

A. Carroggio (2001) Agnes con manto rojo 81x60

ALCANCE DE LA PINTURA

ALBERTO CARROGGIO

Podemos empezar con un frase bíblica (Juan 1:1-51). En un principio era el verbo y el verbo era con Dios y el verbo era Dios. Es una afirmación que siendo bella, como buena parte de las cosas que envuelven a la religión, es oscura y así sortea la falta de lógica del aserto. Sin embargo, mi exposición va en contra de este enunciado, porque antes que el verbo era yo.

Mi intención es unificar el discurso que he expuesto en diversos artículos -el primero de ellos mi Tesis Doctoral¹- sobre el fenómeno de la percepción del color y sus consecuencias desde el marco de la representación en la pintura.

Aprovecharé un fragmento de uno de mis recientes ensayos: "*Cuidado con eso del arte*"².

Google (Oxford Languages) define la lógica como: "*Parte de la filosofía que estudia las formas y principios generales que rigen el conocimiento y el pensamiento humano, considerado puramente en sí mismo, sin referencia a los objetos*" Bien, al margen de que no existe un pensamiento sin referencia directa o indirecta a los objetos, es una definición ambigua. Considerar que la lógica es una parte de la filosofía nos induce a pensar que la filosofía comprende a la lógica y, por lo tanto, la lógica nace de la filosofía; es decir la existencia de la lógica exige la existencia previa de la filosofía. Esto pone en entredicho a la filosofía, porque, si la filosofía fuera anterior a la lógica, la filosofía podría no ser lógica y, en consecuencia, ser la amante de la sabiduría... ¿ilógica? ¡Menudo compromiso para a filosofía!

Aunque, también, podemos considerar la lógica que, como parte de la filosofía, ha de tener existencia previa, ya que las partes existen antes que el todo, es decir, un concepto no existe si previamente no existen los conceptos que lo componen. Un objeto necesita la existencia previa de nociones como las dimensiones, la materia, el color, etc. Así pues, hay que considerar a la filosofía como deudora de la lógica.

Siguiendo este argumento, hemos de tratar el Universo como un todo consecuencia de la previa existencia de la materia, ya que sin materia, en cualquiera de sus formas, no puede existir el Universo. Por lo tanto, las leyes del Universo han de ser consecuencia del comportamiento de la materia y la lógica el procedimiento inherente a la materia.

Veamos cómo. Supongamos un punto inicial -el no-universo- a partir del cual se crea la materia, cualquier forma de materia en cualquiera de sus manifestaciones. Pero, como es evidente, mediante

¹ Carroggio, A. (1987) Estética en la pintura: El hecho de pintar, Universitat de Barcelona, <http://hdl.handle.net/2445/36692>

² Carroggio, A. (2022) Cuidado con eso del arte.

<https://www.linkedin.com/feed/update/urn:li:activity:7029496718614265856/>

un proceso selectivo únicamente subsiste aquella que posee las propiedades adecuadas; de dónde, las leyes universales son el resultado de las propiedades de la materia subsistente.

La existencia de esta materia subsistente nos lleva a deducir que la evolución no es una actuación exclusiva de los seres vivos, sino que hay que considerar que el ser vivo, como ente material, se ajusta a un comportamiento previamente consolidado por la materia desde su creación.

A partir de estos planteamientos, podemos establecer un principio insoslayable: la lógica como forma esencial de acción en la que la causa siempre es anterior al efecto y la evolución se manifiesta como una consecuencia de este principio. A su vez, podemos concluir que cualquier agrupación de materia sigue los principios que emanan del comportamiento de los elementos primordiales que la componen. El ser humano, como agrupación compleja de la materia del Universo, actúa en base a los principios que regulan el comportamiento de cada uno de los elementos materiales de que está compuesto, ya que estos principios son consustanciales a la existencia de la materia, emanan de ella y sería inadmisibles que el todo subsistiera en contradicción con alguna de sus partes. Por poner un ejemplo, no podemos pretender la existencia de un objeto de un color determinado si el órgano de la visión no ha creado previamente ese color.

