

Alberto Carroggio (2000), "Jorge de moro", (fragmento)

ALBERTO CARROGGIO DE MOLINA

Universitat de Barcelona
Departament de Arts i Conservació-Restauració



ÍNDICE

- Introducción, Einstein desde la pintura
- El pintor espectador
- Existe un absoluto
- El espectador relativo
- Conclusiones
- Bibliografía

Agradezco a la Dra. M^a Rosa Vives Piqué que, sacando tiempo al tiempo, ha tenido la gentileza de aconsejarme en este artículo.

INTRODUCCIÓN

-EINSTEIN DESDE LA PINTURA-

Ya que vamos a hablar del espectador relativo, tendremos que dedicar una mirada a Einstein; al fin y al cabo, el espectador de los fenómenos de la física es el mismo que el de los fenómenos de la pintura figurativa. El hombre no cambia su cerebro para observar uno u otro fenómeno. El conocimiento del Universo depende de los órganos que perciben el entorno

y son los mismos para cualquier actividad.

El pintor figurativo es un espectador excepcional, pues debe averiguar cómo se elabora la imagen del entorno; el mismo entorno que estudian los científicos y cuyo estudio se inicia con la percepción de la imagen de ese entorno.

Veamos la posición de Einstein como espectador.

“Hasta ahora hemos referido nuestros razonamientos a un determinado cuerpo de referencia que hemos llamado “terraplén” o vías. Supongamos que por los carriles viaja un tren muy largo, con velocidad constante v y en la dirección señalada en la Fig. 1. Las personas que viajan en este tren hallarán ventajoso utilizar el tren como cuerpo de referencia rígido (sistema de coordenadas) y referirán todos los sucesos al tren. Todo suceso que se produce a lo largo de la vía, se produce también en un punto determinado del tren. Incluso la definición de simultaneidad se puede dar exactamente igual con respecto al tren que respecto a las vías. Sin embargo, se plantea ahora la siguiente cuestión: Dos sucesos (p. ej., los dos rayos A y B) que son simultáneos respecto al terraplén, ¿son también simultáneos respecto al tren? En seguida demostraremos que la respuesta tiene que ser negativa.

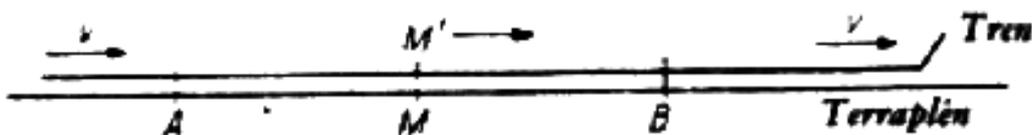


Fig. 1

Cuando decimos que los rayos son simultáneos respecto a las vías, queremos decir: los rayos de luz que salen de los lugares A y B se reúnen en el punto medio M del tramo de vía A-B. Ahora bien, los sucesos A y B se corresponden también con lugares A y B en el tren. Sea M' el punto medio del segmento A-B del tren en marcha. Este punto M' es cierto que en el instante de la caída de los rayos coincide (desde el punto de vista del terraplén) con el punto M, pero, como se indica en la figura, se mueve hacia la derecha con la velocidad del tren. Un observador que estuviera sentado en el tren en M', pero que no poseyera esta velocidad, permanecería constantemente en M, y los rayos de luz que parten de las chispas A y B los alcanzarían simultáneamente, es decir, estos dos rayos de luz se reunirían precisamente en él. La realidad es, sin embargo, que (juzgando la situación desde el terraplén) este observador va al encuentro del rayo de luz que viene de B, huyendo en cambio del que avanza desde A. Por consiguiente, verá antes la luz que sale de B que la que sale de A. En resumidas cuentas, los observadores que utilizan el tren como cuerpo de referencia tienen que llegar a la conclusión de que la chispa eléctrica B ha caído antes que la A. Llegamos así a un resultado importante: Sucesos que son simultáneos respecto al terraplén no lo son respecto al tren, y viceversa (relatividad de la simultaneidad). Cada cuerpo de referencia (sistema de coordenadas) tiene su tiempo especial; una localización temporal tiene sólo sentido cuando se indica el cuerpo de referencia al que remita"¹

¹ Einstein A. (1984), *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, pg. 27

Bien, cuando se plantea un suceso, antes que nada, hay que averiguar quién es el espectador, ya que cualquier fenómeno dependen del espectador. Al fin y al cabo, para negar la incidencia del espectador de un fenómeno, tiene que existir otro espectador que pueda hacerlo. En este caso, el único espectador real es el mismo Einstein. Él determina el espectáculo y decide las condiciones en las que se desarrolla. Sin embargo, tengo la impresión de que él no quiere participar y crea nuevos espectadores para establecer la relatividad del suceso.

El ejemplo es un poco ambiguo. No se sabe si Einstein plantea la simultaneidad del fenómeno al margen de los espectadores o los espectadores son los causantes de la relatividad del suceso. Parece que, primero plantea el fenómeno y luego, para explicarlo, introduce en el ejemplo a los espectadores. Pero entonces podemos preguntarnos: ¿cómo sabe todo lo que sucede si él no está ni en el terraplén ni en el tren? Simplemente, saca conclusiones de lo que supone les ocurre al viajero y al sujeto del terraplén.

