



MIGUEL ÁNGEL PAREJA

Con el alma de color



Foto: gentileza de Hector Pérez, Galería A Través del Arte.



Por Daniel Tomasini

Revisando viejos recortes de periódicos, encontramos una entrevista de Roberto de Espada con Miguel Ángel Pareja, publicada por *El Día* en ocasión de la exhibición de su obra de los años 1980-1981 en la galería Karlen Gugelmeier. La página está amarillenta por el paso de los años y es muy significativa en el plano personal. Recordamos perfectamente que cuando la leímos pensamos: “Me gustaría estudiar con este pintor”. Por extrañas coincidencias del destino, mientras trabajábamos en una institución médica como archivista, una persona vinculada a Pareja desde la Galería Aramayo y también funcionaria nos llamó (debió haberse enterado de nuestro interés por la pintura porque no trabajaba en nuestra sección) y nos preguntó directamente si nos gustaría conocer a Miguel Pareja y estudiar con él.

Esta particular circunstancia de la vida, totalmente inesperada, no solo definió nuestro encuentro con un maestro que, a pesar de tratarlo durante un breve lapso de su vida nos dejó una huella indeleble, sino que definió el futuro de nuestra profesión actual como docente en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (Ienba).

La entrevista, que se titula ‘Optimismo y vitalidad de un pintor’, define sintética pero muy sustancialmente los aspectos centrales de las preocupaciones de este gran artista. El texto que sigue, además de ofrecer parte de la entrevista, incorpora impresiones personales de nuestro encuentro como estudiante en su casa-taller de Villa Dolores, además de datos biográficos y un análisis crítico de su obra, compleja y singular, a efectos de conformar la semblanza de un hombre y un artista paradigmático, uno de los referentes más importantes de la cultura nacional.

El artista, su obra, su responsabilidad

Maestro, ¿qué elemento o preocupación define o da coherencia a su obra?

Principalmente dos: el color y la estructura. Mi pintura puede ser abstracta o representativa, pero –preferentemente– es la figura humana la que está siempre en el fondo de la realización.

¿Le molestaría ser definido como un “expresionista abstracto”?

No, no solo no me molesta, sino que creo que puede ser una buena definición, agregándole elementos de “post” o “neocubistas”. Siempre he pintado por necesidad de pintar, no por inquietudes temáticas.

Según usted, ¿qué papel juega el artista en la comunidad a la que está integrado?

El artista debiera ser un factor activo dentro de la cultura de su medio social. Entendiendo por tal su intervención en todas las manifestaciones en las que el color, las formas, el volumen, etcétera (sea en la arquitectura, escultura, diseño) jueguen un papel preponderante. Es el artista el que debe ajustar el elemento plástico a las artes que salieron del muro y cuyo destino actual no es si no el museo o la galería. El artista debería estar en la base de la producción industrial. El pueblo no va a las exposiciones ni a los museos, pero sí –en las tiendas y en los bazares– consume un arte adocenado que le viene del exterior o del medio interno, ya preseleccionado por el comerciante que dictamina lo que tiene o no aceptación, lo que se vende o no. En fin, el artista debe estar integrado al diseño.

¿Qué destino le ve a la pintura de caballete?

La pintura de caballete es el medio por el cual el artista investiga y da forma a nuevas situaciones del pensamiento y la cultura estética. La búsqueda por sí misma es una justificación. La búsqueda no puede existir sin la emoción del individuo y sin sus inquietudes culturales.

¿Siempre ha hecho usted la pintura que le interesa o diversas presiones han incidido en parte de su obra?

Comenzaría por una negativa, nunca he pintado sino aquello que me ha interesado. No he reconocido la validez de ninguna presión: ni el eventual interés comercial, ni otros intereses ajenos al de la creación misma han llegado a perturbar mi obra.

¿Ha vivido usted o vive de su obra?

Nunca. No creo en el “arte profesional” (eso está de moda en Estados Unidos), tal cosa sería para mí vender lo más rico de la expresión a los valores mercantiles. El artista debiera vivir de su obra, pero eso es muy distinto a producir obras nacidas con el afán de agradar y conquistar al público.

¿La docencia ha enriquecido o perturbado su tarea creativa?

La ha enriquecido. El contacto con los jóvenes ha promovido en mí nuevos intereses, explicaciones de cuanto he hecho ahondando en la técnica, base de la expresión.

¿Qué puede decirme de esta exposición homenaje a Cipriano S. Vitureira?

Vitureira era un hombre, un poeta, culto, interesado por la pintura. Buena parte de su obra la dedicó a explicar la obra de varios artistas. Personalmente, lo tenía en gran estima. Con respecto a las pinturas de 1980, todas están

