three Shepherds (1955) – Borregos
Cat on Fence (1956) – Gato
Hound in Field (1958) – Perro
Dog, Boy and St. John River (1958) – Perro
Milk Truck (1959) – Perro
Ballad of the Fox Hunter (1959) – Caballo, zorros
Dog, Boy and School Bus (1960) – Perro
Dog with Bone (1960-1961) – Perro
Moon and Cow (1963) – Vaca
Woman and Terrier (1963) – Perro
Church and Horse (1964) – Caballo
Ravens at the Dump (1965) – Cuervos
Truck Stop (1966) – Perro
Crow Up Early (1966) – Cuervo
Stop for Cows (1967) – Vacas
Coin Designs for Centennial Year 1965 (1967) – Paloma, conejo, caballa, lince, lobo y ganso
My Father with his Dog (1968) – Perro
Running Dog (1968) – Perro
Seeing-eye Dog, Man and Bridge (1968) - Perro
Cow and Calf (1969) – Vaca y becerro
Sign and Harrier (1970) – Aguilucho
Owl (1970) – Búho

The River Spree (1971) – Perro
Crow with Silver Spoon (1972) – Cuervo
Border Collie (1972) – Perro
Fox and Hedgehog (1972) – Zorro y erizo
Labours of the Months – March (1974) – Zorro
Labours of the Months – August (1974) – Cat
Labours of the Months – October (1974) – Búho
Labours of the Months – December (1974) – Cuervo
Harbour (1975) – Perro
Governor General's Medal (1975) – Búho
Dog and Bridge (1976) – Perro
Crow and Sheep (1976) – Borrego
Refrigerator (1977) – Gatos
Heron (1977) – Garza
Price Cow (1977) – Vaca
Dog and Priest (1978) – Perro
Swimming Dog and Canoe (1979) – Perro
Cat and Artist (1979) – Gato
One Swallow (1980) – Golondrina
Seven Crows (1980) – Cuervos
Cyclist and Crow (1981) – Cuervo
Night Walk (1981) – Perro
Woman, Dog and Canoe (1982) – Perro
Kingfisher (1983) – Martín pescador
Rat (1983) – Rata
Bell Buoy and Cormorant (1985) – Cormorán
Le chien d'or (1987) – Perro
French Cross (1988) – Caballo
Stove (1988) – Perro
Dog and Groom (1991) – Perro
Bridge and Raven (1993) – Cuervo
Artist and Blue Jay (1993) – Pájaro azul
Coyote and Alders (1995) – Coyote
Le cavalier de St. Croix (1997) – Caballo
Dog in Car (1999) – Perro
Living Room (1999-2000) – Perro
Terrier and Crow (2001) – Perro y cuervo
Willow (2002) – Perro
Winter sun (2005) - Perro
Woman Cutting Toenails, Dog Watches (2009) – Perro

A Dead Horse (¿?) – Caballo
Waterville (¿?) – Perro

Anexo 2 - Lista de las obras de Colville con caballos (no exhaustiva) – En orden de creación

A Dead Horse

Three horses (1946)

Group of horses (1947)

The History of Mount Allison (1948)

Racetrack, Sackville (1950) (En este caso, aunque no se ven caballos, trata de un espacio de caballos)

Two Pacers (1951)

Woman, Jockey and Horse (1952)

Girl on Piebald Horse (1952)

Dog and Horse (1953)

Galloping Horse (1954)

Horse and Train (1954)

Ballad of the Fox Hunter (1959)

Church and Horse (1964)

French Cross (1988)

Le cavalier de St. Croix (1997)

Anexo 3 - Las obras de Colville analizadas en los artículos estudiados (Michael Bell, David Burnett, Mark A. Cheetham, Helen J. Dow, David Howes, Patrick A.E. Hutchings y Denise Leclerc)

En Michael Bell – “Alex Colville *Horse and Train*”

1. *Horse and Train* (1954)