De entrada, plantea el fenómeno sin el concurso de los espectadores. Textualmente, Einstein dice: "Todo suceso que se produce a lo largo de la vía, se produce también en un punto determinado del tren. Incluso la definición de simultaneidad se puede dar exactamente igual con respecto al tren que

respecto a las vía" ¿Está seguro de que sucede lo que dice o cree que sucede así?. El espectador no puede, llegado un momento, retirarse y pensar que los sucesos se producirán al margen de su percepción.

El pintor no puede representar la imagen de su entorno sin estar presente, que es lo que parece que pretende Einstein en el ejemplo.

Somos el "espectador sabio" y, aunque es cierto que podemos hacer ver que no nos enteramos de aquello que sucede, la información está ahí. La realidad es, precisamente, la información que nos aporta la mente y podemos estar equivocados, es verdad, pero no podemos ignorar parte de lo que nos informa en beneficio de nuestros intereses. Hay que ajustarse a las condiciones del espectador; el suceso sólo se produce cuando existe un espectador, porque él es el creador del suceso.

Einstein nos dice: "*La realidad es, sin embargo, que (juzgando la situación desde el terraplén) este observador....*" . Pero, si nos ceñimos a la realidad, hay que introducir todas las circunstancias que ésta aporta. Ninguno de los sujetos, tanto el del tren, como el del terraplén, pueden ver los dos rayos a la vez, porque, o miran hacia un lado o miran hacia el otro, pero no a los dos a la vez. Se podrían sustituir los espectadores por espejos o por artilugios de medición, es verdad, pero entonces ¿qué verían los espectadores? Pues eso,

aparatos de medición. No hay que olvidar que el suceso depende del espectador y, por lo tanto, hay que ajustarse a las condiciones del espectador y a sus características, es decir que tiene órganos que perciben los sucesos e inteligencia para conocer los hechos.

Einstein dice que los rayos de luz salen de A y B al mismo tiempo, pero él no los ve. Hemos de suponer que el viajero que va en el tren no sabe que va en el tren, porque si lo supiera pensaría que lo lógico es que, a partir del punto M, viera antes el rayo de luz hacia el que se dirige, que el rayo de luz del que se aleja, por la sencilla razón de que, cuando le alcancen, estará más cerca de uno que de otro (en el supuesto que supiera que se han producido dos rayos en los puntos A y B, porque para ello alguien debería informarle); pero si el viajero ya supiera esta circunstancia se extrañaría de que alguien quisiera comprobar que, no estando situado en el centro de la trayectoria de los rayos, uno de los rayos le alcanza antes que el otro.

Por otro lado, el espectador del terraplén no puede estar situado en el punto M, porque lo

atropellaría el tren; pero sí que puede situarse en la vertical C – D (fig.2) de la trayectoria que recorre el tren y verá los dos rayos de luz de A y B simultáneamente (siempre y cuando utilice espejos)

Y Einstein como espectador ¿qué ve? Poca cosa. No ve los rayos; verá un sujeto en el terraplén, verá pasar un tren y desde luego no verá al sujeto del tren. Aquí se acaba el espectáculo de Einstein. A partir de aquí, todo es información, siempre y cuando los sujetos quieran informarle, porque en caso contrario, todo son suposiciones. El sujeto del terraplén, si quiere, le podrá informar de cómo ha visto los rayos. El viajero le informará de los dos rayos que ha visto, uno antes que el otro. Einstein dice, aunque no los vea, que los rayos son simultáneos; también dice que el viajero verá un rayo antes que el otro, pero la razón no será porque vaya en un tren; porque si está tranquilamente sentado en la vía (y el tren no lo atropella, claro) a un kilómetro del punto M, en el momento de la emisión de los rayos, también verá un rayo antes que el otro.

