



INVISIBLE-VISIBLE

隱顯

ESPEJOS ROTOS "LA IMAGEN SIN FORMA" BROKEN MIRRORS "THE SHAPELESS IMAGE"

Patxi Celaya

Lo que es, no tiene nombre. Lo que tiene nombre, no es. La cuestión del reflejo de la realidad está en la base de nuestras propias culturas. La construcción del lenguaje, el patrimonio del reflejo artístico de la misma, conforman nuestro bagaje hereditario. En consecuencia, determina la manera en que, desde cada cultura, nos acercamos a su comprensión. En las dos culturas en las que establezco estas pequeñas reflexiones: la nuestra Occidental y, la del otro lado del espejo, la China, se da, en origen, una diferenciación tan grande en la esencia de las mismas como es la *denominación de las cosas*, o sea, su propio lenguaje. No es casual que nuestros idiomas occidentales se hayan definido de manera oral y, por contra, el lenguaje chino se halla estructurado de manera escrita, "*pictográfica*" en origen 1. Este será nuestro *hilo de Ariadna* en este pequeño laberinto de espejos que, aquí, propongo.

Palabras clave: Reflejo, Imagen, Forma, Puntos de Vista

What is has no name. What has a name is not. The question of the reflection of reality is on the base of our own cultures. The construction of the language, the patrimony of the artistic reflection of the above mentioned reality, shape our hereditary baggage. Consequently, it determines the way in which we approach its comprehension from every culture. A big differentiation appears in the two cultures in which I establish these small reflections: our western culture and that from the other side of the mirror, the Chinese. This differentiation is in the essence of the two cultures, for example in the denomination of things, that is, their own languages. It is not by chance that our western languages have been defined in an oral way and, on the contrary, the Chinese language is structured in a written way, "pictographic" in origin 1. This will be our Ariadna's thread in this small labyrinth of mirrors that I propose here.

Keywords: Reflect, Image, Shape, Points of View



En cierta ocasión le preguntaron a Kong Fu Zi 孔夫子 (Confucio) qué es lo primero que haría si gobernara. “Lo que hace falta es rectificar los nombres” 2. Este asceta comentario dio origen a discusiones filosóficas durante siglos, que recibieron el nombre “de la rectificación de los nombres”. Creando una línea de debate en el pensamiento chino que llega hasta nuestros días. En nuestra cultura occidental se afirma que, para nosotros, las cosas existen cuando tienen nombre. Pero el nombre a las cosas las pone el perceptor, y ahí surge el primer problema: hemos aprendido a reconocer las cosas por su nombre, el nombre puesto por el que las observa. Los nombres reflejan la realidad y nos hemos acostumbrado a identificar esa realidad por su reflejo. Pero el reflejo tiene siempre implícito su espejo, el plano del cuadro, y su punto de vista: el del perceptor, que crea la imagen (el nombre). Así: realidad, reflejo, plano del cuadro y punto de vista, quedan ineludiblemente vinculados para todo observador que pretende conocer dicha realidad a través de sus reflejos.

Siempre me ha intrigado por qué Japón se llama el “Imperio del sol naciente” y los japoneses se identifican en ello, tan orgullosos, que lo hacen su enseña de identidad. Pienso en esos pilotos japoneses de la segunda guerra mundial, con el sol por emblema en su frente, si, para ellos, el sol despuntaba, todos los amaneceres, por la tierra de sus enemigos: Californianos, Tejanos,... O viceversa, para los pilotos norteamericanos para los que Japón era la tierra por la que se ocultaba el sol, porqué llamarla entonces la tierra del sol naciente. La intriga me ha acompañado hasta que un día mi profesora de chino pronunció Japón en chino: *ri ben (ji pen)* 日本 3. Así llamaban a las islas de Oriente muchos siglos antes de que los japoneses tuvie-

ran sentido de una identidad propia y una lengua común. La propia ciudad de Tokyo 東京 (*DongJing*, pronunciado *Tonkin*) *capital de Oriente, o ciudad del este*. Es decir, los chinos denominaron la “tierra del sol naciente” como Japón, y “Capital del Este” a Tokyo, de la misma manera que llamaron a *BeiJing* (Pekín) 北京 “Capital del Norte”, o a *NangJing* (Nankin) 南京, anterior capital de China, “Capital del Sur”.