El corolario del intelecto como observador del Universo, indefectiblemente, determina que todo suceso siempre tiene una causa y, por lo tanto, la causa es anterior al efecto³. Desde este punto de vista, hay que asumir la lógica como un principio universal.

Puestos a imaginar opciones, podríamos, incluso, suponer la creación de materia ilógica, pero, por sus mismos principios, debería existir antes de su creación, lo cual, es insostenible. La lógica, pues, es el principio comportamental del Universo y no puede ser alterado; de donde podemos deducir que no puede existir nada que no sea lógico.

Valga el planteamiento anterior para elaborar un discurso que se ajuste a este principio universal de la lógica. No entra en mis competencias un texto apoyado en datos científicos, simplemente, quiero mostrar el pensamiento que surge de la práctica de la representación pictórica.

El origen de este pensamiento se produce en mis inicios como pintor cuando me percaté de que las cosas cambiaban de color en función del campo visual en el que se situaban. La explicación habitual es que el color cambia por contraste; vale, muy bien, pero ¿qué quiere decir esto del contraste? Si un objeto cambia de color en función de los colores que le rodean la única razón es que alguien o algo ha de tener conocimiento de que han cambiado las condiciones del campo visual. El objeto no "sabe" que ha de alterar su color porque han cambiado los

³ Naturalmente, cualquier suceso originado en este Universo a partir de su inexplicada creación.

colores que le rodean, en consecuencia, no podemos pensar que pueda variar la frecuencia o la intensidad de la luz que emite en función del campo visual en el que se halla situado. El único que puede "enterarse" es el sujeto que percibe la información y así adecuar su respuesta a las condiciones del campo visual; de donde, una misma frecuencia puede generar respuestas diferentes por parte del órgano de la visión. De esta situación deduje que el color lo elabora el órgano visual del sujeto, ya que es el único que puede producir una respuesta en función de la información que percibe; por consiguiente, el órgano de la visión asume un comportamiento relativo, ya que, ante un mismo estímulo puede generar repuestas diferentes.

A nivel práctico, únicamente hay que taparse un ojo durante treinta segundos y al destaparlo comprobar que la visión de cada ojo es diferente. El que ha estado tapado tiene una visión más luminosa que el que ha permanecido abierto. Naturalmente, los objetos que vemos no cambian la emisión de sus frecuencias para adecuarse a la visión de cada uno de los ojos. Así pues, podemos dejar sentado algo sabido desde hace tiempo: el color es una sensación que se genera en nuestro cerebro.

Desgraciadamente, este hecho no suele comentarse en las escuelas y academias de pintura, siendo así que este acontecimiento genera unas consecuencias importantes en la representación pictórica. Si el color se genera en nuestro cerebro, la imagen de los objetos que nos rodean es una creación de nuestro cerebro, ya que está formada por colores. Pero, hay que tener en cuenta que los objetos que vemos son los mismos que tocamos, olemos, oímos y gustamos, así pues podemos pensar que todos los sentidos tienen el mismo proceso, es decir, son una respuesta de nuestros órganos sensoriales.

Este planteamiento permite al pintor liberarse de la pretensión de conseguir una imagen absoluta del objeto, porque la imagen del objeto ha sido elaborada por el órgano visual a partir de la información que recibe y que refleja las condiciones particulares de cada objeto: la distancia, la iluminación, la perspectiva, etc. Ni siquiera debe esforzarse en ver los colores del objeto, ya que son los que el órgano visual del pintor ha creado y por consiguiente son los que ya ve.