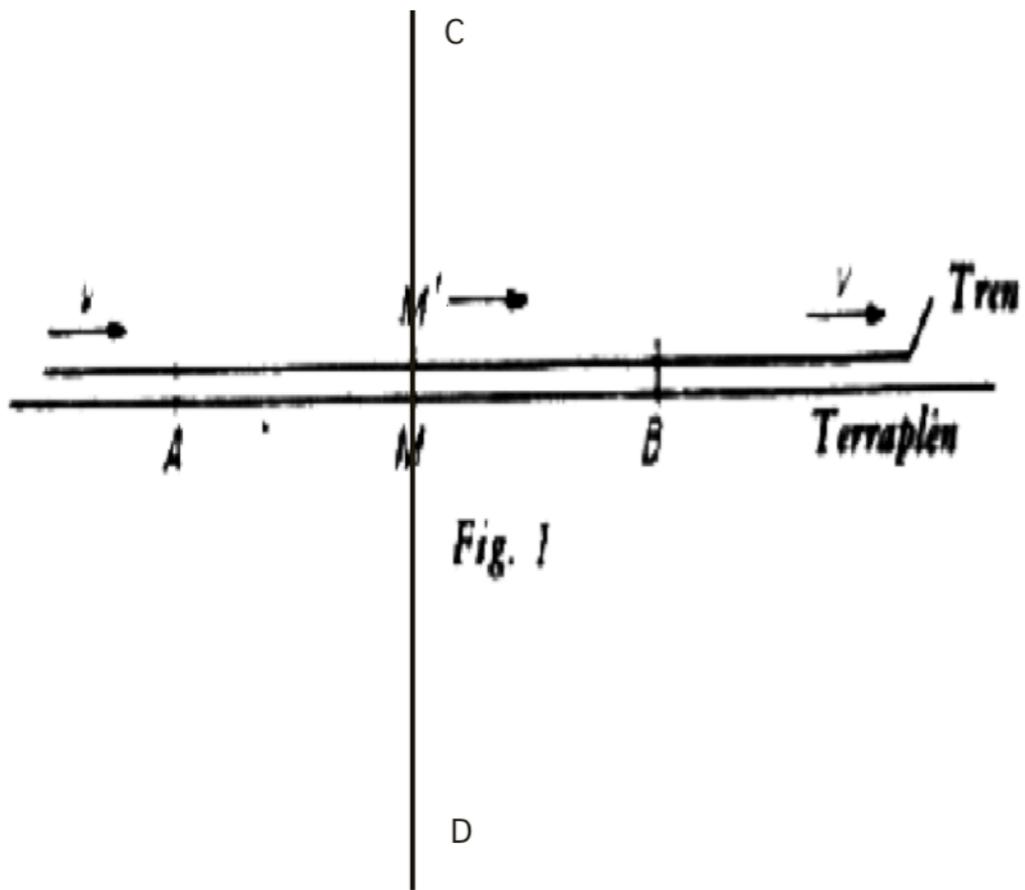


Fig. 2

Puestos a suponer, únicamente los espectadores del terraplén que se hallen equidistantes de las fuentes A y B, situados en la vertical C – D, de la fig. 2, serán los únicos que verán los dos rayos a la vez, pero cada uno de ellos los verá en diferente momento. Los rayos de luz, únicamente serán simultáneos entre sí para aquellos espectadores que se hallen en esta vertical y que, además, estén situados en puntos equidistantes respecto al punto M, es decir espectadores especulares.

Parece que todo depende de la información que

intercambien los sujetos del ejemplo con Einstein. Pero este ejemplo admite la existencia de infinitos espectadores y para cada uno de ellos el fenómeno será diferente.

Einstein determina un suceso y pretende ser el espectador privilegiado, capaz de establecer la realidad del fenómeno sin verlo. Einstein establece el ejemplo y espera que le informen de lo que pasa y, entonces, saca conclusiones de una información que no le pertenece y que perturba el fenómeno. Porque, si Einstein participara del ejemplo la información del suceso sería la

misma que la de cualquier sujeto del terraplén, depende de dónde se sitúe, su conocimiento del fenómeno se limitará a la información que perciba. Si no participa, no verá nada.

Si lo comparamos con la pintura, podríamos pensar en el espectador que decide establecer un punto de vista óptimo que defina la imagen del objeto y considere que los demás espectadores perciben visiones parciales. No existe un punto de vista perfecto desde el que poder definir el objeto, porque no existe el objeto como tal; existe la imagen del objeto que percibe cada espectador y para cada espectador es absoluta. La relatividad de la imagen supone que no es posible determinar una imagen única que defina el objeto.

Ya hemos dicho que el espectador en la pintura es el mismo que el de cualquier otra actividad; el hombre no cambia sus órganos perceptivos ni su capacidad intelectual; posee una única mente que se rige por principios universales que siempre actúan igual aunque realice diferentes funciones.

El pintor, como observador, construye el entorno visual y las propiedades de ese entorno -del fenómeno visual- están determinadas por el órgano de la visión.

Únicamente existe un espectador: el hombre, y la relatividad es una propiedad de los órganos sensoriales del hombre, que es quien determina las condiciones de la percepción del fenómeno

EL PINTOR ESPECTADOR

En alguna ocasión, he comentado que, a lo largo de mi trayectoria como pintor, sólo he realizado un único cuadro al que simplemente he ido añadiendo tela para seguir pintando. Mi interés no es el cuadro como tal, sino averiguar el concepto que sustenta la acción de representar. Creo que más que un pintor soy un "averiguador". Pintar es divertido, pero descubrir cómo se hace es mucho más interesante.

Con los artículos, creo que me sucede algo parecido, siempre estoy escribiendo el mismo artículo y lo único que hago es intentar explicar las mismas cosas un poco mejor.

Después de "El espectador absoluto"², tenía que hablar "del otro", del espectador relativo. El primero contiene al segundo.

El espectador absoluto exige que la información procedente del Universo evite la contaminación de los órganos receptores. El espectador relativo, en cambio, tiene en cuenta a estos órganos y, en consecuencia, considera las características del producto que elaboran los mecanismos

mentales que perciben el entorno.

El comportamiento relativo de algunos órganos sensoriales, supone que el producto que generan varía en función de las condiciones del campo de respuesta. Por ejemplo, el órgano de la visión elabora diferentes respuestas ante un mismo estímulo. Este hecho significa que el producto que elabora la mente nos informa de nuestro entorno en función de las limitaciones de cada órgano y, por lo tanto, el conocimiento del espectáculo de nuestro universo se sustenta en diferentes convenciones. La distancia, el tiempo o la velocidad son medidas humanas elaboradas por la mente del hombre; útiles para nuestros fines, naturalmente, pero no son útiles para el conocimiento real del Universo.

El pintor que representa el natural descubre que la información que el órgano de la visión utiliza para elaborar la imagen de los objetos ha sido previamente ordenada. Es decir, que las manchas de colores que impactan en la retina se ajustan a un sistema lógico. Si no fuera así, el órgano de la visión no podría procesar la información. Como ya he mencionado en anteriores artículos, este sistema no puede ser complicado, pues la imagen se procesa casi instantáneamente. Es decir, que

² Carroggio, A. (2016) El espectador absoluto, *Diposit Digital de la Universitat de Barcelona*
<http://hdl.handle.net/2445/103765>

el intervalo de tiempo entre el impacto de la información en la retina y la elaboración de la imagen es casi inexistente.