En David Burnett – *Colville* – En orden de creación

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 1 | <i>Two figures</i> (s.f.) | 20 | <i>Elm Tree at Horton Landing</i> (1956) |
| 2 | <i>Three Horses</i> (1946) | 21 | <i>Illustration for “The Ball Poem”</i> (1956) (John Berryman) |
| 3 | <i>Nude in Corridor</i> (1949) | 22 | <i>Couple on Beach</i> (1957) |
| 4 | <i>Nude in Doorway</i> (1950) | 23 | <i>Woman at Clothes-line</i> (1957) |
| 5 | <i>Study for Nude and Dummy</i> (March 1 1950) | 24 | <i>Hound in Field</i> (1958) |
| 6 | <i>Study for Nude and Dummy</i> (March 14 1950) | 25 | <i>Ballad for the Fox Hunter</i> (1959) (W. B. Yeats poem) |
| 7 | <i>Study for Nude and Dummy</i> (1950) | 26 | <i>Dog with Bone</i> (1961) |
| 8 | <i>Nude and Dummy</i> (1950) | 27 | <i>Moon and Cow</i> (1963) |
| 9 | <i>Two Pacers</i> (1951) | 28 | <i>Woman and Terrier</i> (1963) |
| 10 | <i>Four Figures on a Wharf</i> (1952) | 29 | <i>Ravens at the Dump</i> (1965) |
| 11 | <i>Two Seated Figures</i> (1952) | 30 | <i>Stop for Cows</i> (1967) |
| 12 | <i>Child and Dog</i> (1952) | 31 | <i>Running Dog</i> (1968) |
| 13 | <i>Woman, Jockey and Horse</i> (1952) | 32 | <i>Cow and Calf</i> (1969) |
| 14 | <i>Woman, Man and Boat</i> (1952) | 33 | <i>Sign and Harrier</i> (1970) |
| 15 | <i>Soldier and Girl at Station</i> (1953) | 34 | <i>Study for River Spree</i> (1971) |
| 16 | <i>Horse and Train</i> (1954) | 35 | <i>The River Spree</i> (1971) |
| 17 | <i>Family and Rainstorm</i> (1955) | 36 | <i>Dog and Priest</i> (1978) |
| 18 | <i>Three Shepherds</i> (1955) | 37 | <i>Seven Crows</i> (1980) |
| 19 | <i>Cat on Fence</i> (1956) | 38 | <i>Cyclist and Crow</i> (1981) |

En Mark A. Cheetham – *The Observer Observed* – En orden de creación

- | | | | |
|---|------------------------------|---|-------------------------------|
| 1 | <i>Nude and Dummy</i> (1950) | 2 | <i>Horse and Train</i> (1954) |
|---|------------------------------|---|-------------------------------|

- | | | | |
|----|---------------------------------------|----|-------------------------------------|
| 3 | <i>Ocean Limited</i> (1962) | 14 | <i>Köln Express</i> (1978) |
| 4 | <i>Moon and Cow</i> (1963) | 15 | <i>Seven Crows</i> (1980) |
| 5 | <i>Woman and Terrier</i> (1963) | 16 | <i>Target Pistol and Man</i> (1980) |
| 6 | <i>To Prince Edward Island</i> (1965) | 17 | <i>Cyclist and Crow</i> (1981) |
| 7 | <i>Truck Stop</i> (1966) | 18 | <i>Woman, Dog, and Canoe</i> (1982) |
| 8 | <i>Pacific</i> (1967) | 19 | <i>French Cross</i> (1988) |
| 9 | <i>Father with His Dog</i> (1968) | 20 | <i>Stove</i> (1988) |
| 10 | <i>The River Spree</i> (1971) | 21 | <i>Kiss with Honda</i> (1989) |
| 11 | <i>Woman and Bath</i> (1973) | 22 | <i>Chaplain</i> (1991) |
| 12 | <i>In the Woods</i> (1976) | 23 | <i>Dog and Groom</i> (1991) |
| 13 | <i>Dog and Priest</i> (1978) | 24 | <i>Traveller</i> (1992) |

En Debra Daly Hartin – “Conservation d’un chef-d’oeuvre canadien: les techniques et les matériaux utilisés par Alex Colville pour son tableau Cheval et train” – En orden de mención

1. *Cheval et train* (1954)
2. *Study for Horse and Train* (1954)
3. *Three Sheep* (1954)

En Helen J. Dow - “The Magic Realism of Alex Colville” - En orden de creación

- | | |
|--|-----------------------------------|
| 1. <i>[Tancred and Erminia</i> de Nicolas Poussin (finales de 1620 – inicios de 1630)] | 5. <i>Swimmer</i> (1962) |
| 2. <i>Caballo y Tren</i> (1954) | 6. <i>June Noon</i> (1963) |
| 3. <i>Athletes</i> (1961) | 7. <i>Moon and Cow</i> (1963) |
| 4. <i>Ocean Limited</i> (1962) | 8. <i>Church and Horse</i> (1964) |
| | 9. <i>Skater</i> (1964) |
| | 10. <i>August</i> (1964) |

