

A close-up, high-resolution portrait of a woman's face, focusing on her eyes and nose. The lighting is soft, highlighting the texture of her skin and the intensity of her gaze. The background is dark, making the face the central focus.

EL
ESPECTADOR
ABSOLUTO

Alberto Carroggio de Molina



ALBERTO CARROGGIO DE MOLINA



Il·lustración:
Alberto Carroggio,
"Mariana sobre fondo amarillo"
92x73 cm. (fragmento)

INTRODUCCIÓN

En el año 87 presenté mi tesis doctoral, Estética en la pintura: el hecho de pintar¹, en la que exponía las consecuencias que se deducen de considerar el color como sensación.

Es un asunto sobre el que me gusta dar vueltas y que, en ocasiones, he consultado con algunos científicos que, en algunos casos, me han rehusado más o menos educadamente. Tengo la impresión que en la ciencia pasa lo mismo que en la pintura: pensar es muy arriesgado.

En esta introducción repaso, con algunas variaciones, los temas que ya he expuesto en anteriores artículos. Quiero evitar al lector ese ir y venir de un artículo a otro que tanto incomoda la lectura.

Considerar el color como una sensación nos obliga a asumir todas las consecuencias del significado de sensación. Una sensación es, ante todo, un estado de consciencia y, por consiguiente, absolutamente individual; una sensación únicamente puede percibirla el sujeto y no es comparable ni puede ser compartida con la de otro sujeto; únicamente el individuo que la percibe es consciente de ella y él es el único que puede conocerla. Una sensación es un suceso en el interior de nuestro ser y de él no sale. Esta interioridad es

substantial y embarazosamente asumible.

Veamos una breve descripción del órgano de la visión desde el campo de la medicina:

“Cuando la luz entra en el ojo estimula las células fotorreceptoras; los conos y los bastones constituyen las neuronas de primer orden en las vías ópticas. La información pasa luego a las células bipolares de la capa nuclear interna de la retina que constituyen las neuronas del segundo orden. Las prolongaciones de estas neuronas se extienden en ambas capas plexiformes para hacer sus conexiones (...). La capa de las células ganglionares suministra los núcleos para la tercera neurona de la vía. Los axones de estas células forman la capa de las fibras nerviosas de la retina. Estas fibras convergen hacia el nervio óptico formando la papila óptica, perforan la coroides y pasan a través del orificio escleral posterior intercalando con la lámina cribosa. Los axones continúan como el nervio óptico, quiasma óptico, el tracto óptico, para terminar en los cuerpos (núcleos) geniculados laterales. Las células nerviosas de estos núcleos dan origen a las fibras del tracto genículo-calcarino (radiación óptica) que termina en el área estriada o el área visual receptiva a lo largo de la cisura calcarina en el lóbulo occipital del cerebro.”²

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

² Groom, Edward. Sensaciones visuales, Universidad Central de Venezuela, 1972, pag.54

Bien, pero al final, el aspecto que nos interesa de esta descripción es que la energía que entra en el ojo, después de un complejo recorrido, llega al cerebro donde se forma el color. Como que no existe camino de retorno desde el cerebro hacia el exterior, todo aquello que vemos, puesto que está formado exclusivamente por colores, permanece en el cerebro, en la mente. Las cosas que vemos son las mismas que olemos, tocamos, oímos, gustamos, medimos, conceptuamos, etc., es decir, todas las cosas están en un mismo y único campo en el interior de la mente y este campo abarca todo mi entorno, todo el Universo. Por consiguiente, el Universo, que suponemos exterior y fuera de nuestro yo, está formado por las nociones que elabora la mente y, por tanto, no tiene existencia previa a nuestra consciencia.