Por otro lado, el dibujante no realiza grandes cálculos para elaborar una imagen, prácticamente perfecta, de su entorno. Así pues, las manchas que distribuye el dibujante tienen que ajustarse a una norma.



Fig.1

En las figuras 1 y 2, vemos cómo las manchas bidimensionales cambian de identidad y, las que en un principio son sólo manchas (fig. 1), cambian de dimensión y se convierten en la imagen de un objeto tridimensional (fig. 2). Estas ilustraciones nos advierte del sistema que sigue el órgano de la visión para elaborar la imagen tridimensional del entorno. (Para más información consultar el artículo “La relatividad en la pintura figurativa”³.)

Vemos pues, que del comportamiento del órgano de la visión podemos deducir que la información procedente del Universo exterior ha sido ordenada antes de impactar en la retina (llamamos Universo exterior al que existe antes de ser procesado por la mente).



Fig. 2

Es decir, que la materia del Universo exterior –al menos la que podemos percibir- está agrupada ordenadamente y dispuesta en componentes discretos –los volúmenes-. El órgano de la visión utiliza las manchas de clarooscuro que produce el reflejo de la luz en la superficie de la materia para deducir su forma. Este aspecto es fundamental para sentar las bases del dibujo, pues si las manchas no se ajustaran a un canon, el órgano de la visión no podría elaborar un resultado.

Cuando hablamos de velocidad, de tiempo, de distancia o de espacio, estamos hablando de nociones que afectan al ser humano como tal, pero si hemos de ser realistas todas ellas tienen un cierto aire de conveniencia.

³ Carroggio, A. (2010), *La relatividad en la pintura figurativa*, *Diposit Digital de la Universitat de Barcelona*, <http://hdl.handle.net/2445/13542>

En el fondo nos refugiamos en abstracciones. ¿Cuánto mide un metro? ¿a qué distancia hay que estar para ver el metro en su real medida? o ¿lo dejamos estar y nos creemos que no lo hemos de percibir con los sentidos? Porque si no lo vemos ¿cómo sabremos qué es un metro?

Considero que la pintura figurativa, la que pretende representar la imagen del entorno -no el entorno en sí-, reúne en su ejecución muchos componentes complejos. Es la más enigmática de las artes, pues debe ajustarse a un modelo y para plasmarlo conjuga elementos sensoriales con elementos objetivos. Por consiguiente, requiere capacidades subjetivas que deben mostrar un final objetivo. Casi podemos decir que su desarrollo debe ser subjetivamente objetivo. Quiero decir, que el juicio sobre la obra exige al pintor un nivel capaz de valorar su propia realidad. Es la obra la que delata el nivel y llegar a apreciarlo puede resultar difícil para el mismo pintor, porque los ingredientes subjetivos que intervienen en la ejecución influyen en la apreciación del resultado.

Es necesario deshacerse del contagio de esos ingredientes que intervienen en la realización de la obra y observar la obra objetivamente, como lo hace el espectador recién llegado.

El pintor no puede ignorar determinados hechos, como la relatividad de las distancias o la elaboración del espacio tridimensional sobre una

superficie, ya que la acción de pintar utiliza los mismos componentes que concurren en la elaboración de la imagen del entorno por el órgano de la visión.

Establecer la corporeidad de los objetos, mediante la elaboración de la superficie de sus volúmenes, exige distribuir ordenadamente la forma de las manchas que los definen. En consecuencia, se deben considerar aspectos como el tamaño relativo, la distancia, el espacio tridimensional, la relación de los objetos en ese espacio y todo ello sobre una superficie.

Todo es falso, o todo es verdadero; la información que aporta un cuadro figurativo o una fotografía es la misma que la que aporta el entorno real. En ambos casos, la información sobre la retina está compuesta exclusivamente de colores, pero además, la información sobre la retina es bidimensional, por consiguiente, tan falsa o tan verdadera, puede ser considerada la imagen de un cuadro, como la imagen del natural.

Puesto que el órgano de la visión sigue un comportamiento relativo, la imagen de los objetos también lo es. "Manchar" un cuadro es determinar el nivel de luminosidad y de contraste en el que se desarrollará la obra y establecer unos márgenes que permitan realizar los colores necesarios para llevarla a cabo. Pero, además hay que establecer relaciones de tamaño, de profundidad, de espacio en el que ubicar los

objetos y sus partes; unificar el punto de vista, no sólo de los objetos, sino de los elementos que los componen, etc. Todo son aspectos relativos y, de momento, no existe un absoluto en el que refugiarnos.