La situación nos lleva a descubrir que la imagen del objeto no es de un único color, sino que está formado por múltiples colores. Las zonas de luz y de sombra de los objetos no son del mismo color, pero más claro o más oscuro, como se ha sustentado por determinadas escuelas de pintura. Las opiniones de estas escuelas proponen que para conseguir las sombras de la imagen de los objetos se utilicen pigmentos capaces de tal planteamiento: sombras tostadas, pardos, tierras de diversos colores, y las zonas de luz se obtienen con transparencias sobre blancos o amarillos para conseguir el modelado de los objetos. Esta forma de pensar ignora que las zonas de sombra están formadas por diversos colores como, a su vez, lo están las zonas de luz. El órgano de la visión, sólo elabora colores y, en consecuencia, la noción de sombra es

un concepto, puesto que es el resultado de agrupar colores en un orden determinado.

La representación no es una actividad intelectual aislada, sino que se integra en otras formas de conocimiento. Hemos dicho que los objetos que vemos son los mismos que tocamos, olemos, oímos o gustamos; se desarrollan en el mismo campo, pues se generan en el mismo y único escenario fruto de las facultades mentales a raíz de la información aportada por nuestros órganos sensoriales.

Si el color se crea en la mente, el objeto ha sido creado por la mente y de ella, naturalmente, no sale. Esta circunstancia permite al pintor recorrer el trayecto que sigue el órgano de la visión, desde la elaboración del color hasta la formación de la superficie visual. En definitiva, la representación es la conversión de las manchas de color sobre una superficie bidimensional –la superficie del soporte- en superficies visuales tridimensionales, es decir, elabora la imagen de los objetos en un espacio tridimensional creado por la correcta disposición de las manchas de color.

En la Fig. 1 vemos que si ordenamos las manchas de la izquierda se forma la imagen –muy esquemática- de una esfera iluminada que proyecta una sombra sobre una superficie. La disposición de las manchas no sólo crea la visión de iluminación, sino que, además, crea la superficie de la esfera y la del soporte sobre la que está colocada. Todo ello exige la creación de una tercera dimensión en la que se desarrolla la noción de distancia, de perspectiva; así como la idea de tamaño, la de iluminación, etc. Es decir, que el órgano de la visión genera una serie de acontecimientos a partir de la correcta disposición de los colores.

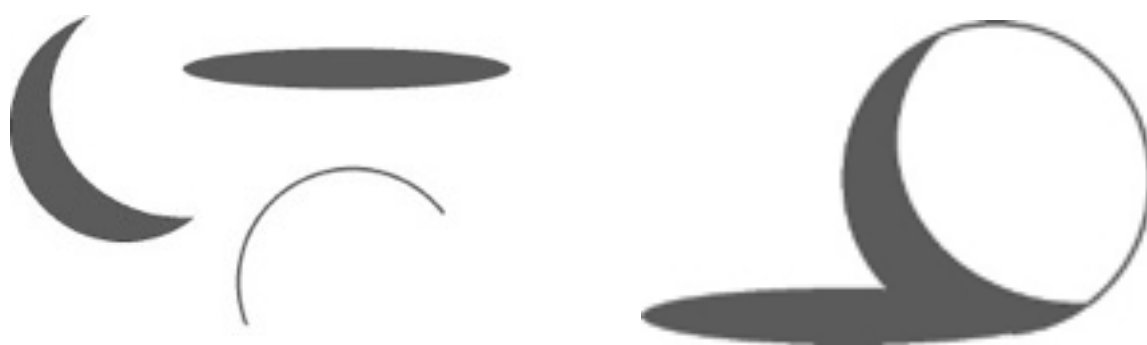


Fig. 1

El órgano de la visión sólo responde a la información creando colores⁴ y, por lo tanto, no altera su respuesta por la proveniencia de la información, ya que responde de igual manera tanto si la información proviene de un modelo del natural como si la información procede de una superficie bidimensional, sea un cuadro o una fotografía.

⁴ La visión estereoscópica es la visión desde dos puntos de vista diferentes, pero cada una de las imágenes responde al planteamiento expuesto.

