

LA SENSACIÓN ES UN SUCESO QUE SE RESUELVE EN LA CONSCIENCIA

El color es una sensación y toda sensación es un suceso que se resuelve en la consciencia. Si la sensación no alcanza la consciencia, no existe.

El sistema sensorial depende de dos elementos: un emisor del que proviene la energía y un receptor que utiliza la energía para elaborar la respuesta. Naturalmente, para elaborar las diferentes sensaciones han de existir diferentes órganos que perciban los estímulos, los procesen y conduzcan el resultado hasta la consciencia.

El órgano de la visión procesa la energía para generar la imagen de todo lo que vemos. De esta forma nos libera de utilizar el sentido del tacto para averiguar la forma, el tamaño y la distancia a la que están situadas las cosas. Por lo visto, es un sistema muy eficaz, ya que es el que han adoptado, con ligeras variaciones, la casi totalidad de los seres vivos.

El órgano visual se ha desarrollado a partir de una condición ineludible: la información que impacta en la retina sigue una norma. La energía que proviene del reflejo sobre los objetos está ordenada y alcanza la retina distribuida lógicamente. Si no fuera así, el órgano visual no se habría creado, pues no dispondría de información coherente para elaborar una respuesta y, por lo tanto, no hubiera evolucionado hasta desarrollar resultados complejos. Este aspecto, pone de manifiesto que el Universo está sujeto a un comportamiento lógico, es decir, que la lógica, como procedimiento, rige el desarrollo de cualquier sistema.

El proceder del órgano de la visión se sujeta a dos pautas fundamentales. El primer aspecto que hay que destacar es que, puesto que la información que recibe el órgano de la visión ya está ordenada antes de impactar en la retina y la información visual es el resultado del reflejo de la energía sobre la materia, hay que concluir que la materia del Universo está agrupada de manera ordenada.

La segunda, y como consecuencia del primer aspecto, es que la información que alcanza la retina es discontinua. De donde, a su vez, podemos deducir que el Universo exterior¹, aquel del que procede la información, se agrupa en formas lógicas y discontinuas, al menos, por

¹ Llamamos Universo exterior, al Universo del que procede la energía y, en consecuencia, existe previamente al impacto de la energía sobre cualquier órgano sensorial. Nuestra consciencia, únicamente, conoce el producto que elabora cada uno de los órganos receptores, es decir, sólo conoce la respuesta. Esta respuesta es la que da forma al Universo que conocemos, el que nos rodea y al que pertenecemos y forma nuestro yo. Así pues, tenemos el Universo que conocemos y el "otro" el que emite la energía de la que se sirven nuestros órganos para elaborar el producto que en forma de sensaciones alcanza la consciencia. De la energía, sólo conocemos sus efectos, pues, antes de impactar en los órganos sensoriales no conocemos nada, ya que ¿cómo vamos a percatarnos de algo que todavía no nos ha "tocado"?

lo que atañe a los objetos que afectan al órgano visual de los seres vivos.

Esta situación concierne a los procedimientos comprometidos con la representación pictórica. La mayor parte de los pintores que representan la realidad visual -vamos a llamarlos figurativos- siguen un sistema que consiste en copiar fielmente la imagen de las cosas de su entorno, sean figuras, paisajes u objetos. Esta copia llega a niveles extremos en los pintores hiperrealistas. Estos pintores no los vamos a considerar, pues parten de la idea de que el entorno es único y absoluto. Sólo por este planteamiento quedan al margen de nuestra atención.

Vamos a interesarnos, pues, por los pintores tradicionales. La mayoría de estos pintores representan el entorno, en base al procedimiento de ensayo y error y ajustan el resultado creando una imagen similar a la del modelo. A lo largo de la historia de la pintura se observan los diferentes estilos artísticos que evidencian el concepto que los pintores han elaborado de la imagen del natural. Al margen de estos movimientos, unos pocos pintores figurativos han descubierto que la imagen del natural se compone de elementos discretos, diferenciables, mensurables y, por consiguiente, memorizables. Naturalmente, apreciar estos componentes de la imagen del natural nos lleva a considerar el dibujo.

Nuestro intelecto es muy tolerante y, en el fondo, no está por la labor de delatar los errores de las imágenes de los cuadros de los pintores. Estas imágenes, aunque no sean perfectas, incluso muy alejadas de la representación convencional, como pueden ser las imágenes de los tebeos, son aceptadas como reconocibles. Así nos va. Hemos llegado a considerar como correctas, como "artísticas", las imágenes de los cuadros de pintores muy alejados de la corrección en la representación.