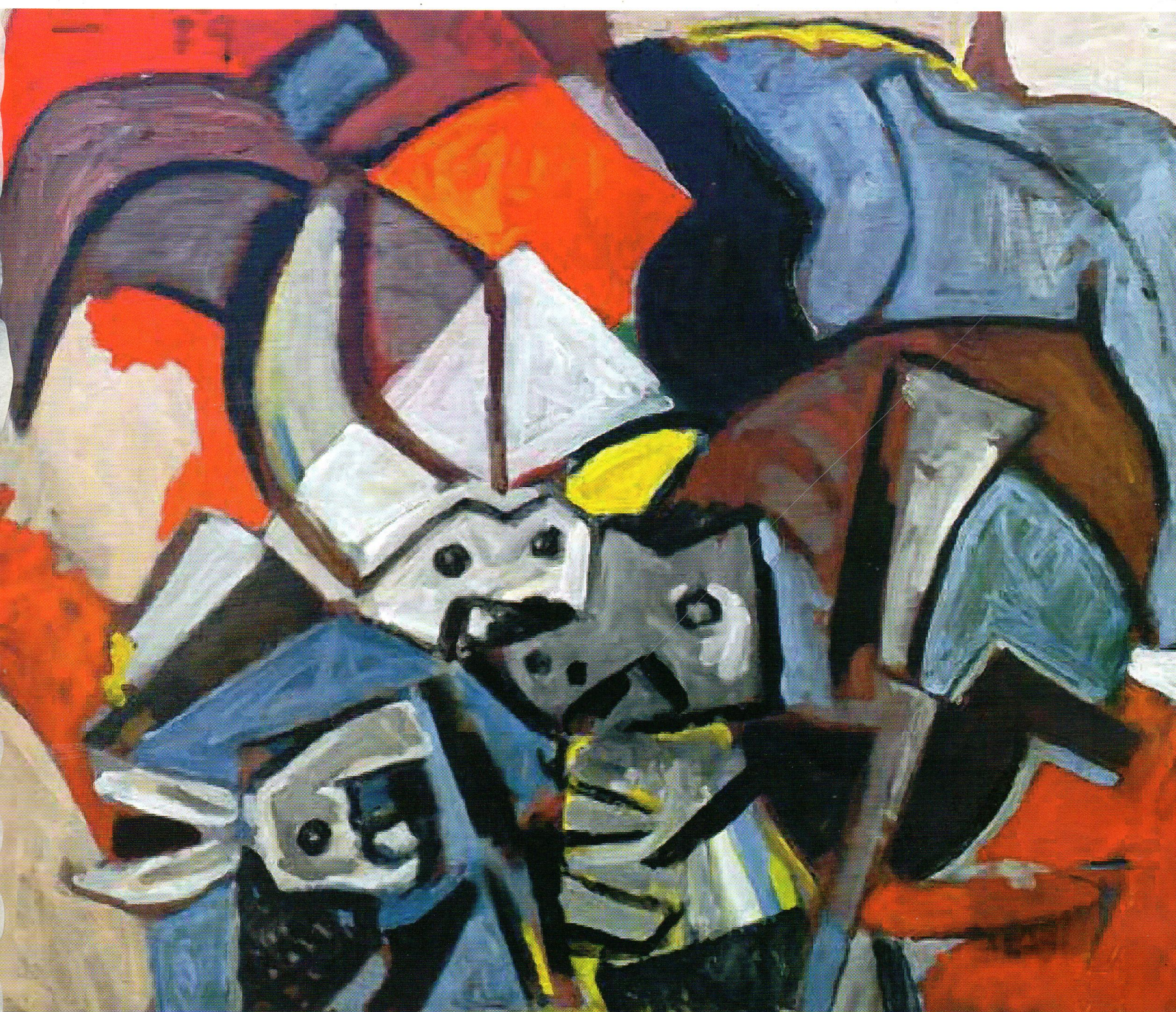


Foto: Marcel Loustau, gentileza de Héctor Pérez, Galería A Través del Arte.

'Perros y liebre', 1979.

dictadas a documentar cierta dramaticidad de la vida contemporánea que siempre me ha preocupado. Todas mis exposiciones están vinculadas con mi hacer anterior, desde 1931 siento la misma inquietud. Pinto por impulsos, sin atenerme a lo que hice ayer. Eso hace que mis temas (que a veces presumo diferentes) se sucedan caóticamente (o con un aparente caos) que en el fondo no carece de unidad, son la misma cosa.

Veo allí una tela comenzada con mucho color, casi diría con colores insólitos, ¿es eso una superación, un progreso?

No se trata de un progreso, sino de una repetición que llega a su tópico. El color va evolucionando porque he tenido dudas en cuanto a mi seriedad, en cuanto a su uso, íntimamente lo siento exuberante.

Los críticos: ese problema.

Los críticos creen que son los que dirigen el proceso o el derivar del artista. Eso es absurdo. El crítico es un entusiasta (eso era Vitureira) por lo que el pintor —el artista en

general— ha hecho. Ni es un traductor ni un comentarista, el crítico agrega la palabra a lo que no son más que imágenes. Siempre el pintor debe hacer lo que siente (ahí la inutilidad de la crítica que intenta dirigir su hacer). En su entusiasmo el crítico aportará el que ese hacer sea más y mejor conocido. Ahí tiene usted el ejemplo de De Simone. Vitureira fue el primero y creo que el único que habló de él mientras De Simone vivía.

Una pregunta final: ¿cree usted en el futuro de la pintura?

Creo en un gran futuro para la pintura y ese futuro será el de documentar todo lo que vivimos: los hechos y el contenido cultural que va implícito en la época.

Cuando entramos por primera vez en la casa de Miguel Pareja, frente al zoológico de Montevideo, por la calle Rivera —casa tradicional montevideana, corredor largo que remataba en un patio abierto y luminoso y a ambos lados las habitaciones; techos, puertas y ventanas muy altos— de



'Gaucha' s/f., 1923.

un vistazo vimos una gran cantidad de cuadros apoyados contra la pared en la primera habitación y pensamos “¿Es que se puede pintar así?”. Era tal la explosión de color en las telas que esta fugaz impresión nos colocó en el lugar de la incertidumbre porque nunca habíamos visto pintura de esa naturaleza.

Era el año 1982. Todos los sábados, hasta el fallecimiento de Pareja en 1984, nos reuníamos en su casa-taller un pequeño grupo de estudiantes. Algunos provenían de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que estaba clausurada por la dictadura. Pareja tenía una salud frágil; no obstante, su pensamiento mantenía una gran lucidez y cuando comentaba los trabajos de los estudiantes, y a menudo su propia obra, su palabra era escuchada en un silencio respetuoso que inundaba toda la habitación, que en ese momento, y en mi parecer, se asemejaba a un templo. La figura de Pareja era patriarcal, pelo y barba perfectamente blancos, sentado en una cómoda silla plegable, raramente se levantaba para hacer una observación, pero cuando lo hacía ese gesto formaba parte de una verdadera lección. A causa de su salud, siempre era vigilado atentamente por su esposa, Thalita Carámbula, quien nos acompañaba en estas sesiones. De la figura del pintor emanaba un aire de sabiduría, su parco silencio reforzaba la sensación de que no estaba presente en la reunión, de que estaba ajeno a lo que sucedía. Sin embargo, su mirada penetrante contradecía esta sensación. Estaba perfectamente presente, analizando y recreando la pintura que sus alumnos le presentaban, o bien su propia obra, de la cual nos hacía participar de su génesis. Unido a esto, estaba su pensamiento inteligente con relación al problema del arte y de la pintura en particular, con las palabras justas y necesarias.