Todo esto tranquiliza bastante porque corrobora, una vez más, que los nombres a las cosas las pone el creador, el observador. Para *reflejar* una realidad hay que poder observarla desde fuera. Es el observador, que quiere *reflejar* una realidad, el que fija el punto de vista y el plano del cuadro para *construir* su reflejo. Los problemas surgen cuando aparecen observadores de ese *reflejo* que han aprehendido a conocer esas realidades a través de sus reflejos e identifican realidad con imagen. La cuestión es más manifiesta en los casos en que los observadores no pueden ver su propia realidad mas que a través de su *reflejo*. En el caso de los japoneses es obvio: ellos nunca podrían ser conscientes de que el sol sale de su tierra, tan sólo asumiendo el cómo son denominados por una categoría superior, en su momento, e identificándose con su propio *reflejo*. Es decir la pregunta correcta no es *¿Como te llamas?*, la pregunta correcta debería ser *¿Como te llaman?* Y hasta tal punto es correcta esta paradoja que normalmente en el caso del observador, que no pudiendo ver su propia realidad, acaba asumiendo su *reflejo* como propio. Si a uno le llaman “*el Rata*”, por ejemplo, acabará, en mayor o menor medida, dependiendo de la categoría del observador, asumiendo parte de las cualidades implícitas en su nombre.

Once Kong Fu Zi ??? was asked what he would do if he governed? He answered: “Names need to be corrected” 2. This comment started lots of philosophic discussions for centuries, which were called “of the correction of names”. This started a debate in the Chinese thought that has even reached us. In our western culture we say that things exist when they have a name. But the name of the things is given by the person who perceives these objects and the first problem starts there: we have learnt to recognise things by their names, the name given by the observer. The names reflect reality and we have got used to identifying that reality by it’s reflection. But the reflection always implies its mirror, the plane of the picture and the observer’s point of view, the person that creates the image (the name). Therefore, reality, reflection, plane of the picture and point of view are always linked for all the observers that want to know that reality through its reflection.

I have asked myself why Japan is called ‘The Rising Sun Empire’ and the Japanese identify themselves with it so much that they are really proud of it. I am thinking of those Japanese Second World War pilots who had the sign of the sun as their emblem on their foreheads, for them the sun was rising all the mornings on their enemies’ homeland: Californian pilots, Texan pilots, ... Or vice versa, for the American pilots, for whom Japan was the land where the sun set, it shouldn’t be called ‘The Rising Sun Land’. I was really intrigued until one day my teacher of Chinese said ‘Japan’ in Chinese: *ri ben (ji pen)* 日本 3. The eastern islands were called like that many centuries before the Japanese were conscious of their own identity and of having a common language. Even the city of Tokyo 東京. (*DongJing*, pronounced *Tonkin*) *city of the east*. That is, the Chinese called “the rising sun land” ‘Japan’, and Tokyo “Eastern Capital City”. In the same way, they called *BeiJing* (Pekín) 北京: “Northern Cit”, or *NangJing* (Nankin) 南京 the former Chinese capital, “Southern City”. All this shows that, once more, the creator, the observer, gives the names to things. In order to *reflect* a reality, one has to observe it from the outside. It is the observer, who wants to *reflect* a reality, the one who fixes the point of view and the plane of the picture to *build* its reflection. Problems come up when observers identify reality with image, since they have learnt to know these realities through their reflections. The question is even more clear in the cases in which observers



- 1. "Meninas" de Velázquez (Línea del horizonte).
- 1. "Meninas" by Velázquez (Line of the horizon).





Esto es manifiesto, yendo a nuestro terreno, en el caso de los *autorretratos*. Todos los artistas que se han planteado reproducirse a sí mismos, han tenido que recurrir a pintar su propio reflejo, normalmente de un espejo, salvo Li Bai 李白 que, queriendo coger la luna entre sus manos (有), borracho como estaba, se ahogó en las aguas del paisaje que acababa de crear con su pincel. El creador cuando crea un reflejo de la realidad con una imagen no solamente es dueño de la imagen sino que, posee, en parte, la realidad reflejada. No es casual que en el idioma chino el concepto “tener” se haya representado por 有 (you), un ideograma formado por 月 (yue, luna) y 又 (you, mano).

La oreja de Van Gogh, ¿Era la derecha o la izquierda la que se lesionó? Tenemos el testimonio de Gauguin 4, que nos confirma que fue la izquierda y nos tranquiliza, por tanto, al comprobar que su autorretrato no es más que un reflejo de su reflejo en el espejo, lo lógico en un autorretrato. Algo completamente diferente a lo que nos propone Velázquez en su autorretrato de “*Las meninas*”. Ríos de tinta se han vertido sobre la construcción de esta obra y se nos sigue mostrando en todo su enigmático esplendor. No creo que se consiga reconstruir el cuadro hasta el punto de conocer su auténtica elaboración. Es cierto que, al contemplar la escena que nos propone, lo primero que se nos viene en mente sea la presencia de un gran espejo que refleja la realidad de su instante lo que, de manera inmediata, nos introduce, como observador, en ese trozo de espacio-tiempo que parece reflejar. Pero a medida que navegamos por él, empezamos un viaje en el tiempo que nos llega a dar la sensación de habitar en la propia escena. Esta capacidad para representar en un plano de dos dimensiones una realidad de

cuatro se nos ocurre como una de las grandezas del mismo.

