



A. Carroccio, Bodegón con plumas 60x114 cm.

EL JUEGO DE PINTAR

Hace unos años, publiqué un pequeño artículo titulado El juego de aprenderⁱ, en el que comentaba que la enseñanza debería tener un sentido más lúdico y criticaba el mérito que se concede al esfuerzo; decía que incluso se llega a estimar esta supuesta virtud por encima del resultado. Un cuadro se considera más valioso cuanto más tiempo se ha empleado en su ejecución. Sin embargo, Camón Aznarⁱⁱ comenta que el retrato que Velázquez le hizo a Felipe IV en Fragaⁱⁱⁱ se realizó en tres sesiones.

Brahms decía que era muy difícil componer música después de Beethoven. Algo similar ocurre en la pintura. Es casi imposible, para un pintor, contemplar un cuadro de Velázquez y no preguntarse cómo lo ha hecho. Sospecho que, ser nombrado pintor de cámara del rey, recorrer el palacio y ver frecuentemente los cuadros de Velázquez, debió colocar a Goya en una posición bastante incómoda. El aguafuerte “El sueño de la razón produce monstruos”, bien pudiera ser el síntoma de su conflicto. En los últimos años de su vida, Goya se rebela contra la dependencia velazqueña y realiza una obra personal, un

poco alocada, incluso destructiva, pero con la que, al fin, se siente cómodo.

Sorolla, en cambio, le escribe a su mujer Clotilde que, cuando pinta, ya no puede con tanto placer, porque se hace mayor y se cansa. La actitud de Sorolla nos muestra una manera de crear y de evolucionar en la pintura muy diferente de la de Goya. La evolución en la obra de Sorolla es continua y expresa su independencia; es él, solo, no se compara con nadie, pues quiere hacer, precisamente, lo que está haciendo. Es el pintor que juega.

Es cierto que siempre hablo de los mismos pintores: Sorolla, Sargent y Zorn, pero no conozco a muchos pintores que realicen su obra “de primera intención”. Este método de trabajo no es “una manera” de resolver la obra, es “la manera” de resolver la representación. Goya culpa a la razón de generar monstruos, porque imagino que el esfuerzo por interpretar la obra de Velázquez puso en peligro su equilibrio mental. Goya indaga el proceder de Velázquez desde fuera, desde una posición exterior; no genera una obra personal, independiente, que, al final, confluya espontáneamente con la de Velázquez, sino que supedita su línea de trabajo a la manera de Velázquez. Finalmente, terminó siendo un copista de la pintura velazqueña.

Cuentan que los pintores de la época criticaban a Velázquez, porque sólo sabía hacer cabezas. Y Velázquez contestaba que le parecía bien, porque todavía no había visto una cabeza bien pintada. En la representación pictórica intervienen numerosos conceptos, la mayoría vinculados al estricto ejercicio del oficio. La categoría de la obra depende de la correcta aplicación del método, que, en gran medida, surge espontáneamente del placer de pintar y del pensamiento independiente. Está claro que Velázquez no sigue las enseñanzas de sus maestros; su método es una novedad que desborda el procedimiento tradicional de su tiempo. Se sustenta en una percepción personal de la imagen, tanto de la imagen del natural, como de la del cuadro.

Es sorprendente el fenómeno de los pintores mencionados: Sorolla, Sargent y Zorn. Nacidos en lugares muy alejados unos de otros, con una pintura similar y todos ellos enamorados de Velázquez. Sargent y Zorn vinieron expresamente a España para conocer su obra y se encuentran con Sorolla. Nadie copió a nadie, porque no se conocían; pintaron a su manera y, naturalmente, todos ellos practicaron el mismo juego, el mismo al que debió jugar Velázquez: atender a la realidad. Porque, la única manera de sortear la influencia de Velázquez es admitir un valor superior: la realidad. Únicamente desde este contexto puede producirse el encuentro intelectual entre pintores.

Es el gran juego. Las emociones se gestionan correctamente, porque la satisfacción está en la acción. Sorolla no se cansa de

repetirlo: no hay que seguir a ningún pintor, el único maestro es la naturaleza. Velázquez, Sorolla, Sargent o Zorn no pretenden realizar temas trascendentales; supongo que consideran que la composición no supera el valor del procedimiento, pues el placer de pintar se encuentra en la emoción de elaborar la imagen pictórica. El desafío está en realizar el trabajo y descubrir nuevas formas de resolver la representación. Naturalmente, el conflicto no está en la realidad, sino en la forma de asumirla. Dicho así, parece que sean dos cosas distintas: el ser y el conceptuar. La representación se encarga de unificarlas y en ella se encuentra la diversidad. Un poco confuso, es verdad, pero, como dice Lope de Vega, "quien lo probó lo sabe".