Valga esta alusión al devenir artístico de la representación y su "triste" final para evitar incorporar ejemplos fotográficos de las obras de multitud de pintores y los errores en la elaboración de las imágenes de sus cuadros.

La diferencia entre los pintores que aprecian la discontinuidad de la imagen del natural y los que no la aprecian la encontramos en que, estos últimos, elaboran la imagen de sus cuadros en base a ejecutar la copia mediante información continua: siguen los principios del claroscuro. En contraste, los pintores que perciben los elementos diferenciables que componen la imagen del natural, elaboran una imagen basada en volúmenes² discretos que describen gráficamente distribuyendo manchas discretas de color.

El claroscuro se sustenta en la noción de objeto iluminado con zonas de sombra y de luz y, por consiguiente, la representación de la

² Para una explicación del concepto de volumen, ruego se consulte mi artículo [La relatividad en la pintura figurativa](http://hdl.handle.net/2445/13542) (pag. 15) publicado en el Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona, <http://hdl.handle.net/2445/13542>

imagen del natural se realiza ajustando en la tela las zonas de luz y de sombra, con la finalidad de conseguir la iluminación del objeto.



fig. 1

Las manchas de la fig. 1, son meras manchas de color negro sin ningún significado. Pero si las ordenamos adecuadamente, fig. 2, se convierten -muy simplificada- en una esfera iluminada que proyecta su sombra sobre una superficie.



fig. 2

Estas manchas pueden ser asumidas como la zona de sombra y la zona iluminada; pero, hay que tener en cuenta que la zona de sombra y la zona de luz de los objetos está compuesta de diferentes colores que, si no se reconocen como tales, acaban siendo ignorados. Los pintores que elaboran las imágenes de sus cuadros mediante el procedimiento del claroscuro adoptan la teoría de que los objetos son de un sólo color y la zona de sombra es del mismo color, pero más oscuro. No puede existir el mismo color, pero más oscuro. Un color más oscuro es un color nuevo, diferente, es un color con identidad propia.

Las manchas de la fig. 2, pueden ser consideradas como la luz y la sombra de la esfera, pero, también pueden ser vistas como manchas discretas de color. El pincel del pintor no recoge en la paleta luces y sombras, únicamente recoge pasta de pintura de diferentes colores. Por lo tanto, tiene que conseguir la iluminación de los objetos distribuyendo

correctamente los colores sobre la superficie del objeto que representa en la tela.

Vemos que, en el caso de la fig.2, la sombra es perfectamente



A. Carroggio, (1993) Estudio al carbón (fragmento)

fig. 3

diferenciable y adopta su forma fácilmente, ya que el objeto es muy simple. En cambio, en la fig. 3, se observan una serie de volúmenes, que dan forma a la cadera de la modelo. Es difícil aislar las manchas que definen cada uno de los volúmenes, pues los diferentes tonos de grises son muy sutiles y, en consecuencia, es fácil que se pierda el sentido de mancha discreta y se caiga fácilmente en el de luces y sombras.

Es habitual que los pintores adopten el claroscuro como principal procedimiento en la representación. Es el más evidente. Pero la lección de Velázquez es, precisamente, representar los objetos mediante manchas de color que, en muchos casos, se perciben claramente como manchas perfectamente identificables de distintos colores.

A pesar de su simplicidad, hay que destacar un aspecto importante de la ilustración de la fig. 2, Las manchas ordenadas generan la visión de una esfera iluminada. Pero, además se ha generado una tercera dimensión. Tanto la esfera como la sombra sobre la superficie de la mesa necesitan la creación de un espacio en profundidad. Esta tercera dimensión es visual, es cierto, pero ¿de que otra manera puede ser asumida una dimensión?

En ocasiones, se mencionan las infinitas dimensiones que pueden ser desarrolladas a nivel matemático, pero, creo que siempre serán una mera manifestación, algo así como una exhibición, de la capacidad de la mente humana, y tengo la impresión de que no tienen la más mínima incidencia en ese Universo exterior del que antes hemos hablado.