No puedo confirmar, mas allá de la especulación, cuantos espejos, cuantos reflejos de reflejos, utilizó Velázquez para construir la imagen. Si utilizó sus conocimientos de cámara oscura, clara, linternas mágicas, o demás artilugios técnicos aprendidos de su viaje a Italia. De lo que no tengo duda, al observar la imagen *creada*, es que fue ideada y construida como un proyecto. Asistimos a la construcción de una realidad, mas allá de la de una imagen de dicha realidad. El autor supera los límites del reflejo y crea un paisaje tan real como las realidades reflejadas que utiliza para su *collage*. Si construimos las líneas básicas que sustentan la geometría del cuadro, comprobamos que hay una línea del horizonte para la construcción del espacio general, que se halla situada a la altura de los ojos de la *menina* Isabel de Velasco. Esto nos conduce a situar los ojos del pintor, el punto de vista para ese plano del cuadro, a dicha altura. Es decir: Velázquez pintó esa parte del cuadro a una altura inferior a la que correspondería estando de pie y erguido. Presumiblemente se hallaría sentado en un taburete o similar. A dicha altura sería imposible ver la imagen de los reyes reflejados en el espejo del fondo, a no ser que dicho espejo se hallara *desplomado* (ligeramente separado de la pared vertical en su parte superior). De no ser así, tendríamos el segundo reflejo de la composición, elaborado con un nuevo plano y punto de vista. El tercer reflejo, con su diferente línea de horizonte y correspondientes planos del cuadro y punto de vista, es el que necesita para elaborar su propio autorretrato. Todo autorretrato, por definición, tiene que tener la línea del horizonte a la altura de los

cannot see their own reality but through their own reflection. In the case in the Japanese it is obvious: they could never be aware of the fact that the sun rises from their land, only by assuming how they are named by a superior category, at that time, and identifying themselves with their own reflection. That is to say, the correct question is not “what is your name” but “what are you called”. This paradox is correct since in the case of the observer, who cannot see his own reality, ends up assuming his reflection as his own essence. If one is called “The Rat”, for example, he will end up more or less, depending on the observer’s category, assuming some of the implicit qualities of his name.

This is clear in the case of *self-portraits*. The artists who have considered to reproduce themselves, have had to paint their own reflection, normally with the help of a mirror, except Li Bai 李白, who, wanting to take the moon in his hands (有), as he was drunk, he drowned in the waters of the scenery that he had just created with his paintbrush. When the artist creates a reflection of reality with an image, not only is he the owner of the image but, he partly possesses the reflected reality. It is not by chance that in the Chinese language the concept to “have” (you) has been represented by 有, an ideogram formed by 月 (yue, moon) and 又 you, hand).

If we think of Van Gogh’s ear (was it his right ear or his left ear that got injured?) We have Gauguin’s testimony 4, which confirms us that it was the left one and that calms us down, therefore, on having verified that his self-portrait is only a reflection of his own reflection in the mirror, the logical thing in a self-portrait. Van Gogh’s example is completely different from what Velázquez proposes to us in his self-portrait in “*The Meninas*”. Lots of comments have been written on the creation of this work and we are still amazed at its enigmatic splendour. I do not believe that the picture can be possibly reconstructed up to the point of letting the observer know how it was elaborated. It is true that, on having contemplated the scene that Velázquez proposes to us, the first thing that the picture suggests us is the presence of a big mirror that reflects the reality of that very moment, which, in an immediate way, introduces us, as observers, in this piece of space - time that it seems to reflect. But as we have spent some time looking at it, we begin a trip in time that goes so far as to give us the sensation of living in that scene. This capacity to represent in a plane of two dimensions a reality of four strikes us as one of the extraordinary features of the picture.