En Helen J. Dow – “Experience” *The Art of Alex Colville* – En orden de creación

- | | | | |
|---|--|----|---|
| 1 | <i>The Barrier – Holland</i> (1944) | 7 | <i>The Nijmegen Bridge</i> (1946) |
| 2 | <i>Church in Cleve, Germany</i> (1945) | 8 | <i>Three Horses</i> (1946) |
| 3 | <i>Dead City, Cleve</i> (1945) | 9 | <i>Group of Horses</i> (1947) |
| 4 | <i>Tragic Landscape</i> (1945) | 10 | <i>Four Figures on a Wharf</i> (1952) |
| 5 | <i>Bodies in Grave</i> (1946) | 11 | <i>Woman, Man and Boat</i> (1952) |
| 6 | <i>Infantry</i> (1946) | 12 | <i>Soldier and Girl at Station</i> (1953) |

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 13 | <i>Child with Accordion</i> (1954) | 17 | <i>Three Shepherds</i> (1955) |
| 14 | <i>Horse and Train</i> (1954) | 18 | <i>High Diver</i> (1957) |
| 15 | <i>Three Sheep</i> (1954) | 19 | <i>Dog, Boy and St. John River</i>
(1958) |
| 16 | <i>Visitors Are Invited to Register</i>
(1954) | | |

En Helen J. Dow – “Alex Colville as Image-Maker” – En orden de creación

- | | | | |
|----|-------------------------------|-----|---------------------------------------|
| 1. | <i>Couple on Beach</i> (1957) | 6. | <i>To Prince Edward Island</i> (1965) |
| 2. | <i>Athletes</i> (1961) | 7. | <i>Pacific</i> (1967) |
| 3. | <i>Swimmer</i> (1962) | 8. | <i>Owl</i> (1970) |
| 4. | <i>June Noon</i> (1963) | 9. | <i>Sign and harrier</i> (1970) |
| 5. | <i>Boat and Marker</i> (1964) | 10. | <i>May Day</i> (1970) |

En David Howes – Alex Colville, doing justice to reality - En orden de creación

- | | | | |
|---|---|----|-------------------------------------|
| 1 | <i>Nude and Dummy</i> (1950) | 10 | <i>Pacific</i> (1967) |
| 2 | <i>Caballo y Tren</i> (1954) | 11 | <i>Refrigerator</i> (1977) |
| 3 | <i>Visitors are invited to register</i>
(1954) | 12 | <i>Dog and Priest</i> (1978) |
| 4 | <i>Family and Rainstorm</i> (1955) | 13 | <i>January</i> (1979) |
| 5 | <i>Couple on Beach</i> (1957) | 14 | <i>Target Pistol and Man</i> (1980) |
| 6 | <i>Ocean Limited</i> (1962) | 15 | <i>Cyclist and Crow</i> (1981) |
| 7 | <i>Swimmer</i> (1962) | 16 | <i>Night Walk</i> (1981) |
| 8 | <i>June Noon</i> (1963) | 17 | <i>Embarkation</i> (1994) |
| 9 | <i>The Skater</i> (1964) | | |

En Patrick A. E. Hutchings – “The celebrative realism of Alex Colville” – En orden de creación

- | | | | |
|----|--|-----|---------------------------------|
| 1. | [<i>John Ruskin</i> de J.E. Millais
(1853-1854)] | 6. | <i>Girl Skipping</i> (1958) |
| 2. | <i>Woman at Table</i> (1951) | 7. | <i>Hound in field</i> (1958) |
| 3. | <i>Child and Dog</i> (1952) | 8. | <i>The Swimming Race</i> (1958) |
| 4. | <i>Family and Rainstorm</i> (1955) | 9. | <i>Milk Truck</i> (1959) |
| 5. | <i>Couple on beach</i> (1957) | 10. | <i>Departure</i> (1962) |

En Patrick A.E. Hutchings – “Realism, Surrealism and Celebration: The Paintings of Alex Colville in the Collection of the National Gallery of Canada” – En orden de creación (el código entre paréntesis corresponde al número de la pieza en la colección del Museo)

