



Alberto Carroggio (1996), La maja 162x97, Esplugues de Llobregat, frag.

IDENTIDADES

La representación en la pintura es un artificio. He comentado en otras ocasiones que el respaldo intelectual de la acción del pintor puede entrar en crisis. El pintor juega con la identidad de la superficie de los objetos y sustituye la identidad de la superficie de la pasta de pintura por la de la superficie del objeto que representa; esta duplicidad representa un conflicto que debe solucionar.

Una imagen sólo es verídica cuando los datos de la imagen son directos, es decir, corresponden al objeto y sólo a ese objeto. Sin embargo, en el cuadro se produce una doble imagen: la del objeto representado y la de los elementos que la construyen, es decir, las pinceladas. La imagen real, sobre la tela del cuadro, es la formada por las pinceladas; aunque, también es cierto que el pintor puede ignorarla para apreciar la imagen del objeto que representa. Esta situación puede cuestionar la integridad de la acción del pintor.

El dibujo recurre al concepto de superficie. El concepto de superficie es una creación de la mente y, como tal, es universal. En consecuencia, el pintor puede crear, sobre la superficie de la tela, la superficie de cualquier objeto y sobre esta superficie correctamente dibujada puede disponer cualquier color, sea el correcto o no. La

dualidad de la imagen, por un lado, y la disociación entre superficie y color, por el otro, nos advierten de la identidad de los procedimientos esenciales que intervienen en el proceso de la representación.

El hombre tiene cierta tendencia a ignorar la realidad; la considera insuficiente y la adorna con adjetivos que pretendidamente la realzan y la embellecen, cuando en realidad desatiende su esencia y acaba por ignorar las verdaderas cualidades que realmente percibe. La música puede ser calificada de barroca, romántica o impresionista, pero estas clasificaciones no se ajustan a la verdad. El sonido se puede ordenar de forma lógica y obtener la música de Bach. O bien, tomar las notas del inicio de la quinta sinfonía de Beethoven, adornarlas con toda suerte de atributos, y suponer que expresan los más elevados sentimientos del alma humana; pero, despojadas de la fantasía que acostumbra a acompañarlas, no son más que cuatro notas sin ningún significado. La música no puede formular ideas tan simples como: te espero mañana a las ocho en el bar y, sin embargo, pretendemos que sea la expresión de nuestras más complejas emociones. En pintura sucede algo parecido y valoramos las imágenes siguiendo criterios convencionales.

Cuando a Paco de Lucía le preguntaron cómo conseguía realizar tan rápida y perfectamente las escalas en la guitarra, respondió que prestando atención a cada una de las notas. Cada nota es singularizada, cada una recibe total interés y adquiere su propia identidad; sólo así es posible reconocerla, modularla e integrarla en el todo.

Sorolla y Mir manifiestan algo parecido cuando dicen que hay que pintarlo todo. Creo que no se trata de pintar todos los objetos que componen el modelo, sino de todos los elementos que conforman la imagen del objeto que representan. Es la forma de mirar; es la manera de percibir los volúmenes de la superficie del objeto que se representa. Hay que prestar atención a la superficie y reconocer la identidad de la forma y del color; si no es así, se ignora la correspondencia de las manchas de color con la forma de la superficie del objeto y se acepta una imagen superficial, aparente, que analizada en profundidad no tiene entidad. Simplemente no es correcta.

El otro día, le decía a mi modelo que para pintar bien hay que estar mentalmente sano. En seguida me contestó con el nombre de varios pintores que no cumplían con esta condición y que parecía que estaban "un poco locos". Pero la idea de salud mental creo que admite diversas expresiones. La salud mental a la que me refería es a la que nos anima a realizar la acción aplicando el conocimiento desde la más absoluta soledad. Hoy en día es habitual oír a los artistas decir: "yo expreso mis ideas y mis sentimientos y hago lo que quiero". Si, pero suena a presunción; sólo el conocimiento puede rodear de miedo cualquier decisión. Cuando se actúa desde el conocimiento, la soledad colma la acción de responsabilidad; es el individuo quien decide aislarse y realizar la acción al margen de cualquier modelo, de cualquier

convención, de cualquier criterio que no sea el suyo propio, hasta el punto de que la pureza de la acción ni siquiera exige que la acción sea correcta.