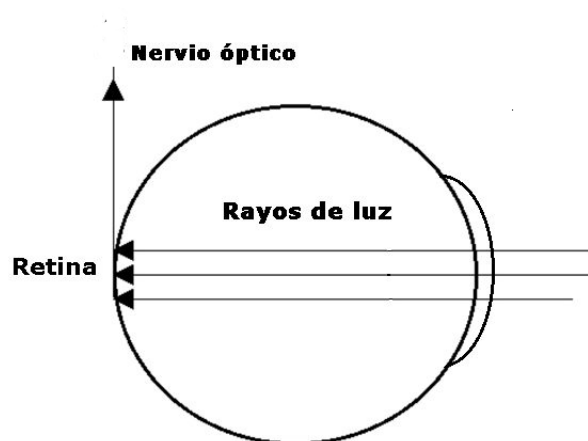


Fig. 2

Hay que considerar que la información, como tal, no tiene dimensiones, pues es el órgano visual el que genera las dimensiones a partir de la correcta disposición de la información.

Desde este contexto hemos de establecer dos universos: el universo conocido, es decir, el universo creado por nuestra mente como consecuencia de las respuestas de los órganos sensoriales y el Universo exterior, aquel del que proviene la energía que estimula los órganos sensoriales. De este Universo no conocemos prácticamente nada.

Hay que señalar que el pintor, desde su faceta de dibujante, advierte que la información visual procedente del Universo exterior ha sido ordenada en origen, en consecuencia, podemos afirmar que la materia de ese Universo exterior, -la que percibimos- está constituida por elementos discretos dispuestos lógicamente, ya que la imagen que se genera con la información que procede de la materia es lógica. Gracias a esta cualidad se ha creado el órgano de la visión, ha evolucionado y ha generado un campo visual complejo.

Esta característica nos permite apreciar dos tipos de pintores: los que perciben que la información visual que proviene del natural está ordenada y los que lo ignoran. Los que advierten que la información que proviene del natural se ajusta a un sistema lógico elaboran las imágenes de los objetos mediante elementos discretos, identificables, mensurables y memorizables.

En cambio, los pintores que ignoran que la información que proviene del natural está ordenada lógicamente copian las manchas de claroscuro sin advertir que la imagen del natural es un conjunto de elementos discretos y discontinuos⁵ y, en consecuencia, elaboran una imagen más simple y falta de precisión.

⁵ Ver mi artículo: Carta a la ciencia de un pintor desvergonzado. página, 24 y siguientes <http://hdl.handle.net/2445/58035>

Nuestro intelecto se sustenta en la elaboración de nuevas nociones a partir de la combinación de aquellas ya existentes, por lo tanto, una definición es la descripción de los elementos que conforman el todo. Es decir, que las nociones constituyentes han sido creadas previamente a la noción resultante. Naturalmente, existen procesos en la mente que son responsables de unificar, razonar, diferenciar etc. pero estos mecanismos mentales han de ser posteriores a la existencia de los elementos que intervienen en estos procesos.

La creación de la imagen en la pintura⁶ muestra la existencia, podríamos decir que ordenada, de las nociones que debe controlar el pintor. En primer lugar, han de existir los colores, luego, el orden en que deben disponerse; a continuación, y como resultado de la correcta disposición de los colores, la elaboración de la superficie; de ella surgirá la noción del espacio y sus dimensiones, las distancias, la perspectiva, las proporciones, etc. Si todos estos elementos no tuvieran existencia previa no podría ser elaborada la imagen de los objetos sobre la tela.

Existe un aspecto que hay que destacar. Ya hemos dicho que el color es una sensación y, como tal, no tiene definición, pues no existen nociones previas que lo definan. Una sensación es un acto de consciencia y no existe nada previo a la consciencia. Y puesto que el universo conocido es el resultado del intelecto, las conclusiones científicas o filosóficas dependen tanto del producto de los órganos sensoriales perceptores, como de las capacidades intelectuales generadas por la mente, ya que, tanto unos como otras, son productos de la mente.