I cannot confirm, beyond speculation, how many mirrors, how many reflections of reflections Velázquez used to construct the image. If he used his knowledge of the dark camera, the clear camera, magic lanterns, or other technical devices which he learned to use in his stay in Italy. On the contrary, I am really sure, on having observed the *created* image, that it was designed and constructed as a project. We are witness to the construction of a reality, beyond that of an image of the above mentioned reality. The painter overcomes the limits of the reflection and creates a scenery as real as the reflected realities that he uses for his *collage*. If we construct the basic lines that sustain the geometry of the picture, we verify that there is a line of the horizon for the construction of the general space that is placed at the height of the *Menina* Isabel de Velasco's eyes. This leads us to place the eyes of the painter, the point of view for this plane of the picture, at the above mentioned height. That is to say, Velázquez painted this part of the picture at a lower height than the one that would correspond to a standing up and straight position. Presumably, he would be seated on a stool or something similar. At the above mentioned height it would be impossible to see the image of the kings reflected in the mirror in the background, unless the above mentioned mirror was in *an uneven position* (lightly separated from the vertical wall at the top). Otherwise, we would have the second reflection of the composition prepared with a new plane and point of view. The third reflection, with its different line of horizon and corresponding planes of the picture and point of view, is the one that he needs to prepare his own self-portrait. Any self-portrait, by definition, has to have the line of the horizon at a height of the eyes of the person that paints his self-portrait, how did Velázquez do it, if he wasn't left-handed?. I suggest the reader, in this respect, the interpretations that Picasso prepared on the picture. Oddly enough, according to Picasso, Velázquez has a height that spans the height of the whole picture and the master lines of the perspective (windows, pictures, walls and ceiling) thin down in the horizontal one and all the characters who accompany the painter seem to move their eyes closer to the line of the horizon. Undoubtedly, the mirror that the picture seems to suggest us is broken and the image that offers us is polyhedral. There are different points of view and several planes in it. This phenomenon breaks the limits of the Renaissance perspective and the fourth dimension is allowed *to appear* in the two-dimensional plane of the picture. Like in the images of *Shan Shui* 山水 the observer



2

ojos del que se autorretrata, cuestión aparte sería, de no ser zurdo, como ejecutaría el mismo Velázquez. Sugiero al lector, a este respecto, las interpretaciones que Picasso elaboró sobre el cuadro. No deja de resultar curioso que precisamente en ellas Velázquez adquiere una altura que abarca toda la del cuadro y las líneas maestras de la perspectiva (ventanales, cuadros, paredes, techo) se diluyen en la horizontal y todos los personajes que acompañan al pintor parecen aproximar sus ojos a la línea del horizonte.

De lo que no hay duda posible es que el espejo que nos parece sugerir el cuadro está roto y la imagen que nos ofrece es poliédrica. Son varios los puntos de vista y varios los planos del mismo. Es este fenómeno el que rompe los límites de la perspectiva renacentista y permite *aparecer* la cuarta dimensión en el plano bidimensional del cuadro. Como en las imágenes del *Shan Shui*

2. "Meninas" de Picasso (Estudio).

2. "Meninas" by Picasso (Study).

山水 el observador recorre el cuadro a través de varios planos-secuencia lo que, no sólo le permite *viajar* por el mismo, sino que además le da la sensación de habitar en él: "...Hay paisajes pintados que contemplamos y atravesamos; otros en los que podemos pasear; otros también en los que quisiéramos permanecer y vivir. Todos estos paisajes logran el grado de excelencia. Sin embargo, aquellos en los que podemos habitar son superiores a los demás. ...la pintura debe suscitar, en quien la contempla, el deseo de estar en ella. La impresión maravillosa que genera la rebasa, la trasciende". (Guo Xi 郭熙 *Lin chuan gao zhi ji*) 5.

Si tuviéramos que hacer una comparación analógica del cuadro de Velázquez con los *Shan Shui* diríamos que éste está construido con la perspectiva denominada *Ping Yuan* 平遠 (Distancia Plana) 6. En ésta, la mirada del espectador, cercana al cuadro, la puede



3. Shan Shui (Perspectiva Ping Yuan-Distancia Plana).

3. Shan Shui (Perspective Ping Yuan-Flat Distance).



covers the picture across several sequence-planes, which not only allows the observer to travel round the picture, but it also gives him the sensation of living in it: "... There are painted sceneries that we contemplate and cross; others in which we can walk; others also in which we would like to remain and live. All these sceneries achieve the grade of excellence. Nevertheless, those sceneries in which we can live are superior to the others. ... The painting must cause the desire to be in it to the person who contemplates it. The wonderful impression that it generates exceeds it, it transcends it". (Guo Xi 郭熙 *Lin chuan gao zhi ji*) 5.