Mi consciencia, que sólo yo percibo, distingue dos formas de conocimiento: sensaciones y conceptos. Podemos decir, entonces, que la mente genera, a partir de estas dos nociones, la complejidad de nuestro pensamiento. Una idea –un concepto- es la suma de conceptos y sensaciones con existencia previa. Una mesa está formada por múltiples conceptos pero, generalizando, podemos decir que es una superficie de un color y de unas dimensiones determinadas. Si las nociones de superficie, de dimensión y de color no tuvieran existencia previa a la idea de mesa, ésta no podría existir. Para que la mesa sea de un color, el color tiene que existir

antes que la mesa, de no ser así, podríamos pretender tener una mesa de color verde sin que existiera el color verde. Es decir, que la mente elabora los nuevos conceptos con las nociones – sensaciones y conceptos- que existen previamente. Al fin y al cabo, esto es lo que hace el pintor cuando representa su entorno: elabora una imagen tridimensional distribuyendo ordenadamente los colores; sin colores no hay imagen y sin orden no hay tridimensionalidad.

Una definición, pues, es la descripción de las nociones que componen el todo y, está claro que las partes han de existir antes que el todo. Naturalmente, si vamos profundizando en el análisis de los conceptos, llegará un punto que algo no podrá definirse, pues no estará formado por nociones previas: habremos llegado a las sensaciones.

El color, como concepto abstracto, sí tienen definición, pero un color, como sensación, no es posible definirlo. No es posible definir el color amarillo o cualquier otro color, porque, visualmente, no existe nada previo al color a nivel de consciencia. Una sensación es un acto de consciencia y sólo puede ser conocido mediante la experiencia.

La diferencia esencial, pues, entre las sensaciones y los conceptos es que los conceptos pueden definirse.

Ahora, apoyándonos en la experiencia del pintor, vamos a especular un poco. En el proceso de constitución de los conceptos hay un punto importante: el paso cualitativo de sensación a

concepto simple. Pongamos un ejemplo. Una superficie sería un concepto simple, ya que es la "suma" de sensaciones, a diferencia de los conceptos complejos que serían el resultado de la "suma" de conceptos. Creo que el hecho de "sumar", o quizás deberíamos referirnos mejor a integrar, depende de una facultad innata. Las sensaciones, por sí solas, no aportan más datos que ellas mismas, es decir que es necesario el concurso de algún mecanismo mental que integre las sensaciones en productos más complejos; de esta manera, los datos visuales -manchas de colores- se organizan en superficies visuales.

Velázquez nos puede servir de ejemplo. Si observamos el cuadro de "Don Antonio el Inglés", Fig. 1, se aprecia claramente el fenómeno. Fijemos la atención en la casaca, que está construida por manchas de colores perfectamente diferenciadas.

Es una exhibición de inteligencia; la cantidad de información es descomunal y, a pesar de la complejidad, los datos son perfectamente identificables. Podemos apreciar la superficie de la casaca, su color, su forma o su brillo, pero, también es posible ver las manchas de color que la componen. Tenemos la opción de ver una u otra cosa.



Fig. 1 Diego Velázquez, "Don Antonio el Inglés", 142x107 cm.1650, Museo del Prado, Madrid (fragmento)

Este es el gran descubrimiento de Velázquez: elaborar superficies mediante manchas de colores, porque así es como actúa el órgano de la visión. Es un procedimiento muy diferente del sistema de claroscuro, ya que el claroscuro "pinta" luces y sombras y, en consecuencia, ignora aquello que hay en la tela, es decir, manchas de colores; el pincel sólo puede distribuir colores, pues es lo único que hay en la paleta. La luz y la sombra surgen de la correcta distribución de los colores y, por lo tanto, son conceptos y, en consecuencia, no se pueden aplicar con el pincel.

De esta situación, podemos deducir que la energía llega ordenada a nuestros receptores. Es decir, que el Universo agrupa la materia -al menos la que percibimos- de manera ordenada y este orden es utilizado por el órgano de la visión para generar imágenes; si la información no estuviera

ordenada, el cerebro no podría elaborar ninguna respuesta, ya que no tendría un canon al que ajustarse.