- | | |
|--|--|
| 1. <i>Child and Dog</i> (1952) (n° 6257) | 5. <i>Couple on beach</i> (1957) (n° 7744) |
| 2. <i>Four Figures on a Wharf</i> (1952) (n° 6337) | 6. <i>Woman at Clothes line</i> (1957) (n° 6683) |
| 3. <i>Woman, Man, and Boat</i> (1952) (n° 6258) | 7. <i>Hound in field</i> (1958) (n° 7163) |
| 4. <i>Family and Rainstorm</i> (1955) (n° 6754) | 8. <i>The Swimming Race</i> (1958) (n° 9849) |

En Denise Leclerc - “Alex Colville - Jalons” - En orden de creación

- | | |
|--|--------------------------------------|
| 1. <i>Nude and Dummy</i> (1950) | 7. <i>L'autobus de Berlin</i> (1978) |
| 2. <i>Caballo y Tren</i> (1954) | 8. <i>Woman with Revolver</i> (1987) |
| 3. <i>Couple on Beach</i> (1957) | 9. <i>Croix française</i> (1988) |
| 4. <i>Chien de chasse dans un champ</i> (1958) | 10. <i>Stove</i> (1988) |
| 5. <i>Vers l'Île-du-Prince-Édouard</i> (1965) | 11. <i>Corbeau</i> (1990) |
| 6. <i>Pacifique</i> (1967) | 12. <i>Couple on Bridge</i> (1992) |
| | 13. <i>Salon</i> (1999-2000) |

Anexo 4 - Ficha técnica de *Caballo y Tren*

Título: *Horse and train*

Autor: Alex Colville (David Alexander Colville - 1920, Toronto, Ontario, Canadá).

Fecha: 1954. La idea de la obra viene de una serie de bocetos fechados del 16 de marzo 1954. Las posibles recetas para la elaboración de los pigmentos y distintos médium utilizados por el pintor en esta obra están anotadas en un ejemplar del libro de Ralph Mayer titulado *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, New York: The Viking Press, 1945, comprado en 1946, donde vienen tres recetas fechadas del 8, 11 y 14 junio 1954, con correcciones a las mismas recetas. Las siguientes inscripciones aparecen en la obra: al recto Alex Colville 1954; al verso HORSE AND TRAIN ALEX COLVILLE 1954 (GLAZED OIL).

Lugar de ejecución: No se menciona de manera clara en las distintas fuentes consultadas. Podemos pensar que la obra fue realizada en el taller de su casa, en Wolfville, New Brunswick, Canadá. Este dato queda a confirmar (con la hija del pintor, Mrs. Ann Kitz).

Circunstancias excepcionales acerca de la obra: En 1955, *Horse and train* fue presentada en la exposición *Alex Colville* en la *Hewitt Gallery* en Nueva York, alguien trató de limpiar la obra con productos de limpieza, creyendo que sin dudas debía venir más clara. Como los óleos y glasis de la obra estaban todavía frescos, este gesto provocó la aparición, a mediano plazo, de unas pocas grietas de secamiento.

Técnica: Pintura al óleo y glasis.

SopORTE: Panel (chapa) de madera dura 1/8 de pulgar de espesor.

Dimensiones: 41.5 x 54.3 cm. (obra) 58.6 x 71.7 cm. (marco). El marco fue concebido y creado por el artista mismo con la intención de presentar pocos contrastes con la obra, de armonizarse con el tono sombrío de la obra.

Estado y lugar de conservación: En 2004, con la presencia del pintor, se realizó una evaluación del estado de conservación de *Caballo y Tren*. De acuerdo con el artista, la obra no había cambiado de manera notable entre su realización y su quincuagésimo aniversario y solamente necesitaba un tratamiento menor y (una ligera limpieza y la corrección de ciertas zonas con abrasiones y grietas), el cual fue realizado bajo la supervisión de Debra Daly Hartin, Restauradora Principal del *Laboratoire des beaux-arts* del *Institut canadien de conservation* (Ottawa, Ontario, Canadá). *Caballo y Tren* se encuentra en la colección permanente de *The Art Gallery of Hamilton* (Hamilton, Ontario, Canadá). En 1954, la obra fue comprada al artista por la *Dominion Foundries and Steel Ltd.* (hoy conocida como *Dofasco*) en Sackville (New Brunswick, Canadá) a través de la *Eight Annual Winter Exhibition*, y fue donada, en febrero de 1957, a la *Art Gallery of Hamilton*.²⁶²

²⁶² Los datos que aparecen en este apartado vienen del catálogo de exposición titulado *Images inoubliables: Oeuvres célèbres de l'Art Gallery of Hamilton*. Tobi Bruce (Ed.). Hamilton: Art Gallery of Hamilton, 2005.