If we had to do an analogical comparison of the picture of Velázquez with *Shan Shui's* paintings, we would say that it is constructed with the perspective named *Ping Yuan* 平遠 (Flat Distance) 6. This perspective permits that the look of the spectator, who is very close to the picture, can extend it up to the infinite. I cannot avoid, in this respect, stop thinking about the portrait of *Giaconda* by *Leonardo* and the structure of the scenery in the background of the picture. If we look at it closely, we initiate a trip across the different spaces in which we fix our eyes, going so far as to perceive a sensation of a time-space trip, very similar to the one that is experienced in *Shan Shuis*.

The fact of breaking the plane of the picture and of composing the image with the resultant pieces, involves the conscience of the implicit limitations in the representation of reality by means of the only one- point of view. The technique of the dark camera and clear camera that could be in the making of the geometric corpus of the linear Renaissance perspective at once turned out to be understood in his limitations as reflections of the reality by their own creators. The appearance of the photograph as a consolidated technique of the previous ones did not only not go so far as to destroy painting but it helped, in a definitive way, to question the Renaissance perspective as a paradigm of artistic reflection. It was not only a question of the colour, as Matisse ironically pointed out, but the very essence of the denomination of things.

The development of the artistic use of the photographic technique has recently revealed this issue and we can verify how, with the appearance of the info-graphic devices of image processing, the photograph has broken the limits of his original essence: the single-visual cone: the *xian fa* 線法 (method of lines), as it was called by those painters of the Ming dynasty, who studied



4

and emulated that western painting that the Jesuits brought to the court and as Nian Xi Yao 年希尧 mentions in his *Shi Xue* 視學 (Study of Perception) was only the rediscovery of that technique of *Song times*, as Guo Ruo Xu mentions 郭若虛 (XIth century, three centuries before the *Quattrocento*) quitted for its implicit limitations to the single-point. The reflection of reality that constructs, in this respect, the current photograph, let us think, for example of David Hockney, is closer to the artistic reflection of *Song* than to the conical perspective inherent in the proper photographic technique. In the portrait that he composes of his mother in the cemetery, not only does he break the mirror constructing an image *collage* with the pieces, but he reinforces the four dimensions on having introduced the observer (the author), therefore the

extender hasta el infinito. No puedo evitar, a este respecto, dejar de pensar en el retrato de *La Gioconda* de Leonardo y la estructura del paisaje que compone el fondo del cuadro. Si introducimos la mirada en él, iniciamos un viaje a través de los distintos espacios en los que fijamos la vista, llegando a percibir una sensación de recorrido espacio temporal muy parecido al que se experimenta en los *Shan Shui*.

El hecho de romper el plano del cuadro y componer la imagen con los trozos resultantes, implica la conciencia de las limitaciones implícitas en la repre-

sentación de la realidad mediante el punto de vista único. Las técnicas de la cámara oscura y clara que pudieran hallarse en la elaboración del corpus geométrico de la perspectiva lineal renacentista enseguida se vieron comprendidas en sus limitaciones como reflejo de la realidad por sus propios creadores. La misma aparición de la fotografía como técnica consolidada de las anteriores no sólo no llegó a anular la pintura si no que contribuyó, de manera definitiva, a cuestionar la perspectiva renacentista como paradigma del reflejo artístico. No era sólo una cuestión



4. "La Gioconda" de Leonardo da Vinci (detalle del Paisaje).

4. "La Gioconda (Mona Lisa)" by Leonardo da Vinci (detail of the Landscape).

5. "Retrato de su madre" de David Hockney.

5. "Portrait of his mother" by David Hockney.

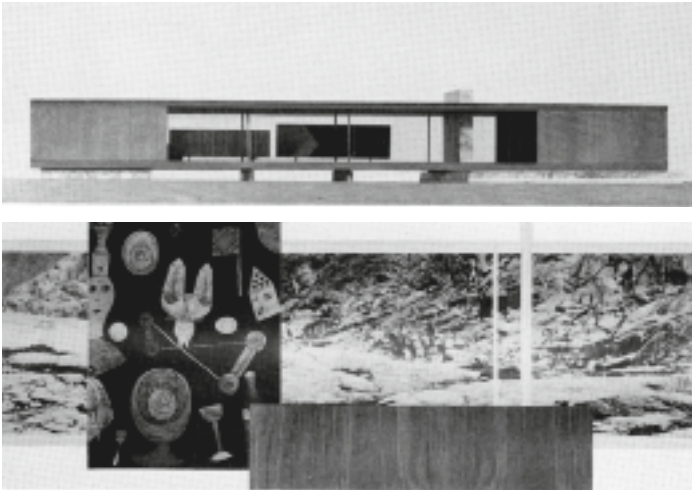
del color, como apuntaba irónicamente Matisse, si no la esencia misma de la denominación de las cosas.