Cuando la acción de pintar se sustenta en motivos extraños, como el afán social, la pugna profesional o el lucimiento personal, deja de ser un juego y se convierte en una obligación. La acción impuesta nunca es una actividad reconocible, porque la identidad de la acción queda adulterada. El juego permite realizar acciones sin la sanción externa; se ejecuta porque produce satisfacción en sí mismo y, en consecuencia, es el resultado de la actividad intelectual correctamente ordenada. El juego tiene un punto de onanismo, no necesita que lo estimulen, se practica porque es divertido en sí mismo.

En el transcurso del juego se descubren diferentes formas de asumir la realidad visual y, en consecuencia, se obtienen diferentes definiciones. La obra, por lo tanto, puede ser resuelta de acuerdo con esta diversidad, sin embargo, el resultado debe ser correcto desde cualquiera de ellas. Existe una disociación entre la imagen que percibe el espectador y la imagen sobre la que trabaja el pintor. Es en la imagen que ve el pintor, durante el desarrollo de la obra, donde se manifiestan las alternativas. Al final, el pintor tiende a utilizar uno u otro método en función de ese placer del que hemos estado hablando. ¿Cómo es posible que desde esta diversidad se pueda producir un único resultado correcto? Hay que considerar que esta diversidad se sustenta en principios intelectuales análogos y, en consecuencia, la gestión del placer nos lleva a resultados similares.

Creo que los pintores actúan, a su vez, como "averiguadores" y descubren el método adecuado en base a sus conocimientos -que, fundamentalmente, son sus conocimientos de dibujo-. El dibujo es el procedimiento lógico sobre el que se sustenta la representación. Esta idea choca con el sentir actual que se inclina por considerar el dibujo como un instrumento al servicio del arte; actúa desde y para los sentimientos, tanto del artista, como del espectador. En consecuencia, es una actividad que se inicia y acaba en sí misma, es decir, es un proceso cerrado.

Decíamos, pues, que el dibujo es el procedimiento lógico sobre el que se resuelve la imagen y, en consecuencia, sobre esta base se

desarrolla la percepción del color; naturalmente, no puede ser cualquier color, sino que hay que ajustar el color -los colores- del natural. Podemos realizarlo, fundamentalmente, de dos formas. La primera, el procedimiento directo, aplica el dibujo sobre la superficie del objeto del cuadro. El reconocimiento de la superficie nos conduce a percatarnos de los colores que la constituyen. La segunda, aceptamos, a priori, que el objeto se compone de varios colores que hay que ajustar y los distribuimos en función del dibujo. En el primer caso, todo el procedimiento se realiza directamente sobre una única superficie que ya existe: la superficie del objeto. Mientras que, en el segundo caso, la superficie presenta cierta dualidad, ya que puede ser asumida como la superficie del objeto, pero, también puede mantener su identidad como pasta de pintura. El enigma está en que, en un momento determinado, ambas superficies se unifican. El problema está en identificar el momento en que se produce la unión y determinar las causas del suceso.

Los pintores no siempre son conscientes de las razones en los cambios en su trabajo. Reconocer la realidad no puede ser considerado como el fruto de un planteamiento intelectual. Se acepta, está ahí, y se asume como algo natural. No es fácil explicar el motivo del descubrimiento, porque no es un asunto sustentado en principios científicos surgidos de un planteamiento lógico; simplemente, se percibe la superficie del objeto del cuadro formada por diferentes colores y se acepta como tal. Ni siquiera se crean nuevas metodologías, puesto que se aplican los mismos conocimientos de dibujo sobre esta nueva visión.

Sin embargo, este aspecto abre nuevas alternativas en el procedimiento pictórico; se muestra el gran juego, en el sentido que se podría llegar a considerar que el resultado deja de tener importancia, pues la acción es trascendente. Es verdad que el conocimiento adquirido sustenta la acción, pero, la acción se independiza del aspecto académico y adopta una forma propia, un sentir propio, en el que la decisión, el proceder que determina la imagen, es lo único que adquiere importancia. Parece que instemos a ignorar el método lógico que sustenta la representación pictórica; no es así, pero el conocimiento no debe ser una barrera que impida la actividad que emana del individuo "sabio".

Volviendo a Goya, me arriesgaría a decir que la liberación de su actitud respecto a Velázquez se sustenta en el proceder que acabamos de describir. Goya se independiza del aspecto académico de su pintura, descubre el juego, y acumula todo su saber en la trascendencia de su acción.

ⁱCarroggio, A. (2012) El juego de aprender, Diposit Digital de la Universitat de Barcelona, Barcelona

ⁱⁱ Camón Aznar, J. (1964) Velázquez, tomo 2º, Pág., 647, Espasa Calpe, Madrid

ⁱⁱⁱ Diego Velázquez (1644), Felipe IV en Fraga, Colección Frick, Nueva York