¿Dónde nos lleva esto? Bueno, podemos empezar por preguntarnos cómo es posible que tres simples manchas de color negro sobre blanco sean capaces de crear la visión de un objeto iluminado y generar, además, una tercera dimensión; especialmente, cuando no se

ha alterado la bidimensionalidad de la superficie de trabajo. Podemos ver las manchas como tales manchas o ver la esfera iluminada. Todo es un proceso mental. Las manchas de color son la respuesta del órgano de la visión y, por lo tanto, son un producto elaborado en la mente y, por descontado, no se proyectan fuera de ella. La imagen de la fig. 2, la esfera iluminada, y la de la fig. 3, la cadera de la modelo, sólo se diferencian en que la imagen de la cadera tiene mayor cantidad de datos. Pero, en ambos casos, la información que llega al órgano de la visión son datos procedentes de una superficie bidimensional.

Claro está que tampoco importa la procedencia de la información, porque, en todos los casos, la información sobre la retina siempre es bidimensional, ya que en la retina no se produce la imagen de los objetos en tres dimensiones. Así pues, el único cambio será la cantidad de información y, naturalmente, la correcta distribución de la información.

Sólo soy un pintor que conoce el procedimiento de elaborar imágenes de tres dimensiones sobre una superficie bidimensional, como la tela. Si no recuerdo mal, creo que era Wittgenstein³ el que se preguntaba ¿qué es una superficie? La correcta representación de un objeto depende de la correcta elaboración de su superficie. Al fin y al cabo, es la única pretensión del órgano visual: elaborar superficies visuales. Como hemos visto, la elaboración de la superficie depende de la correcta distribución de los colores, es decir que una superficie visual es una integración de colores correctamente distribuidos. ¿Cómo deducir la correcta distribución de los colores? El responsable de la representación, el elemento crucial del que depende la imagen de la pintura y de la escultura, es el dibujo.

Hablar de dibujo es hablar de las formas identificables que configuran los objetos visibles. El dibujo es el responsable de identificar los volúmenes en el modelo para, posteriormente, distribuirlos gráficamente sobre la superficie de trabajo. Claro está que, el dibujo exige tener en cuenta el punto de vista, el lenguaje gráfico, las proporciones, la relatividad del color, etc. Pero, básicamente, el dibujo reconoce los componentes que constituyen los objetos del entorno, por lo tanto, el dibujante se percató de que, a nivel visual, la materia del Universo se agrupa en formas reconocibles, es decir, en volúmenes. Los objetos son una agrupación ordenada de materia; ya que, como hemos mencionado anteriormente, si la materia no estuviera agrupada lógicamente, el reflejo de la luz en la superficie de los objetos constituiría una información caótica y el órgano de la visión no podría extraer conclusiones; en consecuencia, no hubiera evolucionado con el fin de elaborar imágenes comprensibles del entorno, ya que no dispondría de datos concluyentes en los que basar sus resultados.

Nuestra mente no trabaja con información continua. por lo tanto, hay que concluir que la información que alcanza la retina es discontinua, Hemos de pensar, pues, que el origen de la información, es decir, la materia del Universo exterior está constituida por formas

³ Wittgenstein, L. (1889-1951)

discretas, reconocibles, mensurables y memorizables. Si la información no fuera discontinua, la mente no podría reconocerla. El dibujo como actividad lógica no existiría, pues no podría elaborar secuencias ordenadas de datos gráficos.

