

I

El Profesor Corcorán¹, un curioso personaje creado por Stanislav Lem, ha inventado unas cajas que están dotadas de todos los ingredientes de la vida humana. Corcorán explica que una de las cajas es una chica muy guapa, con un novio que será su perdición y sigue mostrando otras cajas en las que ha dado vida a diferentes individuos.

¿Qué diferencias podemos encontrar entre las cajas de Corcorán y nuestro cerebro? Corcorán comenta que los receptores de estas cajas no están conectados con el exterior, como nuestros sentidos, sino que están conectados "con aquel tambor de allí", de donde proviene la información que alimenta a las cajas. Sin embargo, puesto que únicamente somos conscientes del producto que elaboran nuestros órganos sensoriales, la procedencia de los estímulos no afecta a la condición del producto. En consecuencia, no existiría diferencia entre el individuo creado por el Profesor Corcorán y el individuo creado por el cerebro.

El hombre no admite su condición y defiende la idea de que la realidad es algo exterior a él y que la percibe a modo de réplica fotográfica. Pero, no es así. Cualquier forma de conocimiento, sea una idea o una sensación es un producto elaborado por la mente y, naturalmente, de la mente no sale. He de suponer que mi punto de vista ya se tiene en cuenta por expertos en la materia, sin embargo, no tengo noticia de estas opiniones. (Claro está que tampoco me he molestado en conocerlas)

Mi trabajo como pintor me lleva a considerar que la complejidad es fruto de principios simples que evolucionan gracias, precisamente, a su simplicidad. Puestos a especular, podemos decir que los procesos evolutivos se iniciaron desde el momento del Big Bang y suponer que, en el instante de la gran explosión (si realmente se produjo) se generó cualquier tipo de materia, desde la más "loca" con propiedades absolutamente impensables o contradictorias, hasta la que ha perdurado hasta nuestros días, porque, evidentemente, tiene las propiedades que la han permitido subsistir. De ahí que podemos suponer que la evolución es uno de esos principios universales que destacan por su simplicidad: la existencia de lo posible. Hay que admitir que el sistema ha funcionado, ya que ha dado pie a los seres vivos, desde los más simples hasta los más complejos.

Ahora bien, hemos de plantearnos si la evolución es un principio o es un proceso. Si la consideramos como un principio, hay que estimar su existencia con anterioridad a la existencia de la materia; es decir, es la materia la que se ajusta a una normativa ya existente. En cambio, si

¹ Lem, S. (1985) *Diarios de las Estrellas. Viajes y Memorias*, Barcelona, Ed. Bruguera, pag.164.

consideramos que es un proceso, surge como resultado del comportamiento de la materia. En este caso, primero es la materia y la norma se deduce de su comportamiento y, por lo tanto, es una conclusión producto de la mente del hombre. Este punto de vista podemos aplicarlo a todo el acontecer del Universo.

Si la materia estuviera sujeta a principios con existencia previa, las cosas serían absolutos y, por consiguiente, la creación de corpúsculos inteligentes -seres vivos- también estaría sujeta a normas universales absolutas. La selección natural como evolución no tendría sentido, desde el momento que debería ajustarse a reglas previamente establecidas.

En el campo de la representación en la pintura, la existencia de principios previos a la existencia de la materia obligaría al pintor a esforzarse en captar una realidad absoluta del modelo. La evolución sólo podría actuar sobre entidades absolutas, en consecuencia, los sentidos sólo podrían realizar una copia platónica-fotográfica del supuesto objeto perfecto, al que el espectador nunca tendría acceso total.

La imagen de los objetos es relativa y puede ser más o menos definida, cambiar de tamaño según la distancia o adoptar diferentes colores. Podemos contemplar el objeto desde infinitos puntos de vista y, por consiguiente, sus volúmenes estarán distribuidos de infinitas maneras distintas. Es el espectador, como creador de esa imagen, el que determina el resultado y, por lo tanto, la imagen está sujeta a las características del espectador. Es decir, es el espectador el que genera la realidad mediante la conjunción de los diferentes sensores de los órganos correspondientes.

La imagen del objeto, puesto que ha sido creada por el espectador está a su entera disposición. El cometido del pintor es, precisamente, comprender el procedimiento que la mente utiliza para generar la imagen de los objetos. Si el espectador no fuera el creador de la imagen, no podría acceder al procedimiento y la percepción se limitaría a una indefinida copia del natural sin intervención del intelecto del espectador.

Si observamos cómo Velázquez describe la imagen de la mano de la Reina Mariana de Austria -fig-1-, vemos que la información de la imagen en el cuadro está constituida por manchas de colores independientes que se integran y forman la imagen de la mano. El procedimiento nos advierte de que Velázquez era consciente de que la imagen del modelo está formada por diferentes colores y, por lo tanto, la imagen del cuadro, también debe ser elaborada con manchas de colores discretos. (Como pintor, pienso que hay que tener muchos arrestos para considerar acabada la imagen de la mano de la reina con esas manchas)

El hombre no deja de ser una parte evolucionada de la materia del universo y, por lo tanto, mantiene todas las características que la materia ha ido acumulando a lo largo de su evolución. La consideración de la realidad es una de esas características. La