Anexo 5 - Datos biográficos de Alex Colville

Nació en Toronto (Ontario, Canadá) en 1920. Su familia se mueve a Amherst (Nova Scotia) en 1929. A los 14 años de edad, el joven Alex toma clases de arte en Sackville (New Brunswick) y en 1938 entra a la universidad Mount Allison, donde su maestro Stanley Royle le da gusto por la pintura del renacimiento italiano. Después de graduarse (licenciatura en bellas artes, uno de los primeros diplomas de este tipo dado en Canadá), se casa con una compañera de estudios, Rhoda Wright, y se enlista en la armada. En 1944, se va a Holanda y Alemania como artista de guerra oficial, y pasa unos días en el campo de concentración de Bergen-Belsen que acaba de ser liberado. Estos años en el frente de guerra marcaran su obra. De regreso a Canadá, Colville da clases a la universidad Mount Allison a partir de 1946. En 1963, deja la universidad para consagrarse a tiempo completo a la pintura. En 1965, dibuja las monedas del Centenario y en 1966 representa a Canadá en la Biennale de Venise. Desde este momento, su fama internacional va creciendo. En 1973, el artista se establece en Wolfville, donde vive todavía. Diez años más tarde, la Art Gallery of Ontario organiza una primera retrospectiva Colville, la cual viaja en Canadá y al extranjero. Numerosas exposiciones Colville han sido presentadas en el mundo. Una retrospectiva de sus cincuenta años de producción fue presentada en la National Gallery of Canada en 2000. La manera de Colville, a veces calificada de “realismo mágico”, se caracteriza por un toque neopuntillista y una estructura geométrica del espacio.²⁶³

²⁶³ Los datos que aparecen en este apartado vienen del catálogo de exposición titulado *Images inoubliables: Oeuvres célèbres de l'Art Gallery of Hamilton*. Tobi Bruce (Ed.). Hamilton: Art Gallery of Hamilton. 2005.

Se sabe que Colville es un gran lector. Cheetham²⁶⁴ hace una amplia lista de los autores que ha leído el pintor: Leo Tolstoy, Joseph Conrad, Ford Madox Ford, Thomas Mann, James Joyce, T.S. Eliot, T.E. Lawrence, John Dos Passos, Ernest Hemingway, Vladimir Nabokov, André Malraux, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Saul Bellow, Iris Murdoch, Alice Munro, John Updike. E incluye a filósofos: además de los ya mencionados Camus, Malraux, Murdoch y Sartre, Descartes, Spinoza, Kant, Martin Heidegger, Hanna Arendt, Simone de Beauvoir, Simone Weil y George Grant.

²⁶⁴ Cheetham. *Op. cit.* 109-122.

Anexo 6 – “Dedication to Mary Campbell” de Roy Campbell

Dedication to Mary Campbell

Roy Campbell

The collected poems of Roy Campbell

Londres, The Bodley Head

1949

pp. 175-179

None will break ranks — Wilfred Owen

FOLLY in towns, like maggots in a corpse,
But wisdom breeds with leisure in the dorps ;
Vain is the trek where haste with nature strives
If at the journey's end a fool arrives ;
Cool as the Roman, as the tortoise slow,
I lay my road around me as I go,
For there's less wisdom in a hasty thing
Than in the daftest butterfly of spring.
I write no telegrams that cannot wait
Because to-morrow they'd be out of date,
What news I have (it's not a vast amount)
Myself I carry, and myself recount—
No Reuter, but a postman of the sun
Who loves to loiter when the others run.
My pen the spur, my rhyme the jingled rein,
My hand the downswung stirrup of my brain,
Although I've had to spurt to save my hide
A canter is my ordinary stride ;
I like to feel the landscape moving by
Gradual and smooth and almost on the sly,
For I'm the sort of guy that rides and sings.
Train-window, tourist insight into things
Was never in my line ; the way I go
Zigzags too quickly but arrives too slow ;
I call at friendly shelters by the way
And often turn the midnight into day ;
My horse would bear me slumbering afar,
And I have been arrested by a Star!
They never could recruit me for their Scouts
Because I had so many ins-and-outs—
I'd plant my scouting pole to bear me fruit