Como ya he mencionado en mi anterior artículo "El espectador absoluto"⁴, el hombre como espectador es único. No hay un espectador para la pintura y otro para la física. El pintor, desde su faceta de espectador, no tiene un absoluto en el que refugiarse. Su posición delante del cuadro es subjetiva y existen muchas formas de percibir el cuadro y no sólo el cuadro, sino la acción de pintar. Eso que los pintores llaman "el concepto" tiene múltiples manifestaciones. Sorolla dice que Zorn "lo pinta todo a la vez, como Velázquez"⁵. ¿Qué quiere decir?, ¿que tiene múltiples pinceles y que con cada uno de ellos pinta una parte del cuadro al mismo tiempo? O bien, hay que pensar que Zorn ve el cuadro como una imagen total, fruto de su gran confianza y pinta sin meterse en falsos detalles ni caer en extraños procesos. Es decir, que Zorn, Sorolla y, por supuesto, Velázquez, simplemente generan la imagen espontáneamente, como si no

⁴ Carroggio, A. *op. cit.*

⁵ Granath O. (1992) *A la orilla de dos mares, Zorn y Sorolla, Catálogo de la Exposición Sorolla-Zorn*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, pag.17

siguieran procedimiento alguno, ajustando el resultado y alejados de todo miedo.

Parece que el absoluto, en la pintura, es ser absolutamente relativo, objetivamente subjetivo. El pintor debe tener en cuenta aspectos relativos de su entorno y de su propia acción, pero además, la acción depende del grado de confianza del pintor. El temor y el esfuerzo delatan el estado de inseguridad y los conocimientos llegan a entrar en conflicto cuando el miedo rodea la acción.

En ocasiones, la aplicación estricta del método puede impedirnos percibir aspectos fundamentales de la obra. La acción de pintar ha de estar sujeta siempre al criterio del pintor y dejar que sea su inteligencia la que controle el proceso.

Una vez conocidos los fundamentos del dibujo, podemos decir que el gran obstáculo es el juicio sobre la imagen. Es en este punto donde se reúnen los miedos y, únicamente, cuando los miedos se superan la imagen del cuadro se aleja, porque se aleja el cuadro.

¿Podemos hablar de estado de gracia?. Sí, pero también es cierto que el estado de gracia no garantiza que todo esté resuelto. En ocasiones, el estado de gracia solo refleja logros parciales.

Pero aquí entramos en el mundo de las "inadvertencias"; ese perturbador mundo en el que la calidad, o la realidad de las cosas, no se percibe con

claridad. Recuerdo mi extrañeza al entrar en el estudio de uno de mis profesores y observar que su pintura "estaba mal"; mal de dibujo, mal de valores, sin profundidad, los colores eran falsos. Sin embargo, convencido de su maestría, el profesor mostraba su obra como ejemplo de pintura de gran nivel. El problema no acaba aquí, sino que hablando con otros pintores, tampoco se percataban de la falta de calidad de sus cuadros y criticaban aspectos menores como su temática o su ambición social, pero defendían su categoría como pintor.

Esta es una situación inquietante, de la que nunca se puede estar seguro de no haber caído en ella. He de reconocer mi temor y mi estado de desconfianza. ¿Y si yo tampoco me doy cuenta?

La acción puede sustentarse en creencias erróneas o en pretender copiar una realidad mal definida; la sensibilidad, el arte, la inspiración, etc. son nociones estereotipadas que, con ligeras variaciones, llenan desde hace tiempo el vocabulario de la pintura. El pintor llega a ignorar su propia percepción del entorno y la sustituye por interpretaciones ajenas, ya sea por desconfianza en sí mismo o por comodidad intelectual.

Este es un terreno muy espinoso por el que todos hemos pasado. Todos iniciamos nuestra trayectoria siguiendo las consignas de nuestros maestros y su influencia puede ser determinante en la evolución de nuestra manera de hacer.

También es cierto, que la educación del individuo influye en la elección del maestro y, llegado el caso, en la aceptación o en el rechazo de sus ideas.

El juicio sobre la representación es un aspecto confuso, sin normativa concreta, todo depende de la facultad del espectador. La pintura es una actividad "artística" muy tolerante. Esta condescendencia es habitual, tanto con el público en general, como con los estudiosos de la pintura,

Pero debemos reconocerlo, los culpables de esta situación son los pintores. La pasividad es uno de nuestros defectos y, quizás abrumados por cuestiones de índole social, por puro desconocimiento o porque en pintura dar explicaciones es demasiado cansado, evitamos comentar la complejidad de nuestro oficio.

Considerar, por ejemplo, que la obra de Velázquez tiene la misma categoría que la de Renoir o la de Tiziano está normalmente aceptado y se mantienen opiniones en base a inciertos argumentos. Pero claro, hemos visto a Sorolla comparar a Zorn con Velázquez⁶; y hay que reconocerlo ¡qué manera más confusa de decir algo tan enormemente complicado!; porque la frase de Sorolla hace referencia a las últimas etapas del concepto pictórico y, naturalmente, sólo es accesible para quienes hayan "sufrido" ese momento pictórico.

⁶ Ver cita 5

Los pintores no han escrito sobre los conceptos que intervienen en la ejecución de la obra. Max Doerner⁷ reconoce que del procedimiento de Velázquez sabe poco y apenas le dedica un párrafo. Sus cuadros, salvo contadas excepciones, no están agrietados y lo atribuye a que Velázquez pinta de primera intención, no acumula gruesos y, por lo tanto, la capa de pigmento no se estropea. Bueno, ya tenemos un dato importante: hay pintores que pintan “de primera intención”. Parece que algunos pintores “lo tienen fácil” y podríamos pensar que les sería sencillo explicar cómo lo han hecho; sin embargo, ninguno de ellos ha dicho nada. Tenemos, pues, al pintor rodeado de conceptos relativos; con una obra a la que tiene que juzgar según su propio criterio; rodeado de incertidumbre, porque la realidad ni siquiera es absoluta y su imagen puede adoptar diversas formas. Y, encima, no sabe o no quiere explicar qué es lo que hace.