Si observamos la mano del "Marte" de Velázquez, vemos que ni es una mano ni nunca ha pretendido serlo, simplemente es "pintura"; es lo que, en mi juventud, oía decir a los pintores cuando se referían a una obra de gran calidad: "això és pintura" (esto es pintura) y de la frase se desprendía ese concepto que lo puede todo; intuían que, más allá de sus conocimientos, existe una manera de solventar la imagen del cuadro que juega con la indefinición de la imagen de la realidad y que incluso se puede prescindir de ella. Es el juego de pintar llevado hasta sus últimas consecuencias. Es el pintor que ha solventado la contradicción de la imagen y acepta la realidad por encima de todo.

Para el pintor, el "concepto" es la orden que debe emitir cuando pone el pincel sobre la tela; es la idea que sustenta la acción y debe estar compuesta de nociones perfectamente identificadas. Podríamos compararlo con las escalas de Paco de Lucía en la guitarra. Es una cadena de principios que se suceden ordenadamente y concluyen en una única idea que los abarca a todos.

En mi época de estudiante se decía que un cuadro puede estar mal de color, mal de composición, el tema no ser afortunado, pero que si es correcto de "valores" el cuadro está bien.



Diego Velázquez, (1640), El Dios Marte, 182 x 99 cm. Madrid, Museo del Prado, frag.

El color o la composición son los adornos de la obra y el tema, en la mayoría de las ocasiones, viene impuesto por el cliente, sólo quedan los "valores" -el orden de las manchas en función del dibujo y de la luz- y estos han de ser aislados, identificados y, a la vez, pertenecer al todo. Los "valores" constituyen las notas de la guitarra de Paco de Lucía y cada uno de ellos tiene su identidad y cuando se agrupan crean nuevas identidades: superficies, volúmenes, espacio, luz, etc.; hasta el punto que la identidad del objeto -que es el motivo de la acción- llega a situarse en segundo término.

Podemos considerar la técnica como el conjunto de nociones esenciales que permiten desarrollar la acción. La mayoría de las artes evolucionan porque reconocen estas nociones y, en consecuencia, pueden ser transmitidas. En general, puesto que el procedimiento ha sido descubierto, la obra depende del nivel del autor. En literatura, una obra lo es en la medida que su autor es eso que Goethe llama "un hombre". No importa la trama, ni los personajes, ni "lo bien escrita que esté", lo único que cuenta es la categoría del autor y ésta se refleja en la obra casi inadvertidamente. Y lo mismo podemos decir de la música, de la arquitectura, de la escultura o del cine. No tienen secretos formales, podríamos decir que no tienen secretos orgánicos.

Queda la pintura. Hay una contradicción en el oficio del pintor y estamos en el punto que, puesto que se desconoce el procedimiento, el nivel de la obra no depende de la categoría intelectual de los pintores, sino de su capacidad para atinar con el método. El "jo pinto i prou" (yo pinto y basta) de Isidre Nonell, tiene, por un lado, algo de maligno, pues crea una idea poco afortunada del pintor que aparece como un individuo tosco e inculto, despreocupado por los conceptos que desarrolla en su obra; pero, por otro lado, manifiesta el desconcierto del pintor ante su trabajo; sabe hacerlo, pero no sabe cómo y su cultura no le ayuda. No puede identificar el momento en el que se produce el salto de la acción directa a la abstracción. Ha creado en la tela una nueva identidad, pero no sabe cómo ni de qué depende. Es el momento en el que las identidades se confunden, en el que la identidad superficie del modelo pasa a ser superficie del cuadro, adquiere distinta categoría y asume diferentes propiedades. Sustituir la noción de claroscuro por la de manchas de color supone eliminar la identidad de la imagen del objeto y sustituirla por la imagen de "una cosa" que ya no puede ser considerada convencional, ya que se compone de manchas de colores. Cuando el pintor se percata de esta nueva imagen, tiene que desarrollar la obra a partir de ella, de lo contrario, prescindiría de la realidad, siendo así que su pretensión, precisamente, es dar fe de ella. De ahí la borrachera de Velázquez con la mano de Marte, el procedimiento arrastra al pintor y la corrección de la imagen se supedita al procedimiento, lo único que cuenta es la identidad de las manchas de color y el placer que aportan al distribuirlas en la tela.

Al final, y como es natural, la categoría del pintor es determinante, como lo es en las demás actividades. Pero el pintor juega con el engaño. Por un lado, ha de adquirir los conocimientos específicos del oficio y, por el otro, ha de disponer de una mente capaz de salvar la contradicción que entraña la representación.

Alberto Carroggio,
es pintor