175

And in its shade lie pillowed at the root
 Absent from roll-call, by a dream delayed
 When Bugles sound the Bolshevik parade.
 When due for duty off to draw my cash,
 To paint the city and to cut a dash
 With saddle-bags ding-donging like the bells
 That ring for dinner in the world's hotels ;
 And when the duros ease their happy din
 To greet my messmate, Hunger, with a grin—
 That sterling chap sham bolshies do not know,
 Whose hat the moon is, and his coat the snow,
 So staunch a friend when all the rest depart
 To sharpen wit and fortify the heart,
 For fasts revive our pleasures when they cloy
 And are the springboards of Eternal Joy :
 You ask old Ghandi, or my friend the priest—
 First in the fast is foremost in the feast!
 Across the world more lightly we can sail
 Than Attila (whose kitchen was his tail).¹⁷
 Diogenes to me was an esquire
 Who thought his house insured against the fire,
 While you and I with no more luggage pass
 Than springbok bounding over plains of grass—
 Free as the air, responsible to none,
 Soldiers of chance, and troopers of the Sun.
 Luck on our side, we play a pitch and toss
 Christ for our king and Mithras for our boss ;
 Procrastination saves me half my time—
 To live comes first with me — to them crime :
 That shadow-chorus to whose chant I act
 In all their emptiness the only fact,
 For having twice set foot upon their shore
 As I have done on half a dozen more.
 Cunctator though no Fabian, I must fight
 As best befits who travel swift and light.
 I like this sort of warfare : a cadet
 Of Bolivar, Sertorius, and de Wet
 My forces I collect and then disband
 And when the least expected am at hand

176

Although not there, forever in their mind,
 Six years although I left them all behind.

I scorn the goose-step of their massed attack
And fight with my guitar slung on my back,
Against a regiment I oppose a brain
And a dark horse against an armoured train :
I like to trick their marksmen having shown
My dummy image from behind a stone,
To hear their yell of triumph when they score
And then to snipe off half a dozen more.
In their day-dreams they've killed me thrice a day
Swearing I'm dead they daily blaze away
And all their noisy shelling of the kop
Only proclaims who's fighting there on top.
They're the pink Tommies, all in order lined,
Poking each other onward from behind
To face one single muzzle-loading gun,
Because it gets its nitre from the sun.
But, as it is, the odds are on my side,
This age is broken ground on which we ride,
Fatal to heavy troops, this great Waste Land
Was for the neat guerilla nicely planned,
Whose only compass is his light guitar,
Whose compass is the love-delighting Star,
Who takes advice from every winding stream
Or stone (the pillow of a Jacob's dream),
Makes of the wilderness his posh hotel,
And drinks his fill where armies dry the well.
Of phalanxes this era breaks the line
And seems with my own tactics to combine ;
Added to that, they're loaded with despair
The meanest sin that blackens earth or air !
Weighed down by conscious guilt themselves they dread
More than the fiercest enemy ahead.
Vain is the frosty non-committal sneer,
Against the human laugh, the human tear,
And the sad rictus of each cynic grin
Betrays the toxins rioting within—
But may the Devil all my molars pull

177

When I grow tired of torrying John Bull !
For he was never braver with his gun
Than when he numbered ninety-nine to one ;
Number and repetition are his law—
'None will break ranks,' as Owen long foresaw ;

Jock Stot's the same—but when the bullets whistle
Up goes the White flag, and down comes the Thistle ...

... These are the guys that have no time to wait
Though wisdom has a trick of coming late,
A butterfly that stops at every flower
And with a golden leisure hoards the hour,
Which these have squandered in their breathless haste
And through their open bilges run to waste.
So how to round them up? and where impound
This legion of the lost that can't be found?
No need to hurry ; with an easy mind
We catch them—where they left themselves behind !
For without one exception to the rule
They just can't keep from hanging round their school.
It holds the sum of all their earthly joys
And they'll be Masters if they can't be boys ;
And here to prove it running to the minute
Shunts in the train with all the 'Old Boys' in it.
The chaps all shouted like a single fool
'Woodley ! Old Woodley ! Welcome home to school !'
Then the new Master from his study burst
Not quite so much as Coward as the first
He cracked a joke, made everybody laugh—
John Bull, Jock Stot, and little Jacky Calf.
Back to the fields where Waterloo was won,
Majuba lost (they blame it on the sun !),
They came out hiking in their shorts and specs
And the sun passed his brand around their necks,
So well Apollo knows that bovine crew
He always ropes them with a red lasso ;
One uniform he has for dons or scholars
Red knee-caps and the ringworm for their collars.
To find a red-neck cheap upon this day

178

You do not need to wander far away—
Each comes with his pink halter to your hand
And noosing one you seem to noose the band :
Rodin outdone, this concourse seems to be
A thousand Calais burghers on the spree,
So many of them and so like as fleas
You cannot see the Woodleys for the trees.