Le debemos a Miguel Ángel Pareja nuestros primeros entusiasmos en relación con la pintura y particularmente con el color. Sus comentarios denotaban al gran conocedor del arte, tanto desde el punto de vista teórico como del práctico. Compartía su pasión por la pintura con el mo-

saico y el arte mural. Fue uno de los más grandes coloristas, no solo nacionales sino de nivel internacional.

Miguel Pareja nació en Montevideo, el 25 de agosto de 1908 y posteriormente su familia se trasladó a la ciudad de Las Piedras, donde el artista recibió su primera formación a cargo de Manuel Rosé, un pintor neoclásico pero gran innovador en materia de color.

El mundo rural de Rosé tuvo influencia en Miguel Pareja en tanto temática. El tema del hombre –y la mujer– de campo y sus trabajos es sometido a la estética poscubista de Pareja, quien la había asimilado desde artistas de la vanguardia moderna y de pintores de primera línea como Roger Bissière, con quien estudió en 1937 durante su primer viaje a Europa, y Fernand Léger, con quien lo hizo durante su segundo viaje, en 1954. Léger lo fortaleció en la estructura y en el arte mural. Bissière lo inició en los secretos del color. Con simpática ironía, Pareja solía decir que Léger era “tubista” (y no cubista) por su afición a las formas tubulares.

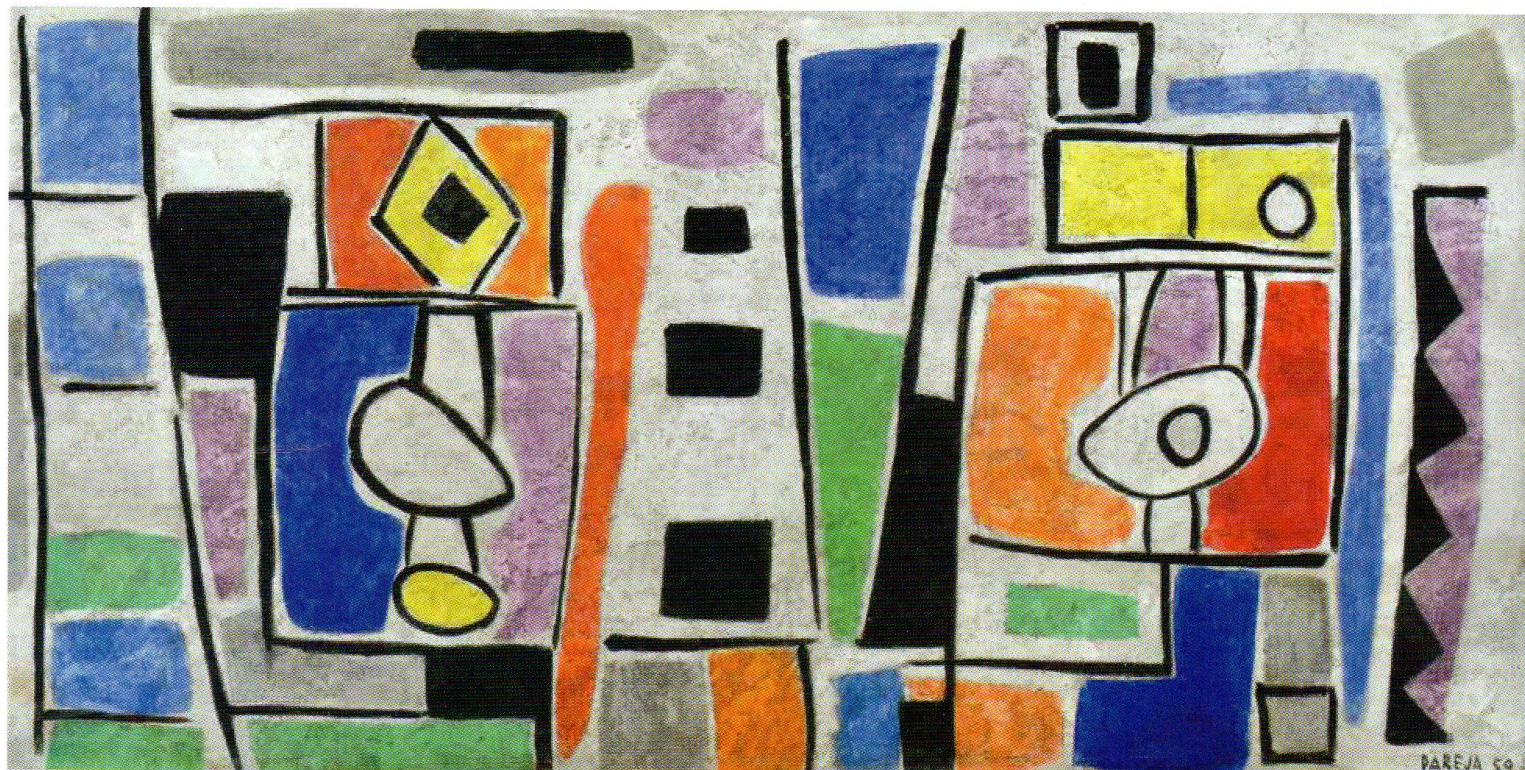
Las figuras del gaucha, de la china y de los animales del campo como el caballo, el toro, el perro, el gallo, las aves, etcétera, Pareja las transforma en símbolos y hasta podría decirse en arquetipos. Un fino proceso de dibujo produce la decantación que lleva a la simplificación de los rasgos. Las figuras pierden su referencia naturalista, pero no su referencia hacia la realidad. Las últimas obras de Pareja son signos desde donde extrae una potencia plástica singular. Sus primeras obras tienen una gran influencia de Cézanne en lo que respecta a la estructura. La paleta de esa época es sobria, con tendencia a los tierras, a los ocre, a los verdes oliva. Nunca abandona el concepto de estructura, que desde el trazo o desde la propia forma del color (cuando lo aplica en planos francos) regula toda la composición de la pintura. En algunas obras utiliza el “compás áureo”, una medida regulada que produce puntos armónicos. Este instrumento, originario de la cultura egipcia y utilizado desde la Antigüedad, puede resolver el plano en materia compositivo-estructural y se basa en relaciones matemáticas. En Pareja todo es dibujo y todo es color. Cézanne también solía decir: “Cuando pinto, dibujo”.