El dibujo es una actividad basada en la información proveniente del Universo exterior; desde este punto de vista, podemos sustentar que su complejidad –la del dibujo- no sólo es debida a la propia complejidad de la información, sino que asume la del órgano de la visión como mecanismo capaz de originar resultados lógicos.

En alguna ocasión, he oído decir que Velázquez opinaba que, al final, lo único importante en la pintura era el dibujo. El trabajo del pintor se desarrolla en los niveles iniciales del intelecto, pues utiliza la sensación de color para obtener la superficie de los objetos. Y puesto que la representación consiste en distribuir los colores para generar formas visualmente tridimensionales, podemos considerar, por tanto, que la representación es una actividad primordial, ya que se desarrolla a partir de dos nociones elementales; la sensación de color y el concepto de orden; hay que considerar, pues, que parte de la complejidad del dibujo se encuentra en el modelo y apreciar que el ser humano, como elemento morfológicamente evolucionado, ha generado formas muy complejas. Este hecho revela la importancia de la opinión de Velázquez sobre el dibujo.

Por otro lado, la función del pintor se sustenta en el engaño, ya que debe hacer creer al espectador que existen tres dimensiones

⁶ Al hablar de a pintura siempre me refiero a la pintura figurativa

visuales sobre una superficie bidimensional, sin embargo, el pintor debe controlar el artificio. No puede ver la imagen sobre la tela como manchas de sombra o de luz, sino que ha de mantener la visión del color como manchas discretas, de lo contrario, su percepción del color sería errónea. Por otro lado, el autentico objeto sobre la tela, es decir, la pasta de pintura, adquiere doble identidad.

Nos encontramos, pues, que una actividad que parecía ser sencilla, desarrolla funciones complejas, no sólo por la información procedente del modelo, sino porque con esta misma información debe soslayar la contradicción del engaño. Es decir que una función que se desenvuelve en los niveles iniciales del intelecto genera escenarios complejos y difíciles de abarcar.⁷

A pesar de esta complejidad el pintor se mantiene instalado en las etapas iniciales del intelecto; con ello quiero significar que su conocimiento del desarrollo de la actividad intelectual en la representación es inteligible y el pintor debería estar en condiciones de exponer los pasos que recorre su pensamiento. Desgraciadamente, los pintores no revelan su pensamiento, ya que estos pasos se presentan al pintor como manifestaciones de la realidad y este es un aspecto muy difícil de concretar.

⁷ Desde este punto de vista, entiendo que la representación no necesita la carga sentimental, emotiva o romántica que los estudiosos del "arte" le atribuyen, no requiere todo este cúmulo de calificativos para adquirir categoría; por tal motivo, habría que exigir que los llamados expertos del arte adquirieran un mínimo del conocimiento necesario para comprender una actividad tan compleja que pocos pintores han conseguido dominar.

II

Al final, el pintor advierte que distribuyendo unas sensaciones –los colores- sobre un soporte puede generar un espacio de tres dimensiones; crear objetos iluminados; organizar las distancias en las que se sitúan los objetos; establecer puntos de vista; crear paisajes o figuras de cualquier condición; en fin que es capaz de crear el mismo escenario que el de la imagen del natural.

Mi consciencia es la única que existe, puedo, pues, afirmar que sólo soy consciente de sensaciones y conceptos. Esta circunstancia nos lleva a rechazar la existencia de las cosas por sí mismas y ajenas al intelecto. Las cosas no están ahí y nosotros las percibimos, las cosas las creamos nosotros y son aquello que nuestro intelecto les confiere. Siendo así, podemos determinar las nociones que configuran las cosas, sean las que sean, ya que únicamente existen como creación de la mente y, por lo tanto, dependen de la existencia de los elementos y del orden de creación de estos elementos con los que se genera cualquier noción. Como hemos dicho, la mente no puede crear un objeto de color azul si antes no ha creado el color azul; y, naturalmente, no puede crear una entidad omnipotente sin la existencia previa de la noción de omnipotencia.