Así pues, para definir un concepto simple precisamos de un mecanismo integrador, pues sólo de esta forma podremos definirlo, ya que depende de dos factores que existían previamente: la sensación y la facultad de integrar. Definiremos, pues, la superficie como la integral de sensaciones discretas ordenadas.

Es cierto que hemos inventado un mecanismo mental con capacidad de integrar pero, sea éste u otro similar, tiene que existir tal mecanismo, pues, como pintores, no hacemos otra cosa que servirnos de él para elaborar, sobre superficies bidimensionales, elementos visuales tridimensionales. Y utilizamos este mecanismo en uno y en otro sentido, ya que podemos desintegrar la superficie en colores y, posteriormente, restaurarla de nuevo.

La función del órgano de la visión es la elaboración de superficies y, por consiguiente, ajusta su respuesta para optimizar el resultado. El órgano de la visión puede responder a un mismo estímulo con colores diferentes. Su comportamiento es relativo. Un mismo pigmento puede verse de diferentes colores en función del campo en el que se encuentre. Los recuadros interiores de la fig. 2, han sido realizados con el mismo pigmento del selector de color RGB, sin embargo, su color es diferente y sobre cualquier otro fondo el pigmento variaría de nuevo de color.

El pintor acaba por ignorar el color de la mezcla de pigmentos que ve en la paleta, sólo se preocupa del que ve sobre la tela, que es el que le interesa; sabe que el que ve en la paleta es diferente que el que ve en el cuadro, a pesar de que es la misma mezcla de pigmentos.

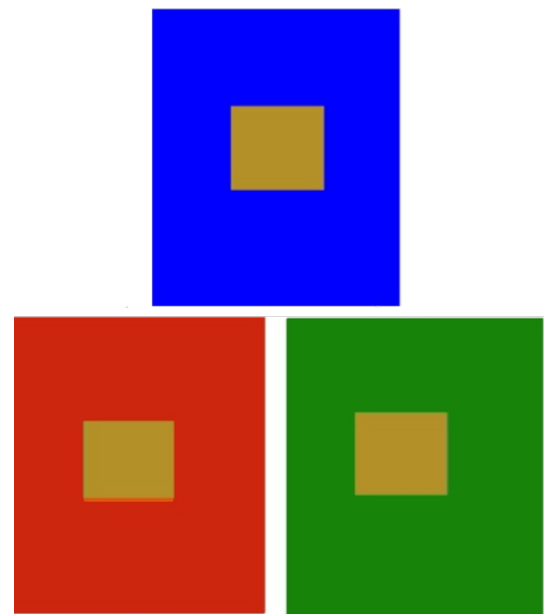


Fig. 2

¿Cuál es el color "auténtico"? ¿cuál de los colores interiores que vemos en las ilustraciones que hemos puesto de ejemplo es el color que "deberíamos ver". No podemos considerar que exista un fondo "perfecto" en el que el color que se produzca en su interior sea el correcto.

Esto confirma la idea que hemos expuesto al principio sobre la noción de sensación. El color no es el pigmento, ni la cantidad o la calidad de la energía. El color es la respuesta del órgano de la visión, es el producto que elabora la mente con la energía

procedente del exterior y, por consiguiente, es lo que vemos. Esta respuesta depende, tanto del campo visual, como de las condiciones particulares en las que se produce el fenómeno visual, entre las que incluso nuestro estado de ánimo influye en la respuesta del mecanismo.

Podemos, pues, medir la intensidad de la luz, su frecuencia o su temperatura, analizar la composición de los pigmentos, sin embargo, la respuesta –el color– sólo la conoce el sujeto que la percibe.