El mismo devenir de la utilización artística de la técnica fotográfica ha puesto de manifiesta actualidad la cuestión y podemos comprobar cómo, con la aparición de los medios infográficos del procesamiento de imágenes, la fotografía ha roto los límites de su esencia originaria: el cono visual único: el *xiàn fǎ* 線法 (método de las líneas), tal y como lo llamaban aquellos pintores de la dinastía *Ming* que estudiaron y emularon aquella pintura occidental que los jesuitas aportaron a la corte y que como recoge Nian Xi Yao 年希堯 en su *Shi Xue* 視學 (Estudio de la Percepción) no era más que el redescubrimiento de aquella técnica de la época *Song*, tal y como recoge Guo Ruo Xu 郭若虛 (siglo XI, tres siglos antes del *Quattrocento*) abandonaron por sus limitaciones implícitas al punto único.

El reflejo de la realidad que construye, a este respecto, la fotografía actual, pensemos, por ejemplo, en David Hockney, está más cerca del reflejo artístico de los *Song* que de la perspectiva cónica inherente a la propia técnica fotográfica. En el retrato que compone de su madre en el cementerio, no solamente rompe el espejo construyendo una imagen *collage* con los trozos, sino que refuerza las cuatro dimensiones al introducir al observador (el autor), el punto de vista por tanto, en el propio reflejo, a través de la visión de la punta de sus zapatos.

En el propio reflejo arquitectónico podemos observar la manera en que Mies Van der Rohe construye sus imágenes proyectuales. Sin ningún género de dudas, será el arquitecto contemporáneo que más insistentemente ha recurrido a la perspectiva cónica y además de punto de vista central, en su





6



7

point of view, in the very reflection, across the vision of the tip of his shoes.

In the very architectural reflection we can observe the way in which Mies Van der Rohe constructs his project images. Undoubtedly, he will be the contemporary architect who more insistently has resorted to the conical perspective and in addition to the central point of view, in his creation work. Not only did he go as far as to reflect his conceptions with this recurrent method, but he also managed to raise his line of the horizon, his point of view, so as to make it generate his own architecture. However, Mies knew perfectly well the limits of architectural reflection in his work. In the image that he constructs, for example, of his project for the *Resor House* he resorts to a construction of indoor space by means of a few almost imperceptible lines of perspective, of course with his line of the horizon as axis of symmetry of the top and lower planes and the pillars, which separated from the plane of (virtual) glass, limit the inner and outer space. But the reflection breaks this ideal mirror on having introduced a photograph that reflects the exterior reality of the mountains *Grand Tonto* with a new plane of the picture of the background that keep a dialogue with the picture itself, with that of Paul Klee of the first plane and the one that consists of the streaks of the wood of the furniture, as third picture, generating a polyhedral vision of this project reality that he tries to reflect.

For the project of the *Seagram*, (how to reflect a skyscraper by means of the conical perspective?) he turns to the technique, which Wang Wei 王維 (dynasty *Tang*) had already pointed at, of *Yin Xian* 隱顯 (invisible - visible): “the summit of a tower gets lost in the sky and its base must remain visible (or invisible). Things must be simultaneously present and absent; only the top part or the lower part is seen. Of the boundaries or the terraces, show only the half; of the houses and of the pavilions, indicate only a wall or a corner.

trabajo de creación. No sólo llegó a reflejar sus ideaciones con este método recurrente, sino que consiguió elevar su línea del horizonte, su punto de vista, en generadora de su propia arquitectura. Pero Mies conocía perfectamente los límites del reflejo arquitectónico en el que se movía.

En la imagen que construye, por ejemplo, de su proyecto para la casa *Resor* recurre a una construcción del espacio interior mediante unas líneas de perspectiva casi imperceptibles, por supuesto con su línea del horizonte como eje de simetría del plano superior e inferior y los pilares que, separados del plano de vidrio (virtual), limita exterior e interior. Pero el reflejo rompe ese espejo ideal al introducir una foto que reproduce la realidad exterior de las montañas *Grand Tonto* con un nuevo plano del cuadro de fondo que, a su vez, dialoga con el propio cuadro, con el de Paul Klee del primer plano y con el que se compone con las vetas de la madera del mueble, a modo de tercer cuadro, generando una visión poliédrica de esa realidad proyectual que pretende reflejar.