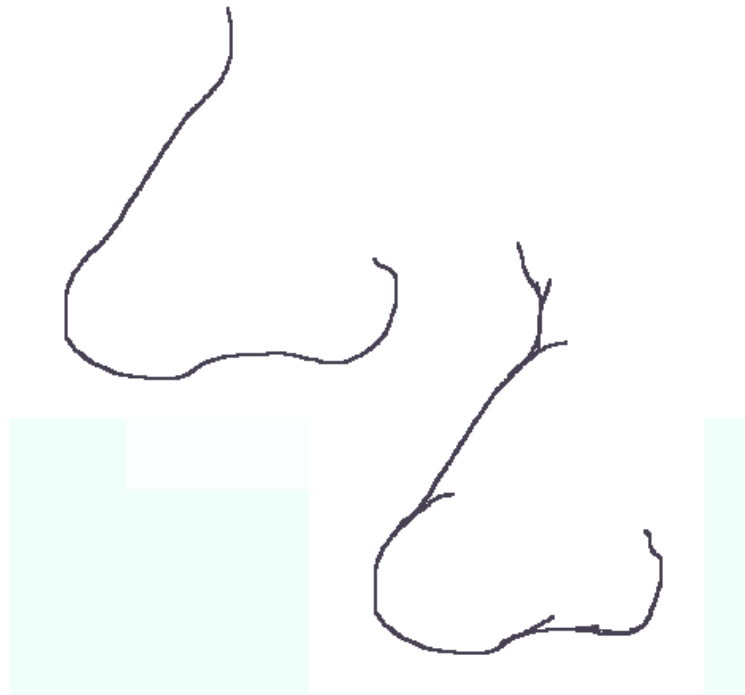


Fig.4

Los dibujos de la fig. 4, muestran, de manera muy simple, la diferencia entre el dibujo tridimensional y el “dibujo” bidimensional. Desde el punto de vista del pintor figurativo, el dibujo, únicamente, tiene significado cuando se representan objetos tridimensionales en el espacio. Una línea continua, como tal, no tiene posibilidad de ser vista como objeto tridimensional, a pesar de que el dibujo realizado con una línea continua, en muchas ocasiones, es aceptado como tridimensional. Es cierto que, en el caso de la fig. 4, el dibujo de línea continua, situado en la parte superior, puede ser considerado como el dibujo de una nariz, siempre que se tenga en cuenta el contexto, pero, aislado y fuera de situación, adquiere su verdadera identidad: una línea sin sentido alguno. El dibujo de línea sólo genera imágenes de dos dimensiones. Para generar la tercera dimensión es indispensable el uso de la mancha. En la figura inferior, se han definido las distintas partes de una nariz vista un poco ladeada. Para ello, se utiliza el sistema de manchas. Una línea no deja de ser una mancha larga y estrecha y cuando la línea se utiliza como mancha es posible aplicar el lenguaje gráfico propio de las manchas. Vemos que es posible explicar la disposición de las distintas

partes de la nariz -como diferentes "objetos" identificables- que se distribuyen en el espacio. En consecuencia, el que está delante "tapa" al que está detrás; la punta, la parte anterior de la nariz, puesto que está delante, "tapa" al dorso nasal que, a su vez, "tapa" a la raíz de la nariz.

Ya hemos dicho que estamos en el interior de la mente. Los objetos están formados por colores y los colores son un producto del órgano de la visión. Del dibujo podemos deducir el procedimiento lógico que emplea la mente para elaborar nociones complejas. El paso de manchas de color, correctamente distribuidas, a superficie tridimensional iluminada requiere de un mecanismo mental "integrador" que genere: la superficie visual de los objetos, las tres dimensiones, las distancias, el orden de la disposición de los objetos: delante, detrás, etc. A partir de aquí, entramos en el estudio del comportamiento de las facultades del cerebro desde el punto de vista científico. Estudiar los mecanismos intelectuales como generadores de procesos complejos, es un estudio que no corresponde al pintor y que, si no me equivoco, entran en el campo de la neurociencia.

Sin embargo, como pintor puedo describir los procedimientos y la categoría de la información que interviene en la formación de las imágenes. Elaborar la imagen de un objeto complejo como la cadera de la fig. 3, requiere, antes que nada, identificar los volúmenes en el modelo, para, posteriormente, representarlos en el papel, es decir, han de ser reconocibles igualmente en la superficie de trabajo. En los cuerpos complejos, los volúmenes se integran y forman nuevos volúmenes, sin que ninguno de ellos pierda su identidad. Esta identidad se mantiene, tanto en cada uno de los componentes como en el volumen resultante. Estamos hablando de formas que se integran, a su vez, en cuerpos cada vez más complejos.

Si analizamos, desde el punto de vista de la visión, los componentes de la imagen de los objetos vemos que el volumen es la forma identificable que adopta la superficie del objeto. Es decir, que podemos considerar la superficie como resultado de la disposición de los volúmenes; el volumen como consecuencia de la ordenación de los colores, pero aquí se acaba el análisis. Si buscamos los componentes del color, nos damos cuenta de que no existen, porque el color es una sensación y una sensación es un acontecimiento de la consciencia. La sensación no tiene componentes previos a su existencia, ya que tendrían que existir antes que la misma consciencia.