El proceso de despojamiento de las formas accesorias para llegar a lo esencial lo hace depender en mucho de la intervención de la línea orgánica, caracterizada por la curva. Sus formas rígidas y angulosas se suavizan y en el desarrollo de esta búsqueda llega a formas primigenias que recuerdan al huevo o a la célula, que remiten al arte primitivo e incluso a la primera etapa de la expresión infantil. Sus formas, no obstante, concentran una energía visual singular y generan universos cromáticos con un potencial expresivo particularmente apto hacia lo mural.

Las figuras de sus pájaros, por ejemplo, sufren un proceso de concentración que mantiene la reminiscencia del ave, contenida en una forma con indicios básicos de su realidad figurativa. Es posible que otras formas no identificables como figuras estén presentes en sus formas abstractas como idea. Este análisis podría explicar la sentencia de Pareja en la entrevista citada al comienzo: “Mi pintura puede ser abstracta o representativa, pero –preferentemente– es la figura humana la que está siempre en el fondo de la realización”.

Durante las sesiones de los sábados el maestro mencionaba muchas de sus experiencias con relación al tema del dibujo. Por ejemplo: “Me costó mucho esfuerzo para que este dibujo pareciera espontáneo”; o con relación a la técnica: “Tener la técnica es saber pintar”, decía haciendo





'Composición abstracta', 1959.

referencia a la suma sistemática de procedimientos y al uso de los materiales en pos del estilo y de la expresión. "Soy conservador del espíritu revolucionario del cubismo", también sostenía. Era capaz de señalar el valor de un pintor o de una pintura más allá de sus afinidades estéticas:

"No me gusta Dalí, pero vean cómo da la sensación de humedad de la atmósfera" (observando una reproducción de aquel artista surrealista).

Pareja fue docente y director de Bellas Artes, y figura clave en la nueva redacción del Plan de Estudios de esta institución. Además de ser un pintor de primera línea, fue un teórico en arte y —fundamentalmente— un docente vocacional que dejó asentados sus conceptos pedagógicos en varios escritos y, sobre todo, en su tesis académica. Sostenía que el estudiante debía llegar a reconocerse en su obra, para lo cual el acto docente debía hacer centro en el estudiante y promoverlo en sus capacidades. Esta doctrina es acorde con los preceptos pedagógicos de la enseñanza activa, desarrollada por el gran pedagogo John Dewey. Precisamente, la matriz pedagógica de Bellas Artes la constituye la doctrina de la enseñanza activa donde el lema "Aprender haciendo" es clave para la construcción del educando. Pareja fue un entusiasta promotor de esta pedagogía. En consecuencia, no era un seguidor de los modelos académicos. Decía que "aunque se trate de un Kandinsky, todo seguidor de un artista será, de alguna forma, 'académico'". Su accionar docente estaba dirigido al descubrimiento de sí mismo por parte del estudiante, lo cual requería del docente la atenta tarea de fomentar y potenciar la expresión personal en correspondencia con la expresión del lenguaje del arte que aquel utilizara.

Miguel Ángel Pareja fue lacerado por la dictadura que asoló a nuestro país entre los años 1973 y 1985. Muchas de sus pinturas reflejan la violencia y la ferocidad de este triste período. Desde el propio plano abstracto, el contenido dramático de sus cuadros trasciende la visión realista y se proyecta con la fuerza de un manifiesto a través de sus formas y de su color. Esta etapa corresponde a su liberación de las actividades universitarias, que habían comenzado cuando ganó por concurso un taller del IENBA en 1946, llegando, posteriormente, al cargo de director en dos oportunidades: 1964 y 1968. Su dedicación a la docencia y a la dirección aplazó su actividad profesional. Durante estos períodos no existen registros de exposiciones, aun-



'Composición con figuras', 1955.

que siguió pintando con fines exclusivamente didácticos. Parte de su prestigio se afirmó como “maestro de jóvenes generaciones de pintores”. En el ámbito de la hoy facultad, Pareja promovió las “ventas populares” de cerámica, grabados y serigrafías en el marco de la extensión universitaria. También propulsó las “Campañas de sensibilización visual”, de profundo impacto urbano. Siguió investigando el lenguaje de la pintura para adaptarlo a estas técnicas, por lo que su actividad creativa nunca cesó. Algunos de sus diseños fueron trasladados al tapiz, bajo su atenta vigilancia.

Participó en muestras nacionales e internacionales y ganó importantes premios. Se pueden citar, en 1947, el premio Mención en el Salón Nacional de Dibujo, premio especial con un ‘Boceto mural’ en el XI Salón Nacional; en 1951 y 1953 su participación en la primera y segunda Bienal de San Pablo, Brasil; en 1953 recibió el premio Banco República en el XVII Salón Nacional; en 1957, premio Adquisición en el XI Salón Municipal; en 1960, premio en el XII Salón Municipal; en 1962, premio en el XIV Salón Municipal.