To you I hand them, with this bunch of keys.
179

**Anexo 7 - Alex Colville – L'être et le temps. En *Rendez-vous avec l'artiste*,
Cybermuseum, Musée des beaux-arts du Canada**

Trascripción de lo que dice el pintor:²⁶⁵

En francés

Thèmes principaux – L'Être et le temps

Vous savez, on me demande souvent ce que je peins, ce à quoi je réponds, entre autres, que je peins des créatures vivantes qui sont, le plus souvent, des êtres humains. En fait, c'est plutôt 50 % humain, 50 % animal. On m'a si souvent posé cette question et c'est toujours si difficile d'y répondre que j'en suis venu à l'idée que je peins l'être et le temps, et ce que je veux dire par là, je sais qu'il s'agit de mots sont très abstraits, et je fais bien sûr référence au grand philosophe allemand Martin Heidegger et à son ouvrage, *L'Être et le temps* publié, je crois, en 1926 sous le titre de *Sein und Zeit*. Je pense que mes tableaux traitent de l'être. Toutes formes d'art se rapportent peut-être à l'être...

Je m'intéresse à la représentation de la nature de l'être et je pense que l'être, comme l'implique le concept d'Heidegger, suppose que l'intense sentiment d'être est lié au sentiment du temps. Je veux dire que le sentiment d'être est accentué ou, peut-être, est rendu possible par le sentiment de notre mortalité. C'est-à-dire que l'être

En inglés

Major Themes – Being and Time

Well I've been asked you know by people what do you paint and one of the answers is that I paint living creatures, perhaps most often human, but perhaps almost 50-50 human

²⁶⁵ Cybermuseum, *Rendez-vous avec l'artiste*. Musée des Meaux-arts du Canada. En francés: http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/showcases/meet/artist_f.jsp?artistid=1087. En inglés: http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/showcases/meet/artist_e.jsp?artistid=1087.

and animal and because I've been asked this so much and because I guess I find it difficult to answer I've ended up with the idea that I paint being and time and what I mean by that, I mean these are very abstract words and of course I'm taking from the great German philosopher Martin Heidegger's *Being and Time* I think was published in 1926, *Sein und Zeit* . I think that my paintings are about being. It may be that all art is about being....

I'm concerned with the representation of what it is to be and I think that being as Heidegger's concept implies is that the intense sense of being is dependent upon a sense of time and by this I mean that the sense of being is enhanced or perhaps even made possible by the sense that one is not going to be forever. That is to say that being starts and then it stops.

En español

Los temas principales - Ser y Tiempo

Bueno la gente me ha preguntado por qué pinto y una de las respuestas es que pinto seres vivos, tal vez más a menudo seres humanos, pero tal vez casi la mitad son personas y la otra son animales y porque se me ha preguntado tantas veces y porque creo que me resulta difícil de responder he terminado con la idea de que yo pinto el ser y el tiempo y lo que quiero decir con esto, sé que son palabras muy abstractas y, por supuesto que tomo del gran filósofo alemán Martin Heidegger y de *Ser y Tiempo* el cual creo que fue publicado en 1926, *Sein und Zeit*. Creo que mis cuadros tratan del ser. Puede ser que todo el arte trate del ser...

Estoy preocupado con la representación de lo que es ser y creo que el ser entendido bajo el concepto de Heidegger implica que la intensa sensación de ser depende de un sentido del tiempo y con esto quiero decir que el sentido del ser es

realizado o tal vez incluso posible gracias a la sensación de que uno no va a existir para siempre. Es decir que el ser se inicia y luego se acaba.