En algún lado tendrá que hallar refugio

⁷ Doerner, M. (1980) *Los Materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Ed, Reverté S.A.

EXISTE UN ABSOLUTO

El descubrimiento de la mancha de color sobre la tela es un proceso natural, espontáneo, está ahí y no hay que hacer esfuerzo por descubrirla. El problema es aceptarla como tal. Existe una cierta contradicción en la representación pictórica. La imagen del natural es pura, ya que no existe dualidad de superficies. La superficie de los objetos es la propia de cada objeto. La superficie de un cuadro debe convertirse en la de los objetos que se representan y una misma superficie, la de la pasta de pintura, adopta diversas identidades.

El pintor se ve obligado a elegir. Si ve la superficie de la pasta de pintura, deja de ver la del objeto que representa y si ve la del objeto que representa pierde información, pues no ve la propia de la pasta de pintura.

En este punto entra en conflicto la acción del pintor, pues, si presta atención a la superficie de la pasta de pintura, deja de percibir la iluminación del objeto que representa. La superficie de la pasta del pigmento está formada por colores, no por luces y sombras. Por lo tanto, asume el color como sensación discreta y, en consecuencia, el objeto que realiza deja de ser un objeto iluminado, con luces y sombras, para ser un objeto manchado de múltiples colores.

Naturalmente, los colores no son aleatorios ni están distribuidos caprichosamente, sino que están dispuestos en función de la forma de la mancha de todos y cada uno de los volúmenes que configuran los objetos.

Si bien hemos dicho que el pintor como espectador no tiene un absoluto, hemos de reconocer que no es totalmente cierto. El ejemplo de las figuras 1 y 2 nos dice que las manchas ordenadas se convierten en objetos tridimensionales iluminados. El pintor como ejecutante de su obra se refugia en uno de los pocos aspectos absolutos de la imagen: la forma de la mancha respecto a la iluminación del objeto.

Decíamos que el órgano de la visión elabora la imagen de los objetos ateniéndose a un canon en función de las manchas de luz y sombra. El método no puede ser relativo, ya que, las conclusiones son absolutas. Pongamos un ejemplo muy sencillo. Las manchas de la esfera iluminada de la fig. 2 mantienen la misma disposición y la misma forma, con todas sus posibles variaciones, en función de los tres elementos que concurren en el fenómeno: foco de luz, objeto y espectador.

El dibujo tiene que estar sustentado por un principio absoluto, pues de él depende la forma del objeto. Si la forma de

las manchas no se ajustara a un canon, el órgano de la visión no podría elaborar ningún resultado.

Bien, ya sabemos que hay que distribuir las manchas de colores para construir la imagen de un objeto sobre la tela, pero ¿a quién pertenecen esas manchas?

No hay que olvidar que la superficie del pigmento no es la superficie del objeto que se representa en el cuadro. Considerar que hay que fijar la atención en la visión de la superficie del objeto que se representa, puede llevarnos a ningunear el color. En cierta forma, es atentar contra la realidad, pues la identidad del objeto sobre la tela no es la del modelo, sino que es la de la pasta de pintura y, por lo tanto, es a ella a la que hay que prestar atención. También es cierto que la superficie es universal y, visualmente, no existe una superficie de tela, una de metal y otra de la piel de la modelo. Visualmente, la superficie del pigmento puede ser todas esas superficies.

El conflicto del pintor se presenta cuando debe otorgar identidad a esas superficies. El paso de manchas de colores a objeto iluminado requiere un proceso de integración, pero este proceso no tiene que interesar al pintor, ya que, cuando las manchas se integran y forman el objeto iluminado, las manchas pierden su identidad, como tales y adoptan la de objeto iluminado; pero este proceso de integración está

destinada al espectador del cuadro, no al pintor.

La representación es un engaño que va dirigido al espectador, pero el pintor no puede dejarse engañar; por esta razón, debe mantener la visión de las manchas de colores. Primero, porque es el objeto que existe sobre la tela y, después, porque las manchas son las que definen la forma de los volúmenes que conforman el objeto.

Al margen de que podamos considerar la forma de la mancha en la pintura como una noción absoluta, en el momento de enfrentarse a la superficie del cuadro, el pintor se encuentra superado por su complejidad. Él es el dueño de la superficie y, visualmente, puede convertirla en el objeto que quiera, situarlo a la distancia que desee, darle el tamaño que le convenga y observarlo desde el punto de vista que más le guste; pero esta misma facultad aporta mayor inseguridad a sus planteamientos.

De la misma manera que hemos considerado el tiempo como una sensación⁸ podemos considerar el espacio como un sentido elaborado por la mente, ya que es posible aplicar, visualmente, tres dimensiones a una superficie bidimensional. Es decir, que la mente puede actuar sobre la superficie

⁸ Carroggio A. (2016) "El espectador absoluto", Universitat de Barcelona, Barcelona, pag. 7
<http://hdl.handle.net/2445/103765>,

bidimensional y generar, a voluntad del pintor, un espacio de dos o tres dimensiones.