Hemos visto que las sensaciones no tienen definición, puesto que, como sensaciones, no tienen elementos que las constituyan, son actos de consciencia y no existe nada previo a la consciencia; por esta razón, podemos añadir una nueva noción con las mismas características que las sensaciones: el tiempo. Para definir el tiempo la mente debería haber creado una noción previa a él, lo cual sería una contradicción absoluta.

Esta situación plantea una nueva forma de concebir el Universo exterior. Y puesto que sólo conocemos el universo creado por nuestras capacidades intelectuales, hay que pensar que conceptuamos un universo contaminado al que atribuimos propiedades de nuestro intelecto: la relatividad, la existencia de múltiples dimensiones, el tiempo, la velocidad, etc. Introducir parámetros temporales en las ecuaciones matemáticas, viene a ser lo mismo que cuantificar el color y atribuirle valores matemáticos absolutos. El color, como el tiempo, es una sensación y únicamente el sujeto que los genera puede establecer su valor. Por otro lado, el color es una sensación discreta y reconocible, pero el tiempo es una sensación continua y, en consecuencia, hemos tenido que generar espacios discretos para identificarlo –segundos, horas, días, etc.- pero sigue siendo una noción continua y, por tanto, cualquier intervalo puede ser infinito.

Si reconocemos que el universo que conocemos es el resultado de nuestra mente, la opinión de Velázquez sobre el dibujo evidencia que el dibujo no es una copia del natural, sino un traslado del natural a partir del reconocimiento de los elementos discretos que configuran el natural. La mente no admite el continuo y el dibujo exige percibir los

elementos que conforman el natural y distribuirlos correctamente. Ya sea en la superficie de trabajo, como en el caso de la pintura, o mediante la materia como en el caso de la escultura. La obra de Velázquez demuestra que la representación no es un derroche de habilidades, sino de comprensión del procedimiento que el órgano de la visión aplica para formar las imágenes del natural.

Por otro lado, considero que Velázquez fue un pintor interesado en la contradicción de la representación. Sus diferentes maneras de resolver temas que por no tener especial trascendencia, como pueden ser los cuadros de bufones, nos muestra su inquietud por definir la identidad del objeto de la superficie de la tela; destacan especialmente los cuadros de Menipo y de Esopo. El cuadro de Menipo es ligero de pasta, casi una acuarela y el de Esopo está resuelto fuertemente empastado. El concepto pictórico es el mismo, pero la realización, el empaste parece un ensayo que obliga a definir la identidad del objeto: es la superficie del rostro o es la superficie de la pasta de pintura, porque el engaño está ahí, es decir convertir una cosa en otra sin cambiar nada. El espectador no percibe la diferencia, únicamente es el pintor quien se enfrenta al dilema y puede decidir a su elección la identidad del objeto sobre la tela y trabajar sobre él y con él. Como dueño absoluto de su campo visual puede escoger qué es lo que ve.

Estas consideraciones únicamente son posibles en el caso de que el campo visual sea un producto de la mente, ya que, si el campo visual tuviera identidad propia, al margen del sujeto, no admitiría disyuntiva alguna.

En resumen, vemos que la mente elabora las nociones a partir de la creación de las sensaciones a las que, mediante el concurso de las facultades que ha desarrollado, conforma nuevos conceptos. Por tal razón, el orden de creación es determinante en la creación de cualquier concepto.

El pintor, en la representación, sigue el camino que ha recorrido su mente y aprende el procedimiento que el órgano de la visión ha desarrollado para elaborar la imagen del natural, es decir, la imagen de su entorno.

Alberto Carroggio es pintor