Expuso en el Liceo de Las Piedras, en Galería Aramayo, en Galería Sarmiento (Buenos Aires), en la Alianza Francesa de Montevideo. En 1962 se realizó una retrospectiva de su obra en el Subte de Montevideo. El MNAV también realizó, recientemente, muestras en homenaje a este maestro. Miguel Pareja formó parte de la “época de oro” de la vanguardia uruguaya de “los 60” (influida por el abstraccionismo del expresionismo abstracto estadounidense (decantado del action painting). En 1959 integró el “Grupo de los 8” junto con L. Presno, C. Páez Vilaró, R. Pavlotzky, A. Testoni, A. Spósito, J. Verdié y A. Llorens. Además, fruto de su viaje de estudios a Europa en 1954, cuando se radicó en París en el taller de Fernand Léger, Pareja fue contratado por el francés para realizar proyectos murales en Saint-Loup, en Normandía, y en el Gas de Francia en París.

Pareja puede transmitir con su pintura conceptos abstractos como la violencia, el dolor, la soledad, etcétera, a través de medios plásticos particularmente cargados de ese elemento comunicador que es el color y que los hace accesibles a través de la sensibilidad y no por mera descripción. Su color, vibrante, no está colocado como excitante en el estilo de los “fauves”. Se acerca más al grupo El Puente, a través del cual los expresionistas alemanes descargaban toda su frustración y su impotencia ante la barbarie nazi. Por lo tanto, el color de Pareja no es “decorativo” tal como califica en las “artes decorativas” (este término no es peyorativo y en una ocasión el maestro admitió que “en el fondo, toda pintura es decorativa”).

Lo decorativo lo tomamos aquí como una tipología que se relaciona con el huido concepto de lo bello en su sentido clásico. Por el contrario, el color en Pareja es profundamente dramático a pesar de que la danza de rojos, azules, amarillos pueda parecer –a primera vista– dirigida a seducir al observador. El artista trabaja el color de una manera técnica particular. Como es sabido, el color es una sensación que se recibe como estímulo a través de los receptores nerviosos cromáticos situados en la retina, que a su vez comunica con el cerebro a través del nervio óptico. Esta percepción –que se hace especializada en el pintor– tiene su origen en la materia coloreada. Desde esta materia coloreada, el rayo de luz refleja cierta cantidad de color y otra parte la absorbe. De la conjunción del fenómeno físico con el fisiológico deriva la percepción espacial del color, aunque este es solo uno de los problemas a los que se enfrenta el pintor. En una pintura, la percepción de un color puede variar según el sistema de relaciones. Josef Al-



‘Composición mural’, 1956.

bers (artista y profesor de la Bauhaus) sostenía que “el color es el medio más relativo con que cuenta la pintura”. Su percepción siempre es relativa a la ubicación, a su relación con otro plano de color, al tipo de contraste, a la textura, si está contenido en una línea o un plano, y a la superficie de la mancha entre otros. Por este último motivo Gauguin, sabia e irónicamente, decía: “Un kilo de verde es más verde que medio kilo”.

Pareja dominaba todos estos aspectos de las propiedades del color como fenómeno y particularmente su espacialidad. El control del color lo ejercía a través de dos estrategias: el dibujo de la propia forma de color y el trabajo sobre el tono del color a fin de controlar su luminosidad. Además, trabajaba los contrastes simultáneos (de tono y matiz) de manera muy afinada. En términos plásticos, Pareja buscaba que el color se percibiera en un mismo plano como si se tratara de un pavimento donde no hay hendiduras ni salientes. Impedía que algún color se “adelantara” o “retrocediera” en tanto el brillo del color (el gradiente de su valor cromático) se sometía a las sutiles intervenciones de su paleta. Este trabajo implica no solo conocimiento, sino una profunda intuición y una sensibilidad particular. En Pareja podemos verificar la frase que acuñó Paul Klee después de una experiencia en un ambiente muy luminoso que le demandó encontrar soluciones cromáticas. El artista suizo, casi a modo de revelación exclamó: “Yo y el color somos uno, ¡ya soy pintor!”.

Hay que señalar que la teoría del plano, surgida de las primeras investigaciones de Cézanne y adoptada por la

vanguardia moderna –a excepción del surrealismo– tiene un antecedente histórico en la pintura de la Alta Edad Media, cuyas bases conceptuales son, obviamente, diferentes. Mas allá del tema religioso que se imponía, el artista medieval solucionaba el espacio de representación con objetos de distinta naturaleza que tenían diferentes tamaños según su importancia o jerarquía. Esta época también fue la edad de oro del mosaico bizantino, que se consideraba una pintura “para la eternidad”. Por consiguiente, podemos hablar de una pintura y de una estética bizantina. Pareja era admirador de esta estética, particularmente de la técnica del mosaico, la cual respetaba los preceptos doctrinales de la pintura bizantina al articular sus unidades expresivas en el plano. El muro no tenía que tener “agujeros” (perceptivamente hablando) de ningún tipo. Por otra parte, el arte medieval, con un dibujo particular siempre es descriptivo, mientras que Pareja utiliza sus símbolos y sus signos como indicadores de un rasgo o una situación dentro de un marco más abstracto.

Cuando Pareja realiza un relato (de los trabajos de campo, por ejemplo) el color se mantiene en el plano y es el dibujo del personaje, por sus dimensiones, quien genera la sensación de distancia. Esta estrategia deviene de la perspectiva geométrica. Los medievales tenían otro concepto de perspectiva que se denomina “invertida”. La alternancia en el tamaño de las figuras conserva la idea de que una figura más grande está más cerca del observador y una más pequeña se encuentra más lejos. Pareja no trabajaba los tamaños a la manera del artista medieval, que se basa en la jerarquía del personaje. Nunca podría aplicar este concepto, dado que es un artista profundamente humanista. No hay contradicción –aunque pueda parecerlo– entre el espacio perspectivo y la especialidad del plano de color. Aquel es una construcción y este es una percepción. Miguel Pareja logra conciliar perfectamente esta aparente contradicción con una obra que destaca por su solidez sin fisuras.