Volvamos a la noción de sensación como acto de consciencia y siguiendo este criterio observamos que, a los sentidos que ya conocemos: vista oído, olfato, gusto y tacto, podemos añadir uno nuevo: el tiempo. No es posible definirlo, pues si pudiera definirse, significaría que depende de nociones con existencia previa al tiempo, algo decididamente contradictorio. De hecho, se comporta como una sensación y su transcurrir está sujeto al parecer del sujeto. Se acelera o se retrasa en función del estado de ánimo del individuo.

Llegados a este punto, habría que corregir las ecuaciones en las que el tiempo se sitúa como una expresión matemática. Introducir el tiempo en una ecuación es como adjudicar un valor matemático al color. El tiempo como sensación tiene el mismo comportamiento.

No hay que olvidar que estamos en el interior de la mente y que todo lo que conocemos se ha formado en ella. Cuando

hablamos del tiempo, ¿de qué tiempo estamos hablando, del formado en el interior de la mente o del supuesto tiempo del Universo?, Porque, si es de éste último, ¿qué receptor tenemos para percibirlo? Y, por otro lado, ¿para qué quiere el Universo crear un tiempo que no necesita para nada?

Es difícil creer que un Universo compuesto de materia organizada en infinitas esferas que se destruyen entre sí en terribles choques tenga alguna urgencia para crear el tiempo. También es difícil creer que este Universo, que ha necesitado miles de millones de años para crear algo complejo como la vida –a la que puede destruir con absoluta indiferencia–, tenga capacidades complejas en sus etapas iniciales y haya elaborado comportamientos relativos. La relatividad no pertenece al Universo, sino que pertenece al espectador y es la manera de actuar de algunos órganos al generar las repuestas sensoriales mediante las que elaboramos nuestra idea del Universo.

No me corresponde a mi extraer las conclusiones científicas que puedan derivarse de asumir el tiempo como una sensación, pero tengo la impresión de que nuestra posición como espectadores es confusa. Hay que determinar cuándo estamos percibiendo información del Universo exterior y cuándo percibimos el producto que elabora nuestra mente.

EL LÍMITE DEL ESPECTADOR

Somos, soy, el espectador absoluto, porque no hay otro y, en consecuencia, el pintor figurativo se enfrenta al producto de su mente. Elabora objetos tridimensionales, sobre una superficie bidimensional, mediante la generación de superficies que distribuye en el espacio tridimensional que él ha creado. Claro está que, para crear superficies tridimensionales, previamente, tiene que “destruir” visualmente la superficie bidimensional –debe destruir la superficie de trabajo- y generar “sobre ella” el espacio en el que generar el objeto tridimensional que representa. No es un juego de palabras, es real, ya que el pintor ve sobre la tela el objeto que desea representar, aunque no haya realizado ningún trazo y todavía sea una tela blanca; sobre esa tela, genera la visión de cualquier superficie a partir de cualquier dato visual.

En determinado momento, al analizar el proceso de la representación pictórica, se llega al límite de lo observable; el observador se “vuelve a sí mismo” y se percata que está observando su propio producto. La acción no se ejerce sobre entidades ajenas, sino sobre productos elaborados por la mente. La superficie de los objetos es la consecuencia de distribuir correctamente los colores, pero el color es un producto de la mente y, en consecuencia, la superficie

también lo es. Sobre la tela únicamente hay una superficie que, sin embargo, puede ser atribuida al objeto que se representa –a cualquier objeto y a cualquier parte del objeto-, pero, también puede ser la superficie de la tela o la de la pasta de pintura. Es decir que la superficie es universal y sólo cambia su adscripción.

No podemos seguir, hemos llegado al final, porque, si descomponemos la superficie en sus componentes, nos encontraremos con los colores y más allá del color no hay nada. Hay que invertir el proceso de análisis e iniciar el de síntesis.

¿Cómo definir la acción de representar con estos ingredientes? Podemos considerar que representar es la distribución ordenada de los colores, sobre una superficie, con la finalidad de copiar la imagen de nuestro entorno visual. Muy bien, pero esto ¿cómo se hace?.