El pintor es el dueño del espacio del cuadro en cualquier dirección y puede distribuir en ese espacio distancias infinitas; puede crear desde un humilde bodegón, hasta un grandioso paisaje con kilómetros de distancia en profundidad, en amplitud y en cualquier dirección. Visualmente, las distancias serán tan falsas como puedan ser las de la imagen del paisaje "real", ya que unas y otras son manchas de colores y,

en consecuencia la información visual sobre la retina será bidimensional.

El pintor figurativo es el propietario de la acción, de principio a fin, toda ella le pertenece y forma parte de su intelecto. Sus decisiones lo son sobre aspectos de su propia mente y en el momento que pretenda evadirse de la información aportada por la mente entra en crisis, ya que introduce elementos extraños en el desarrollo de su actividad

EL ESPECTADOR RELATIVO

Tanto el pintor, como el científico, aspiran a la categoría de espectadores finales, en el sentido que, a partir de un momento determinado, ya no puedan seguir profundizando en la observación del entorno; el proceso de análisis habrá terminado. Si sigue analizando se inicia la marcha atrás y el espectador se percata de que se observa a sí mismo.

En pintura, este momento llega cuando se descompone la superficie en los colores que la han formado. Los colores elaboran la superficie y si analizamos la superficie volvemos a los colores. Hemos creado un bucle que sólo es posible superar generando conceptos en sentido inverso. Es decir, iniciar el proceso de síntesis y elaborar, a partir de la noción de superficie, los conceptos que configuran la imagen de los objetos y que, en el caso del pintor, determinan la acción de pintar.

¿De quién o de qué dependen estos componentes? Naturalmente, del observador, es decir, del hombre. Los órganos del hombre perciben su entorno pero, estos órganos actúan según sus normas, tienen sus limitaciones y, en consecuencia, tiene unos comportamientos que hay que tener en cuenta.
La relatividad del color

condiciona la imagen de los objetos y hay que destacar que la relatividad de la imagen no es una propiedad del comportamiento del Universo, sino del órgano de la visión, pues es el órgano que crea la imagen del entorno.

Como espectador, el pintor tiene que definir su acción; pintar no es repartir colores sobre una superficie para que "hagan bonito". La representación exige observar el entorno, pero el cuadro también forma parte del entorno, es ese entorno.

Para transportar la imagen de los objetos sobre la tela, previamente, hay que definir la realidad visual del entorno. Pero las cosas que vemos son las mismas que tocamos, olemos, pensamos, etc., todas se hallan en el mismo campo. Definir la imagen de los objetos es definir, también, la realidad en toda su amplitud.

No es posible evadirse, el pintor debe definir, correcta o equivocada, la acción que le permita generar la imagen sobre la tela.

Los pintores hiperrealistas creen que pueden representar "la realidad". Pero la realidad no existe como tal; la realidad está compuesta de colores, olores, sensaciones, medidas, distancias, espacio, etc. y todos son productos de la mente

humana. La realidad es lo que la mente entrega a la consciencia.

La pretensión de los pintores hiperrealistas de representar “perfectamente” la realidad les obliga a recurrir a la fotografía. Sustituyen al espectador por una máquina que refleja un instante. Ignoran los conceptos del dibujo y del color y copian con infinita paciencia la fotografía de donde obtienen los datos. No reconocen los atributos del espectador como creador de su entorno y prescinden de la categoría de la imagen que el espectador genera.

La diferencia entre el pintor figurativo y el hiperrealista la hallamos en que el pintor figurativo conoce el procedimiento que sigue el órgano de la visión para elaborar la imagen del entorno, en tanto que, el pintor hiperrealista se limita a copiar las manchas de la foto. La copia es una actividad que se sustenta en la obtención de información continua, mientras que la comprensión del entorno se basa en obtener información discreta, es decir, en identificar los datos y en comprender su forma, su ubicación y su función.

Los pintores figurativos, como Sorolla, realizan sus cuadros en pocas sesiones y los pintores hiperrealistas pueden estar, como Antonio López, diez y seis años en hacer el retrato de los reyes. Pero Sorolla no es el único pintor rápido. Velázquez realizó el retrato de Felipe IV en Fraga?

en seis o siete sesiones; ¡pobre Velázquez si hubiera tardado diez y seis años en hacer Las Meninas!

Así pues, los hiperrealistas pretenden establecer un absoluto que la realidad rechaza. No existe la obtención de información continua, porque es información inidentificable y por consiguiente sus obras acaban siendo malas copias fotográficas. No existe la realidad absoluta y, por lo tanto, no es posible representarla.

La pintura figurativa extrae los datos de la imagen que genera el órgano de la visión y se ajusta al procedimiento que siguen los mecanismos intelectuales que intervienen en la elaboración de la imagen. Estos datos son discretos, es decir identificables y, sólo así, cada uno de ellos puede ser trasladado de la imagen del natural a la imagen de la tela.

La mente, sin embargo, es tan exigente con la identidad del entorno que no admite engaños. No es posible realizar la superficie de los objetos sobre la tela, porque en la tela no hay piel humana, ni montañas, ni objetos de cerámica. ¿Cómo se evade el pintor de esta contradicción?, porque su pretensión sigue siendo representar la piel de un cuerpo humano o la superficie de la tela de un vestido.

⁹ Velázquez, D. 1644, Felipe IV en Fraga, 129,8 x 99,4 cm. Colección Frick, Nueva York
https://es.wikipedia.org/wiki/Felipe_IV_en_Fraga

Algunos pintores han solventado el problema, no sé si consciente o inconscientemente, pero Sorolla dice que ha tardado veinte años en pintar como pretendía¹⁰. Hemos de pensar que hay una intencionalidad y que, si ha tardado veinte años en definir una forma de trabajo, tiene que ser compleja. Desgraciadamente, como siempre, no nos aclara nada ni dice a qué se refiere.