En algunos casos en que la pintura exige un “fondo”, este siempre será un espacio, nunca un plano coloreado. Los colores llamados acromáticos (blanco, negro, grises neutros) son trabajados con toques de color para movilarlos en la tendencia cromática. Pareja los utiliza a menudo a modo de puentes o de enlaces con los planos compositivos y a veces a modo de contorno para evitar la mutua influencia (interacción) cromática en planos yuxtapuestos. La tradición de incorporar matices a los colores acromáticos es muy antigua. Se dice que Van Gogh (quien tenía “ojo absoluto”) pudo distinguir veintisiete matices en los negros de las vestiduras pintadas por el pintor también holandés Franz Hals. Son característicos los planos negros que envuelven a algunas de sus figuras donde la lectura metafórica conduce directamente a la poesía. En lo personal, no podemos evitar identificar personajes borgianos cada vez que contemplamos estos personajes cercados por el negro, asumiendo lo trágico de la existencia o la inminencia de la muerte.

El negro era para Miguel Pareja un color muy importante. Fuera que lo hiciera participar de sus planos abstracto-geométricos de manera plena, fuera que lo utilizara en un trazo o en la línea, este color, por sus características ópticas y por tradición cultural contiene significaciones profundas. En muchas de sus obras abstractas “puras” (en contraposición a las abstracto-figurativas) el negro a menudo revela vestigios de estructuras que al mismo tiempo se hacen rítmicas. Con una mirada radiográfica, el artista nos conduce a la intimidad de su entidad plástica, reafirmando a través del ordenamiento rítmico la sonoridad (inherente al color) de su pintura. Artaud dijo que Van Gogh podía haber sido un gran compositor. Esta opinión podría aplicarse perfectamente a Miguel Pareja. En otras propuestas, dibujo con negro formas jeroglíficas pertenecientes a un alfabeto que solo el artista puede descifrar y que nos transporta a un tiempo y un espacio primigenio, a una dimensión prelingüística. Sus formas herméticas tienen un contenido plástico “absoluto”. Sabemos que el artista deposita significados en ellas y, en todo caso, la significación plástica por sí misma (sin necesarias connotaciones semánticas) constituye un concepto esencial del lenguaje del arte.

Otro elemento fundamental en este maestro es el trazo, ese elemento de dibujo que define su acción descriptivo-expresiva desde el pincel. El trazo de Pareja incluye las interrupciones, el engrosamiento y el afinamiento –como si de una corriente de agua se tratara–, la evidencia del gesto, a veces brusco o tosco, a veces delicado y fino de acuerdo con el objetivo expresivo. Los trazos están a menudo superpuestos a las zonas de color que establecen una relación estructural donde la figura se soporta. El trabajo de color hacia el tono implica las mezclas de color, en las que Pareja utiliza varias técnicas. Una consiste en el toque con el color complementario, de manera de bajar la tensión lumínica. Por ejemplo: a un rojo vivo le agrega un toque de color verde y de esta manera el color se “oscurece” (pero no se “ensucia”; en realidad, no existe el color “sucio” en sentido estricto). Otra técnica es la superposición o veladura de un color sobre otro. Pareja, en general, trabajaba con la técnica del óleo (hizo además tintas y témperas). El óleo es de naturaleza pastosa y el diluyente lo lleva hacia las transparencias. Uno de sus soportes preferidos era el enchapado de cedro, al que daba una mano de aceite de linaza, convirtiéndolo en un soporte rojizo. Sobre esta base, el pigmento diluido generaba un color particular. En su casa-taller veíamos a menudo una dama-



Mosaico, 1957.