Podemos aplicar el procedimiento de la formación de objetos complejos a la formación de conceptos complejos a partir de conceptos más simples. Los objetos que elabora el órgano visual son los mismos objetos que tocamos, que olemos o que oímos, todos existen en un único campo. Siempre pongo el mismo ejemplo, así que continuaré con él. Para que exista la noción de mesa de color verde, el cerebro ha creado previamente, los elementos que componen la mesa. Es decir, la mente tiene que haber creado previamente, además del color verde, la noción de superficie, la de tamaño, la de material, la de punto de

vista, etc. No podemos pretender que la mente elabore la noción de mesa de color verde sin que, previamente, haya creado el color verde, ya que el todo no puede existir antes que sus partes.

Una definición es la descripción de los componentes que forman el todo; cuando el todo no puede ser definido, significa que la mente no ha creado elementos previos que lo constituyan y, únicamente, tiene existencia como sensación. No es posible definir el color amarillo, el verde o cualquier otro color. Si tenemos en cuenta la noción de tiempo, hemos de concluir que tampoco puede ser definido, ya que para su definición se precisarían nociones previas a la del tiempo. Naturalmente, no pueden existir nociones con existencia previa al tiempo y, en consecuencia, debe ser considerado como una sensación. Incluir en una ecuación una magnitud matemática del tiempo, es lo mismo que incluir una magnitud del color. No existe una medida del color, el color es un acontecimiento de la consciencia y únicamente el sujeto que lo percibe puede establecer un valor del color. También podemos poner un ejemplo más "delicado". Si consideramos que Dios es un ser sabio, omnipotente, bondadoso, etc. nos encontramos que la mente ha tenido que crear, antes que la idea de Dios, las nociones de sus atributos. De no ser así, no podría constituir la noción de Dios, ya que no existirían los atributos con los que debería enaltecerlo. El todo no puede existir antes que sus partes, ni siquiera en el caso de Dios. Como dice Quevedo, "Alma a quien todo un Dios prisión ha sido"

Sé de la repugnancia que los científicos sienten por el solipsismo, pero creo que va siendo hora, si no ha sido aceptado, que consideremos que el universo que conocemos ha sido creado por nuestra mente y los procedimientos que aplicamos para conocerlo no son más que mecanismos intelectuales elaborados por la mente. En el fondo, estamos manifestando nuestra capacidad para describir nuestro propio ser.

La entidad que se supone fuera de la mente y de la que consideramos que nuestros sentidos se esfuerzan en reconocer, sea un objeto o una idea, no existe fuera de la mente. Los objetos son creaciones de la mente y tienen las propiedades que la mente les otorga. Este fenómeno es el que percibe el pintor figurativo cuando tiene que elaborar una imagen de los objetos. Hemos rechazado al pintor hiperrealista, porque pretende crear una imagen perfecta, ya que considera la existencia del objeto como algo absoluto. Sin embargo, la definición de objeto, como tal, no existe. Sólo existe el suceso en la medida que conocemos la respuesta elaborada por la mente, y el objeto no tiene una definición absoluta a la que podamos acudir para delimitarlo. Con el agravante de que el espectador es uno y único: el individuo.

El pintor debe asumir la definición del objeto que representa y este hecho determina la calidad de su trabajo. El objeto del natural no tiene una definición concreta, no es algo que nuestros sentidos deban reconocer como una copia del original. El original, el que existe en el Universo exterior es inaccesible. Sólo conocemos el producto que

elabora la mente y, como tal, está sujeto a las características que genera la mente: la perspectiva, el color, la superficie, las dimensiones, etc. Los colores cambian, porque cambia la distribución de los volúmenes, la iluminación, la situación del espectador o la sensibilidad del espectador para el color. El objeto puede ser visto como una agrupación de colores que pueden ser admitidos como tales, o bien, como una sucesión de volúmenes que se integran para elaborar el objeto que, a su vez, estará situado a una distancia y esta distancia altera, no sólo el color, sino, también, el tamaño del objeto o la nitidez. Este objeto puede estar rodeado de otros objetos cuyos colores influirán en los del objeto que estamos realizando y todo ello desde un punto de vista que se pretende fijo, pero que únicamente es eso: una pretensión.

De hecho, el pintor tiene que elaborar la imagen del objeto a partir de una abstracción. El pintor genera sobre la tela una imagen personal a la que va incorporando los datos que le aporta el modelo. Este hecho es una selección "sabia" en el sentido de que el pintor admite la visión del modelo tal y como la ve; no acepta la visión ideal del objeto, sino que, admite la visión del modelo con todos los "defectos" resultantes de la distancia, del punto de vista o del ambiente en el que se encuentra el modelo. El pintor no puede conocer "todos" los datos de la imagen del modelo, porque no existen "todos" los datos del modelo, pues varían en función de su relación con el modelo. Acepta los datos que percibe y son los que utiliza para explicar la imagen del objeto sobre la tela. No deja de ser una selección adecuada al conocimiento adquirido por el pintor. No es, únicamente, un conocimiento sobre la imagen de ese objeto en particular, sino sobre la noción de imagen en general.