Hay que iniciar una labor de conceptualización, es decir, realizar acciones, basadas en conceptos, que, en último término, se sustentan en actitudes personales, entre las que la confianza en uno mismo es la culminación del proceso y, sin embargo, determina la acción desde un principio. Desde esta perspectiva, la definición de representación es un todo en el que intervienen todas las nociones que ha utilizado la mente para elaborar

la imagen del entorno y, en consecuencia, los componentes de la definición de representación son de índole subjetiva.

Para el pintor no existe el espectador privilegiado que pueda definir el fenómeno - cualquier fenómeno- desde una posición óptima; él es el espectador absoluto y define aquello que percibe del fenómeno, no el fenómeno en sí, porque el fenómeno, como tal, no tiene límites. Nos enfrentamos, pues, a un punto de vista absolutamente subjetivo en el que el pintor, como espectador, es quien elabora las nociones de aquello que representa y fija los conceptos que definen su actuación. Entiendo a Sorolla cuando dice que tiene miedo, porque la acción de representar se define en base a decisiones sobre la realidad personal. La orden de acción, aunque se sustente en conocimientos similares, puede derivar hacia actitudes que definan el entorno visual de diferentes formas y, en consecuencia, obtener diferentes resultados. Determinar que la imagen que representamos se halla en la superficie de la tela o en el interior, en la profundidad del espacio del cuadro; que sea un conjunto de colores discretos o una superficie formada de volúmenes, varía sustancialmente el resultado y, sin embargo, no puedo estar seguro de cuál de ellas es más correcta, porque no puedo entrar en la mente de otros pintores. Puedo conocer cuál de

ellas aporta más placer o es más fácil de realizar, pero no puedo descartar a la una en favor de la otra. Ni siquiera puedo asegurar que, al final, se fundan, inadvertidamente, en una sola forma y que la acción, en último término, sea una y única.

Puedo pensar que las diferentes formas o estilos de algunos pintores sean etapas previas a esa fase final. Es posible que estas etapas -y estoy pensando en el pintor Joaquim Mir³-, puesto que pertenecen al itinerario que lleva a la fase final sean, a su vez, correctas o incluso abstracciones de determinados aspectos del concepto total de la representación. Mir es la explosión de una forma de hacer; es el placer de ajustar el color, hasta el punto que llega a ignorar el tema porque sólo le interesa el color. Sus figuras son verdaderos paisajes llenos de color que ajusta sobre un correcto dibujo aunque, es verdad, que algo despreocupado. Se aleja de la noción de representación total, pero se ciñe tanto a la idea de ajustar el color que convierte la acción en mística; es la acción pura, que, según las anécdotas que se explicaban en los talleres, preparaba siguiendo un ritual muy terrenal, pero que consideraba imprescindible.

Pero el concepto se sustenta en la voluntad y la voluntad en el placer. No existe un observador ajeno a la acción

³ Joaquim Mir i Trinxet, Barcelona, 1873 – Vilanova i la Geltrú, 1940

—o ajeno al suceso—, porque somos los creadores del suceso y en él intervienen todas nuestras potencias.

El miedo del que habla Sorolla, el miedo del pintor, es uno de los factores que influyen en el resultado casi en la misma medida que el desconocimiento del método. El miedo impide juzgar el resultado y valorar el trabajo. El miedo atenaza al pintor y llega a impedirle ver la realidad de lo que pinta.

Por otro lado, el método puede ser el refugio de la inseguridad y debe ser superado, porque el método puede ser la obligación, el ansia de hacerlo bien y, en consecuencia, ignorar capacidades y actitudes que intervienen en la ejecución de la obra.

Creo que la acción puede adquirir visos esquizoides cuando invierte su sentido natural. En ocasiones, el pintor parece que pretende estudiarse a sí mismo para descubrir cómo debe actuar, sin percatarse de que su atención debe dirigirse hacia el exterior, hacia el natural.