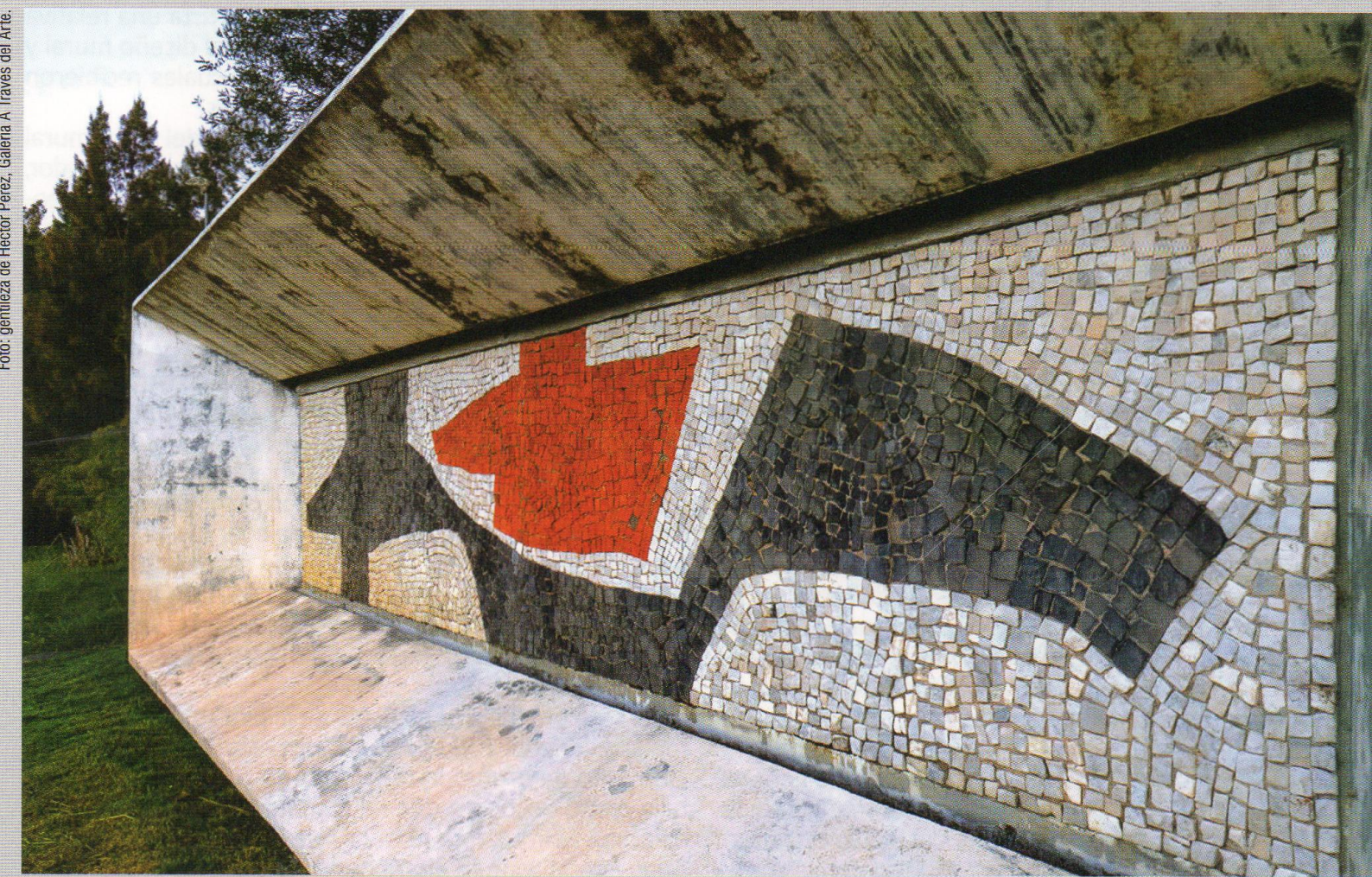


Foto: gentileza de Hector Pérez, Galería A. Traves del Arte.

Mural sin título. 1956. Mosaico. Ubicación original: frente a la Cooperativa de Transporte. Ubicación actual: Parque de Esculturas de la Fundación Pablo Atchugarri.



Foto: gentileza de Hector Pérez, Galería A. Traves del Arte.

Mural en mosaico. 1960. Realizado junto a discípulos formados en su taller de la ENBA, en el edificio proyectado del arquitecto Tati, en Calania 2005. Montevideo.

juana de diez litros conteniendo aguarrás a estos efectos. El trabajo con diluyente tiene un efecto sobre la textura de la pintura, y la textura sobre los sutiles alcances (e interpretaciones) de la percepción. Pareja utilizó todos los recursos del lenguaje de la pintura al óleo para expresar su pensamiento plástico.

Al comienzo, el artista interpretó las figuras de la realidad con base en el tema gauchesco, con manchas de color. Aquí Pareja tiene similitudes con Figari. Luego, esas manchas adquieren formas geométricas. De informales, se vuelven concretas, perfectamente delimitadas configurando diversos planos y figuras geométricas que se pueden asimilar a personajes abstractos. Los planos se organizarán (se construirán) de manera sincronizada y perfectamente equilibrada (una comparación adecuada sería con los móviles de Calder). Nuestra teoría sobre este fino relacionamiento se basa en la influencia del mosaico bizantino. Pareja estudió el mosaico directamente en Ravena, Italia, en su segundo viaje a Europa. A efectos de comprender la técnica, colocaba un papel de calco sobre el mosaico original y calcaba piedra por piedra. Así descubrió no solo lo que se denomina el “ritmo”, sino la importancia de las aristas de cada tesela. Cada piedra del mosaico (que se corta a mano en pétreos como el mármol o el granito, o incluso desde “tortas” vidriadas industrialmente preparadas) debe tener una forma regular, por lo general cuadrada, rectangular o trapezoidal, a veces triangular.

En la pintura de Pareja podemos distinguir estas formas. Pero, además, cada piedra se relaciona con la contigua a través de sus aristas, de manera que según como se coloque una piedra se estará determinando la dirección de la hilada, que a su vez se relaciona en el sentido transversal con otra hilada, conformando un tejido uniforme. Los planos en la pintura de Pareja se relacionan con ese mismo espíritu de continuidad a efectos de conformar una superficie donde, a pesar de percibir las unidades constructivas y estructurales (las teselas) individualmente, es la impresión total la que se impone. Se podría decir que un mosaico “se navega” a través de las hiladas, de la misma manera la pintura de Pareja induce al ojo a no detenerse en un punto determinado generando una visión dinámica. Vemos, por lo tanto, que las concepciones estéticas se consolidan desde la técnica para materializar los universos plásticos. Esto reafirma el concepto expresado por el maestro de que “la técnica es la base de la expresión”.

Su dibujo o su grafismo de representación –también a nuestro entender– se debe a la influencia del mosaico en tanto dibujar con la piedra (y dadas sus especiales características) supone soluciones visuales diferentes a dibujar con otros instrumentos como el lápiz y el pincel. El dibujo de representación en mosaico llama a la esquematización similar a los dibujos infantiles. A diferencia del arte infantil, los dibujos del artista son altamente reflexionados y en su obra tardía se sintetizan radicalmente: un caballo es resuelto con cuatro o cinco líneas. Este concepto remite a ciertos arcaísmos primitivos. Ambos, lo primitivo y la niñez, de alguna manera demuestran la pureza de intención en la creación que Pareja decididamente verifica en toda su obra.

De regreso de Europa, creó un taller de mosaico en Bellas Artes. Un grupo de estudiantes, bajo su dirección, realizó varios trabajos en edificios y fachadas de casas particulares. En 1958, realizó una conferencia sobre muralismo en la Facultad de Arquitectura, donde expuso nuevos principios hacia un proyecto mural. Sus ideas fueron recibidas con mucho entusiasmo; no obstante, el proyecto

no fructificó, hecho que produjo en el artista una relativa frustración. Aun así, siguió investigando el diseño mural y realizó muchos bocetos, alguno de los cuales recibieron importantes premios como ya apuntamos.