La imagen de los objetos se compone, básicamente, de una superficie constituida por volúmenes descritos gráficamente con colores; cada volumen tiene su zona iluminada y su zona de sombra que son exclusivas de ese volumen. Para que un volumen sea identificable ha de ser el fragmento de un cuerpo conocido, con unas medidas y unas propiedades determinadas. De esta manera, puede ser reconocido como una sección de ese cuerpo ya definido.

Mi teoría es que los objetos están elaborados con fragmentos de cuerpos elipsoidales y lo argumento diciendo que el elipsoide es la forma del universo. Las formas esenciales se repiten en las formaciones posteriores más complejas, es como si tuvieran que seguir un modelo del que extraen infinitas combinaciones y al que se ajustan, porque ya tiene existencia y ha demostrado que es "bueno".

La constitución del objeto depende de nociones relativas, como la distancia, el tamaño o el punto de vista. Sin embargo, queda pendiente la que quizás es la más notable, por cuanto es la más difícil de controlar. Cuando menciono el tema del color entre los pintores se produce una extraña situación de vacío. En mi juventud, se decía que cada pintor veía el color a su manera y se aceptaba que, donde uno veía verde, el otro podía ver azul. Cuando un color se manifiesta más o menos intenso, por estar rodeado de uno u otro color, se argumenta

que es por contraste y parece que esta idea resuelve cualquier situación. Naturalmente que es por contraste, pero ¿qué es el contraste? y ¿por qué el contraste genera el cambio de color?

El tema del color en la pintura está ampliamente tratado en algunos de mis ensayos⁴ así que no voy a extenderme en este tema. Hay aspectos, sin embargo, que afectan a las características del objeto. Cuando realizo fotografías de mis cuadros y el impresor que ha de hacer el catálogo me pregunta de qué color es este o aquel cuadro, no sé qué responder, porque un cuadro es muy diferente visto con una u otra luz; únicamente, pretendo que la fotografía del cuadro sea equilibrada y relativamente parecida al original. Hasta hace poco tiempo, he trabajado con luz artificial; los cuadros adquirían un color particular, pero tenía una ventaja: podía trabajar todos los días sin tener en cuenta si hacía sol o estaba nublado. Últimamente, estoy trabajando con luz natural que proporciona un color más hermoso, es verdad, pero tiene el inconveniente que la luz cambia de color continuamente; cambia si llueve, si pasa una nube o si el cielo está despejado. Antiguamente ¿cómo resolvían el problema los pintores?

La relatividad del color significa que un mismo estímulo genera respuestas diferentes del órgano de la visión. Una misma frecuencia de onda obtiene respuestas de colores distintos, ya que el órgano de la visión tiene una capacidad de respuesta limitada y tiene que ajustar el resultado de cada uno de los colores al campo total de visión. Los pintores tienen una frase muy evidente: la visión de conjunto. Saben que, si observan zonas del cuadro o del modelo demasiado limitadas, el color será inadecuado y no estará ajustado al conjunto del mapa de colores de la escena.

Como podemos ver, no es posible elaborar una definición absoluta del objeto del natural, pues depende de muchos factores relativos; lo mismo podemos decir de la definición del objeto del cuadro y, en consecuencia, de la acción de representarlo. Este escenario me ha llevado a plantearme distintas formas de resolver la acción de representar. Desde la elaboración de la imagen a partir de manchas discretas de color que, finalmente, se unifican paulatinamente en superficies; hasta el proceso, casi inverso, de tener en cuenta la superficie del objeto, con la hipótesis de que la superficie contiene los colores que la conforman. Al final, ambas acaban en el mismo escenario: la superficie es la protagonista, ya que en ella se encuentran todos los componentes de la imagen del objeto. En último término, hay que concluir que la representación en la pintura se sustenta, únicamente, en el dibujo y en ajustar el color. No hay nada más. En la paleta, sólo hay colores que han de estar ajustados y correctamente distribuidos en la tela.

⁴ Carroggio, A.