Para el proyecto del *Seagram*, (¿Cómo reflejar un rascacielos mediante la perspectiva cónica?), recurre a la técnica, ya apuntada por Wang Wei 王維 (dinastía *Tang*), del *Yin Xian* 隱顯 (invisible-visible): “la cúspide de una to-

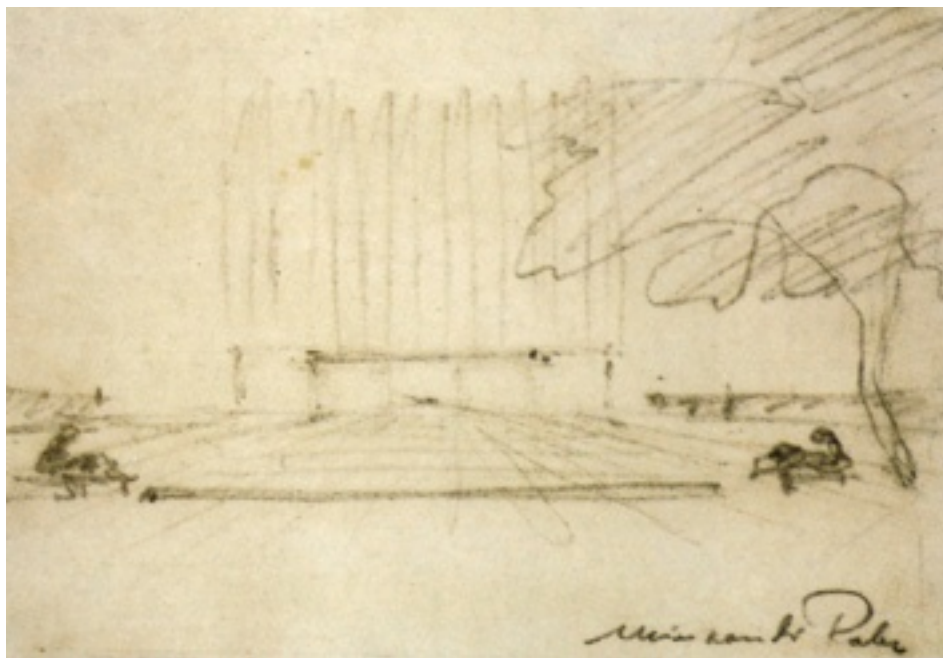
rre se pierde en el cielo y su base debe permanecer visible (o invisible). Las cosas deben estar a la vez presentes y ausentes, solo se ve la parte de arriba o la de abajo. De las lindes o los terraplenes, mostrad tan solo la mitad; de las casas y de los pabellones, señalad tan solo u O como apunta Li Ri Hua 李日華: “En pintura, es importante aprender el sujeto con discernimiento, es decir, que, en el trazado de las formas, aun cuando el fin sea lograr un resultado completo, el arte de la ejecución está todo en anotaciones fragmentarias y en interrupciones... La pincelada se interrumpe para cargarse de alusiones; por ejemplo, se representa una montaña con un contorno vacío, o se amputa un árbol de su ramaje; por doquier, el vacío debe entremezclarse con lo lleno”. Esta imagen sin forma resulta el paradigma de lo aquí expuesto. Más allá del espejo único como reflejo, más allá del poliedro, más allá de todas las dimensiones que se puedan reflejar en el plano se halla esta imagen sin forma. “En un papel, la parte pintada no ocupa mas de un tercio. En el resto del papel parece que no hubiera imágenes, y sin embargo, las imágenes tienen allí una existencia eminente. Así, el vacío no es la nada. El vacío es cuadro.” Zhang Shi 張拭.

La vida fluye en el espectáculo y se estanca en el espejismo. ■



- 6. "Resor House" de Mies van der Rohe (Exterior-Interior).
- 7. "Resor House" de Mies van der Rohe (Interiores).
- 8. "Seagram" de Mies van der Rohe (Apunte).

- 6. "Resor House" by Mies van der Rohe (Exterior-Interior).
- 7. "Resor House" by Mies van der Rohe (Interiors).
- 8. "Seagram" by Mies van der Rohe (Sketch).



8

"Oras Li Ri Hua points out 李日華: "In painting, it is important to learn the subject with discernment, that is to say, that, in the tracing of the forms, even if the end should be achieving a finished result, the art of the execution is quite in fragmentary notes and in interruptions... The brushstroke is interrupted to be loaded with allusions; for example, a mountain is represented by an empty outline, or a tree is amputated of its branches; everywhere, the gap must intermingle with the full thing".

This shapeless image turns out to be the paradigm of what has been discussed above. Beyond the sigle mirror as a reflection, beyond the polyhedron, beyond all the dimensions that could be reflected in the plane, this shapeless image is to be found.