Pero, como ya he mencionado en anteriores artículos, la solución podemos hallarla en la categoría de la superficie. Una misma superficie puede ser la de uno u otro cuerpo; por lo tanto, su identidad no aporta ninguna solución, únicamente podemos tener en cuenta que el pintor respete la superficie real, la de la pasta de pintura, y que la admita tal cual es: una superficie de diferentes colores. Sólo así será posible ajustar el color y la forma de la mancha.

¹⁰ Muñoz, A. (1998) Joaquín Sorolla, Viajero de la luz, Diputació de València, Valencia, pag. 54

CONCLUSIONES

Es cierto que algunos pintores parece que realizan su obra, aparentemente, sin ningún esfuerzo; este aspecto podría hacernos creer que el oficio de pintor es fácil.

Sin embargo, es difícil apreciar la categoría de la obra de pintura y cuando se aceptan determinadas premisas se perturba el producto y se acaba por aceptar que todos los pintores son buenos, porque, como se oye decir, cada uno se expresa a su manera.

La pintura es un oficio que exige unos conocimientos a los que pocos pintores, a lo largo de la historia, han accedido. Muchos talleres han proporcionado grandes copistas, algunos de ellos de gran mérito, sin embargo, inconscientemente persiste el parecer de que Velázquez es “el mejor”, como si hubiera un antes y un después en la pintura a partir de su obra.

Cuando se habla de Velázquez, se habla de su calidad en grado superlativo, pero no he oído, nunca, una reflexión que aporte una razón esclarecedora de su categoría.

El pintor y profesor de la antigua Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, Armando Miravalls¹¹ me explicaba que el pintor Joaquim

Mir, en un concurso para una plaza de profesor de pintura, tenía que desarrollar el tema de Velázquez. Es indudable que Mir comprendía a Velázquez, sin embargo, después de hablar diez minutos se detuvo y no supo decir nada más.

Velázquez es el pintor que abandona el procedimiento de pintar “luces y sombras” y las sustituye por colores. Deja atrás las consabidas recetas de realizar las sombras con tierras y “la zona iluminada de los objetos debe hacerse con blanco y amarillo”. Olvida las prohibiciones de realizar determinadas mezclas, que han llegado hasta nuestros días: no se puede mezclar azul con sienas; el negro no es un color; o bien, hay que tener un pincel para los colores cálidos y otro para los fríos.

Los cuadros de sus inicios, que casi podemos catalogar de hiperrealistas, nos indican su afán de perfección y es normal que su esfuerzo le condujera a percatarse de que, sobre la tela, únicamente habían manchas de colores.

Descubre que, el pincel con el que pinta, no lleva en sus pelos luces o sombras, lleva pasta de pigmento de colores y, en consecuencia no puede distribuir sombras o luces sobre la tela, solo puede distribuir color y el color es una sensación discreta.

¹¹ Armando Miravalls Bové, Barcelona, (1916 – 1978)

Hemos visto a Sargent, a Zorn o a Sorolla enamorados de Velázquez hasta el punto que, algunos, han viajado desde muy lejos para conocer su obra. Tres pintores, cuatro si tenemos en cuenta a Mir, realizan una obra que cualquiera de ellos no tendría inconveniente en firmar la de los otros tres. Estos pintores han llegado a conclusiones similares y, sin embargo, provienen de lugares tan diversos como Suecia, Italia y

España. No se habían conocido previamente, pero su obra es conceptualmente tan similar que, en ocasiones, cuesta identificar a su autor.

Esta convergencia, nos permite aventurar si la pintura figurativa se resuelve de una única manera y las demás son meras aproximaciones. La realidad es única y limitada y la mente humana trabaja bajo principios universales comunes. La conclusión es clara.

BIBLIOGRAFÍA

Siempre he pensado que los artículos que escribo son parcos en bibliografía, pero, también, pienso que podrían ser considerados, más como “memorias”, que como ensayos. El pintor es un salteador de ideas, ahora recoge una aquí y después otra allá. No busca la sabiduría, sino el conocimiento, muchas veces algo superficial, que le permita organizar su discurso pictórico. Es un diletante de la vida y sólo le interesan las ideas que confirman su trayectoria y con las que se siente identificado. Tan importantes pueden ser las obras de Einstein, como las de John Le Carré o los libros de Tintín, porque, en ocasiones, pienso que el libro es más interesante como reflejo de su autor que como mera descripción del tema.

Carroggio, A. (2010), *La relatividad en la pintura figurativa*, *Diposit Digital de la Universitat de Barcelona*, <http://hdl.handle.net/2445/13542>

Carroggio, A. (2016) *El espectador absoluto*, *Diposit Digital de la Universitat de Barcelona*
<http://hdl.handle.net/2445/103765>

Doerner, M. (1980) *Los Materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Ed, Reverté S.A.

Einstein A. (1984), *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*, Alianza Editorial, S.A., Madrid

Granath O. (1992) *A la orilla de dos mares*, Zorn y Sorolla, *Catálogo de la Exposición Sorolla-Zorn*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid,

Muñoz, A. (1998) *Joaquín Sorolla, Viajero de la luz*, Diputació de València, Valencia