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

(2008) La sensación de color, <http://hdl.handle.net/2445/11462>

Diposit Digital de la Universidad de Barcelona

De todas formas, muchos pintores generan una superficie virtual, pues les parece contradictorio que la superficie de la tela, que es bidimensional, pueda adoptar la forma de la superficie real del objeto que representan. Pero, la superficie puede adoptar cualquier forma y cualquier color; la razón es muy sencilla. La noción de superficie es universal y, por consiguiente, cualquier superficie puede adoptar la forma, la dimensión, el color y la identidad del objeto que queramos ver; al fin y al cabo, esto es lo que pretende, y consigue, la representación.

Este intento de definir la acción de pintar es una constante entre los pintores y lo observamos en la obra -por mencionar algunos de ellos- de Ribera, de Rubens o de Rembrandt que resuelven sus cuadros de diversas maneras, consecuencia de sus inquietudes a la hora de decidir un procedimiento definitivo.

Ya he mencionado que la identidad de las cosas no se basa sobre un objeto absoluto que tengamos que reconocer y definir. No es el Universo el que dicta las leyes del comportamiento de la materia. Esta situación exigiría la existencia de un creador del Universo, capaz de organizarlo bajo un criterio y, por consiguiente, este Universo estaría sujeto a unas leyes. No es así. Es la materia la que por selección natural ha generado sus propias leyes. Estas leyes son las que se desprenden de las propiedades de la materia "superviviente".

Parece que esto no tenga que afectar al pintor y que las leyes del Universo estuvieran tan alejadas de su oficio que no influyeran en la representación pictórica. Pero, si la materia se ajustara a las supuestas leyes del Universo la imagen de las cosas sería absoluta y los objetos tendrían una definición única, ya que su existencia sería única y ajena al sujeto que las percibe. Pero ya hemos visto que no es así.

El Universo exterior, el que existe antes de que nos "toque", el generador de la respuesta de la mente es al que tendremos que dedicar la atención y descubrir sus características a partir de nuestras posibilidades. Pero, hemos de controlar nuestra afición de aplicar las propiedades de nuestra mente a todo lo que desconocemos.

Es impensable considerar la existencia del tiempo en un Universo que no lo necesita para nada. Según los cálculos del hombre, este Universo existe desde hace quince mil millones de años. ¿De verdad, este Universo tiene que haber creado un tiempo para medir algo? ¿Qué? Porque el Universo ha estado, durante este tiempo, destruyendo todo lo que se le ha puesto por delante; en este Universo el orden se genera, casi por agotamiento, por el mero transcurrir del "tiempo" -el nuestro, claro- y del que nunca podemos estar seguros de que no nos destruirá con un caprichoso meteorito que choque con la tierra y arrase todo lo que sobre ella se ha generado. Y a este Universo tan "loco", incapaz de diferenciar un planeta evolucionado de una roca sin interés alguno, le atribuimos componentes complejos como dimensiones, velocidad, relatividad, tiempo, etc.

Es la mente la que ha generado todos estos componentes; es la mente la que tiene comportamientos complejos como los de los órganos sensoriales. No es ese escenario tan brutal y primigenio, como el

Universo que desconocemos, el que haya creado estas manifestaciones complejas.

Para elaborar estas características complejas el Universo ha tenido que crear al ser vivo. El órgano de la visión alcanza resultados muy complejos, pero utiliza un sistema muy simple. Vemos que, por un lado, algunos pintores (pocos, es verdad) han conseguido penetrar el procedimiento de la representación y conseguir imágenes del natural, prácticamente perfectas y, además, en poco tiempo. (Velázquez realizó el retrato de "Felipe IV en Fraga", en tres sesiones.⁵) Por otro lado, la información que alcanza la retina tiene que seguir un procedimiento lógico muy simple, ya que la respuesta, el mundo visual que nos rodea, se genera casi instantáneamente. Si un órgano tan evolucionado, se nutre de un procedimiento relativamente sencillo ¿cómo podemos atribuir al Universo esencial comportamientos complejos como los que ya hemos descrito en el párrafo anterior?

El pintor es un espectador privilegiado del Universo, pues percibe comportamientos de su entorno de manera directa, porque analiza los procedimientos de la percepción y el proceder del intelecto en las etapas iniciales.

Alberto Carroggio
es pintor

⁵ Diego Velázquez (1644) "Felipe IV en Fraga", 129,8 x 99,4 cm. Colección Frick, Nueva York