Anexo 8 - Norman Rockwell y Alex Colville

Obras de Rockwell citadas en David Howes (en orden de creación)

Planning the Home (1920) (también conocido como *Family Reading Blueprints*)
The Debate (1920)
First of the Month (1921) (también conocido como *Family Paying Bills*)
No Swimming (1921)
Looking Out to Sea (1927)
Four Freedoms (Freedom of Speech, Freedom of Worship, Freedom from Want y Freedom from Fear) (1943)
The Golden Rule (1961)
The Problem We All Live With (1964)
The Right to Know (1968)
Apollo 11 Space Team (1969)

Resumen de las diferencias entre Rockwell y Colville en David Howes

Rockwell	Colville
Icono del americanismo	Icono del canadianismo
Pintando lo ordinario	Celebrando lo ordinario
Un sentido de confort familiar	Un sentido de presentimiento, de pensamiento
Obras basadas en modelos fotográficos	Obras basadas en su imaginación
Empírico	Trascendental
Los títulos: superando los límites	Los títulos: definiendo los límites
La gente se toca	La gente no se toca
Unidad del nosotros	Unidad del tú y del yo
La naturaleza está domesticada	La naturaleza se mantiene potente, sin domar
Siempre hay algo que pasa	Nada pasa
Nociones de tiempo y de pasaje del tiempo	No hay tiempo
Sentimental	Objetivo
Ver y sonreír	Sin emociones
Proximidad	Espacios infinitos

Rockwell	Colville
Cercanía y temporalidad	Especialidad y atemporalidad
Difícil de tomar en serio	Falta de ligereza
Adaptado al espectador	Experimenta con el espectador
Ángulo único	Distintos ángulos

Los rasgos canadienses tales como elaborados por David Howes

1. La preocupación por los límites establecidos, o los bordes (y no las fronteras)	p. 2 En relación a la frase de Colville: "Limitación es libertad".
2. La noción de naturaleza ocupa mucho espacio (real e imaginativo).	p. 5 Las obras de Colville no solamente retratan el dualismo entre seres humanos pero también el dualismo del ser humano con la naturaleza.
3. Preocupación del perspectivismo.	p. 7 La perspectiva cambiante (punto de vista no uniforme) que utiliza Colville en sus obras lleva al espectador a experimentar distintos tipos de relaciones.
4. La importancia de las imágenes en espejo y reflejos	p. 8 Colville utiliza su propia imagen en muchas obras pero no como autorretrato en el sentido tradicional. Crea una imagen paralela de su vida, en escenas donde puede explorar relaciones entre "uno" y "otro".

Rockwell y Colville en Patrick Hutchings

We deplore this passion for recognition properly enough when it distorts the other values of art too far. The common man who values a *Saturday Evening Post* cover as highly as a Cassatt, and much higher than anything by the incomprehensible charlatan Picasso - this common man annoys us. Norman Rockwell's (3) extraordinary skill is beyond dispute, but the aesthetic question remains: are his magazine covers, for all the excellence of their craft, really works of art? Colville compels the ordinary man's admiration without inviting this question. And so he can celebrate the ordinary man's life in the ordinary man's idiom.

Ver <http://www.gallery.ca/bulletin/num8/hutchings1.html>

(3) Compare: e.g. *The Norman Rockwell Album* (N.Y., Doubleday, 1961). It would be pusillanimous to deny the pleasure that one takes in Rockwell's work, and disingenuous as well. But the pleasure of it, and the previous note notwithstanding, this kind of thing is not *art* in a paradigm sense.

Ver <http://www.gallery.ca/bulletin/num8/hutchings6.html>

Lamentamos esta pasión por el reconocimiento cuando deforma demasiado los otros valores del arte. El hombre ordinario que estima la primera plana del *Saturday Evening Post* tanto como una obra de Cassatt, y mucho más que cualquier obra del incomprensible charlatán que es Picasso – este hombre ordinario nos irrita. El extraordinario talento de Norman Rockwell (3) está fuera de discusión, pero permanece la cuestión por la estética: ¿son sus portadas de revista, por excelente que sea su oficio, verdaderamente obras de arte? Colville obtiene la admiración del hombre ordinario sin invitar a hacer esta pregunta. Así, puede celebrar la vida ordinaria del hombre en el lenguaje del hombre ordinario.

(3) Compare: por ejemplo *The Norman Rockwell Album* (Nueva York, Doubleday, 1961). Sería pusilánime, y poco sincero también, negar el placer que nos da ver al trabajo de Rockwell. No obstante el placer que da, y la nota precedente, este tipo de cosa no es *arte* en un sentido paradigmático.

Ver <http://filos.umich.mx/devenires/devenires22.pdf>