"On a paper, the painted part does not occupy any more than one third. On the rest of the paper it seems that there are no images, and nevertheless, the images have an eminent existence there. This way, the gap is not the void. The gap is a picture.

"Zhang Shi 張拭.

Life flows in spectacle and comes to a standstill in mirage. ■

NOTAS

- 1 / Es curioso, al respecto, que el término *Wen* 文 signifique indistintamente *Escritura* y *Cultura* en chino.
- 2 / Libro XIII, Capítulo III, de las Analectas (Los cuatro libros) de Confucio.
- 3 / 日 = sol, 本 = origen, nacimiento. No olvidemos que en la cultura china, la denominación de la realidad (su reflejo), es gráfica. Tan solo podremos atisbar su pensamiento aprendiendo a leer sus caracteres. No obstante, para facilitar la lectura del texto, he recurrido a la traslación fonética *Pin yin* (aunque he eliminado, por simplificar, la acentuación tonal) delante de cada *sinograma*. A su vez, para quien desconozca, ante ciertos conceptos, acompaño, entre paréntesis, una traslación fonética más parecida a nuestro idioma.
- 4 / Gauguin recoge el suceso en sus "Memorias de un salvaje".
- 5 / La mayor parte de los textos de autores chinos aquí citados, de cuyos escritos no se conservan los originales, se hallan recogidos en el *Hua lun cong kan* 畫論叢刊 de YU Anlan 于安澜, citado en la bibliografía.
- 6 / En la construcción de las imágenes *Shan Shui* se distinguen tres formas: el *Shen Yuan* 深遠 (Distancia Profunda), el *Gao Yuan* 高遠 (Distancia Elevada) y el aquí citado *Ping Yuan* 平遠 (Distancia Plana).

Referencias

- CHENG Francois, *Shitao 1642-1707, La saveur du monde*. Ed. Phébus, París, 1998.
- CONFUCIO, *Los cuatro libros*. Ed. Paidós, Barcelona, 2002.
- FENG Xiao Min, *L'union de l'encre et du pinceau*. Ed. Flammarion, París, 2003.
- GUO Ruo Xu, *Tu hua jian wen zhi*. Ed. Ren Min Shu Chubansque. Beijing, 1983.
- LEVINE Neil, "The Significance of Facts": *Mies's Collages Up Close and Personal*, *Assemblage*, nº 37, 1998, pp. 70-101.
- YU Anlan 于安澜, *Hua lun cong kan* 畫論叢刊. Ed. Ren Min Shu Chubansque. Beijing, 1960.



NOTES

- 1 / It is worth mentioning, on this matter, that the term *Wen* 文 means indistinctly *writing* and *Culture* in Chinese.
- 2 / Book XIII, Chapter III, of the Analects (The four books) by Confucio.
- 3 / 日 = sun, 本 = origin, birth. Let's not forget that in the Chinese culture, the denomination of the reality (his reflex), it is graphic. We will only be able to watch his thought learning to read his sinogramas. Nevertheless, to facilitate the reading of the text, I have resorted to the phonetic movement *Pin yin* (although I have eliminated, for simplifying, the tonal accentuation) in front of every sinograma. In turn, for whom he does not know it, before certain concepts, I accompany, between parentheses, a phonetic movement more similar to our language.
- 4 / Gauguin mentions the event in his "Memoirs of a Savage".
- 5 / Most of the texts by Chinese authors mentioned here, of whose writings the originals haven't survived, have been collected in the *Hua lun cong Khan* 畫論叢刊 by YU Anlan 于安澜, quoted in the bibliography.
- 6 / In the construction of the images *Shan Shui* three forms can be distinguished: *Shen Yuan* 深遠 (Deep Distance), *Gao Yuan* 高遠 (High Distance) and the above mentioned *Ping Yuan* 平遠 (Flat Distance).

References

- CHENG Francois, *Shitao 1642-1707, La saveur du peels*. Ed. Phébus, Paris, 1998.
- CONFUCIO, *Four books*. Ed. Paidós, Barcelona, 2002.
- FENG Xiao Min, *L'union de l'encre et du pinceau*. Ed. Flammarion, Paris, 2003.
- GUO Ruo Xu, *Your hua jian wen zhi*. Ed. Ren Min Shu Chubansque. Beijing, 1983.
- LEVINE Neil, "The Significance of Facts ": *Mies's Collage Personal Up Close and* , *Assemblage*, nº 37, 1998, pp. 70-101.
- YU Anlan 于安澜, *Hua lun cong Khan* 畫論叢刊. Ed. Ren Min Shu Chubansque. Beijing, 1960.