Pareja consideraba el alcance social del arte mural como elemento inspirador, comunicador y sensibilizador, porque es polisémico y altamente democrático. Su preocupación tendía a contrarrestar el elitismo del arte y habilitar la participación de la gente común de forma tal que los beneficios del arte fueran compartidos entre los que no podían acceder a los centros especializados de divulgación. Pareja, además, participó en la polémica del diseño y, considerando siempre el aspecto social del arte, aportó a una discusión que tendió a favorecer los puntos de encuentro entre el arte y el diseño, en lugar de aumentar las discrepancias. Puso énfasis en el diseñador como artista sin que mediara el valor de la función como elemento conflictivo entre las disciplinas. Al fin de cuentas, Edgar Degas sostenía que “el arte es un artículo de primera necesidad”, y este pensamiento implica una función. Esta función “estética” confirma por qué el arte convive con el ser humano desde hace posiblemente treinta mil años, desde los albores de la prehistoria.

Si bien el artista es pasional de la pintura, no es un pintor apasionado, todo lo contrario: sabe que domina un elemento de profunda capacidad de comunicación y trabaja como un poeta que selecciona cuidadosamente las palabras. La metáfora plástica se cumple magistralmente. Aquí, Pareja asumió el axioma de Braque, fundador (junto con Picasso) del cubismo: “Amo la regla que corrige la emoción”, frase que citaba en sus clases. Por otra parte, también hizo suya la recomendación de aquel artista de “pensar en pintura”. De esta manera, cuando Pareja dibujaba siempre estaba pensando en color. De aquí que el color sea la clave estética de su pintura, porque la propia forma surge de la necesidad del color. Pareja controlaba la relación cromática sin dejar nada dominante ni subordinado. También, como dijimos, controlaba la luminosidad y, como los vitrales de las iglesias góticas que dejan pasar la luz coloreada, el maestro, regulando la luz a través del tono (porque “el color es luz”, habría dicho), también impregna de misterio sus planos cromáticos.

Los estetas medievales hablaban de la “oscuridad divina” que se confirma en la penumbra de las catedrales. La “manera” de Pareja lo hace inimitable, porque ella traduce la coherencia entre forma y contenido en el más alto y amplio sentido, hecho que hace que su pintura sea altamente expresiva en tanto los elementos semánticos se integran en una sólida unidad de forma-color. La claridad conceptual del maestro con relación al problema de la representación era muy afinada. En una ocasión le presentamos una pintura de un paisaje al natural, y Pareja preguntaba qué significaban algunas formas. “Esto, por ejemplo, es una cantera”, respondíamos. Y él decía: “Está bien”. La lección cerraba porque él sostenía que hay que saber lo que se pinta, de otro modo “está mal”. En otra oportunidad, nos sugirió, que antes de terminar el paisaje, le diéramos la espalda y lo finalizáramos sin mirar. Esto corresponde a la idea de “pensar en pintura” y se produce cuando se deja de depender de la observación de la realidad y nos liberamos de la “tiranía” visual del objeto.

El maestro planteó en aquel momento una dicotomía ya estudiada por los estetas clásicos bajo la teoría de “lo bello natural y lo bello artístico”. Sentenció Pareja: “La pintura es la pintura y la naturaleza es la naturaleza”. De esta



Sin título, 1978.

manera, delimitó perfectamente los territorios, lo cual nos coloca en la reflexión sobre el tema de la “imitación de la naturaleza” como problema estético-plástico y también pedagógico.

Estas citas, que extraigo del recuerdo de un gran artista, corresponden al ocaso de su vida, porque Pareja falleció el 27 de julio de 1984. Luego ingresaríamos en Bellas Artes, donde Miguel Pareja es hoy parte de la leyenda y un referente docente del más alto nivel. Hemos leído posteriormente muchas de sus reflexiones sobre el arte y la docencia, hemos departido con sus discípulos que hoy son maestros y escuchamos sus anécdotas. Si Pareja estuviera entre nosotros se plantearía, seguramente con su característica lucidez, el problema del arte y la tecnología, y seguiría incursionando en los problemas docentes que esta relación implica.

Antes de finalizar corresponde mencionar aquí el gran esfuerzo que significó para su hijo Alfredo la concreción del proyecto Centro Cultural Miguel Pareja, en la ciudad de Las Piedras, con el apoyo de la Intendencia de Canelones, donde además de exponer su obra se realizan múltiples actividades culturales.

Miguel Pareja no consideraba que el aspecto estético fuera central para la docencia ni para la creación. Le importaba el hecho artístico como tal y toda la implicancia de este en la formación integral del estudiante. A fin de cuentas,

las llamadas estéticas son categorías a menudo surgidas de comentarios irónicos (como el cubismo o el fauvismo) y se ordenan en casilleros independientes para que los historiadores procedan a identificar tipologías en clasificaciones similares a las especies zoológicas o botánicas. ¿En qué categoría colocaríamos la obra de Miguel Pareja? El propio artista, en la entrevista al comienzo de la nota, admite que puede calificarse de expresionista abstracto neo o poscubista. En nuestra opinión esta categoría es insuficiente, porque Pareja “se sale del molde”. Todas las influencias que tuvo las procesó de manera particular, tanto desde la teoría como desde la praxis, llegando a un estilo o a una manera que puede contener algo de todo ello, pero presentado de forma novedosa y personal, es decir: genuina. Hacer pintura no es solamente aplicar pigmento sobre el soporte. Hacer pintura es abrir una nueva dimensión a la experiencia, es transferir algo espiritual y anímico. Todo gran pintor es un hacedor de mundos y nos abre, generosamente, una puerta a esa dimensión desde su propio pensamiento. Eso, entre otras cosas, hizo Miguel Ángel Pareja. ▢