Puede parecer que renunciamos al método; no es así, la acción debe estar sustentada por el conocimiento. El método debe convertirse en conocimiento, no en obligación. La orden de acción no puede imponerse, sino que hay que aceptarla, pues emana del yo, es el yo y no es ajena a él.

La meta es la libertad que surge de la soledad, de la pureza de la acción, del juego y del placer que aporta.

CONCLUSIONES

Es difícil sacar conclusiones sobre la posición del espectador absoluto; él lo es todo, lo ha creado todo y, por consiguiente, su yo se extiende a todo el Universo. Él es el Universo.

¿El estudio del Universo define las características del Universo exterior o, simplemente, es una exposición de las facultades mentales del observador?. Si pensamos en el tiempo ¿a qué tiempo nos referimos? Porque, del tiempo como sensación, no podemos decir nada, como no podemos decir nada del color amarillo o del color rojo, del olor a ajo o de la sensación del tacto.

Nuestras facultades son un exponente del comportamiento del Universo, al fin y al cabo, somos una forma evolucionada del Universo. En consecuencia, hay que pensar que los resultados de la ciencia deben ser ciertos, pues somos el Universo estudiando al Universo. Pero, siempre me ha inquietado la posición del espectador.

¿Quién es el afortunado espectador que puede decir que la tierra gira alrededor del sol? ¿Qué espectador puede decidir que su posición es la "buena"? La Física elabora ecuaciones que definen el fenómeno para un espectador situado en cualquier punto del Universo, pero ¿existe ese cualquier punto del Universo?

Me preocupan las cajas del Profesor Corcoran⁴, ya que, al fin y al cabo es lo que somos; ¿tienen alguna posibilidad de averiguar que sólo son unas cajas?. Soy el espectador absoluto, pero, ¿qué es lo que observo?

Al final, tengo que conformarme y aceptar vivir según los datos que ha generado mi mente. Cualquier acción debe resolverse desde la mente y la representación, como tal, no deja de ser una exposición de las facultades del hombre.

⁴ Lem, Stanislaw, *Diarios de las Estrellas. Viajes y Memorias*, Barcelona, Ed. Bruguera, 1985 pag.164

BIBLIOGRAFÍA

Al margen de los autores consultados y con el fin de facilitar al lector la consulta sobre los contenidos que se presentan, he incluido en esta bibliografía los artículos que he publicado en el Diposit Digital de la Universitat de Barcelona, Este último es un compendio de los temas que se exponen más extensamente en cada uno de estos artículos.

Carroggio, A. "La sensación de color", Universitat de Barcelona, 2008, <http://hdl.handle.net/2445/11462>

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

Carroggio, A. "Métodos de representación en la pintura figurativa", Universitat de Barcelona, 2012, <http://hdl.handle.net/2445/24062>

Carroggio, A. "El juego de aprender", Universitat de Barcelona, 2012, <http://hdl.handle.net/2445/32183>

Carroggio, A. "Carta a la ciencia de un pintor desvergonzado", Universitat de Barcelona, 2014, <http://hdl.handle.net/2445/58035>

Carroggio, A. "El pintor", Universitat de Barcelona, 2016, <http://hdl.handle.net/2445/68828>

Carroggio, A. "La acción de pintar", Universitat de Barcelona, 2016, <http://hdl.handle.net/2445/100107>

Einstein, A. Adolf Grünbaum, A. S. Eddington y Otros. La Teoría de la Relatividad, Alianza Editorial, Madrid, 1973

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

Groom, E. Sensaciones visuales, Universidad Central de Venezuela, 1972,

Heisenberg, W. Encuentros y Conversaciones con Einstein y Otros Ensayos, Alianza Editorial S.A., Madrid, 1979

Lem, S. Diarios de las Estrellas. Viajes y Memorias, Barcelona, Ed. Bruguera, 1985