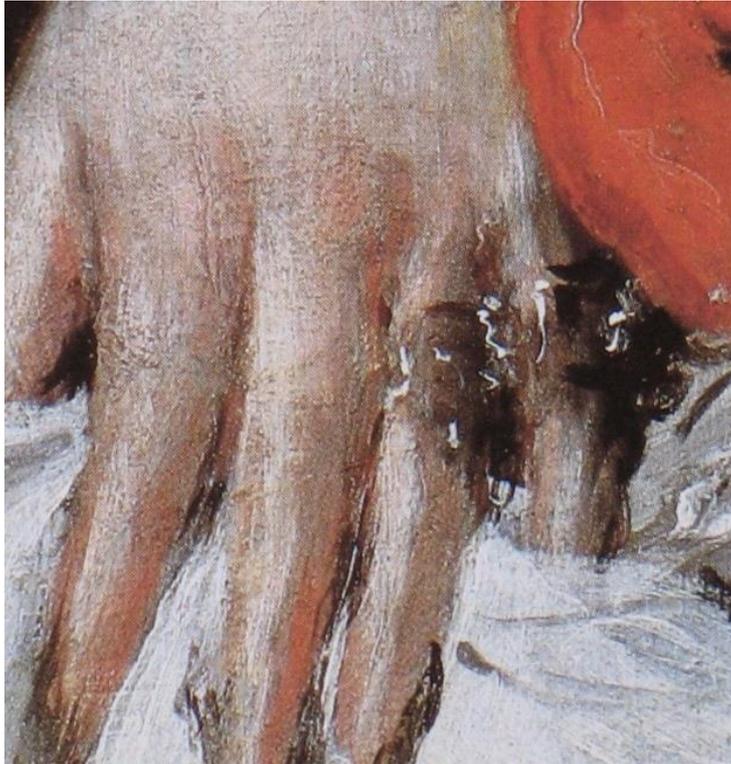


Fig.1 Velázquez, (1652) La Reina Mariana de Austria , 234,2 x 132 cm, Museo del Prado. (fragmento)

representación exige que el pintor preste absoluta atención a los ingredientes que concurren en el procedimiento. No puede negar la realidad en ninguna fase de ese procedimiento y, por consiguiente, tampoco puede falsear la información de la imagen, tanto de la que obtiene del modelo, como de la que distribuye en la superficie de la tela.

Velázquez nos advierte que la imagen de los objetos está compuesta de manchas de colores y que la forma de estas manchas depende de la forma de los volúmenes y, en consecuencia, es fruto de su conocimiento del dibujo. Sabe que no es posible realizar una copia absoluta del modelo, porque, al margen de que la continuidad del procedimiento no lo admitiría, no existe una imagen absoluta del modelo, ya que, en último caso, tendríamos que plantearnos la existencia del modelo como objeto ajeno al espectador.

El procedimiento de Velázquez no es un procedimiento más entre otros posibles; es el único procedimiento capaz de consumar una representación total de la imagen del natural. Es el único método que se atiene a un sistema y que asume todos los componentes que intervienen en la formación de la imagen del órgano de la visión.

Por si fuera poco, Velázquez ensaya dos procedimientos diferentes -véase las imágenes de sus cuadros "Esopo"² y "Menipo"³- que, en cierta manera agotan las posibles formas de resolver la

² Diego Velázquez, (1638). "Esopo", Óleo sobre lienzo, 179 x 94 cm. Museo del Prado, Madrid

³ Diego Velázquez, (1638). "Menipo", Óleo sobre lienzo, 179 x 94 cm. Museo del Prado, Madrid

representación. Una de ellas, a partir de la aceptación de la superficie del objeto, como en el cuadro de "Menipo". Y, la otra, prestando atención a la pasta de pintura, este es el caso del cuadro de "Esopo". El cuadro de Menipo es mucho más cuidado, sin empastar, sin gruesos. Esopo, en cambio, es una cabeza empastada, con gruesos de pintura que se destacan claramente.

II

“No es dibuixa d'allí cap a aquí, es dibuixa d'aquí cap enllà”⁴

No es posible aislar una actividad de la concepción general del Universo. El científico como espectador no difiere del pintor o del músico; sin embargo, el científico creo que, por petulancia, es el primero en considerar “misterioso” y lejos de su comprensión estas actividades “artísticas”. Sin embargo, podríamos considerar que el llamado artista necesita unas facultades más complejas que el científico. El desarrollo del científico descansa en la especulación, mientras que el músico o el pintor deben desplegar, no sólo actividades especulativas, sino que tienen que perfeccionar habilidades complejas y comprometer decisiones personales sin modelos preestablecidos; es más, deben rechazar cualquier forma ya existente, pues puede ser interpretada como copia.

El artista es un ser calificado como tal por profanos estudiosos de oficios que no han practicado nunca. A pesar de ello, se consideran capacitados para clasificar, investigar, entender y evaluar estas actividades. Se han constituido en jueces supremos de una profesión que, de por sí, ya es bastante compleja para que intervengan y lancen sus soflamas aleccionadoras a un oyente dispuesto a ser embaucado y que acaba como entusiasta partícipe del jolgorio.

El arte es la manifestación de la excelencia de las facultades humanas y, por lo tanto, no puede practicarse, porque no es una actividad, es la consecuencia de la buena práctica de la actividad. No es la actividad en sí misma la que puede ser considerada como arte, es el nivel que alcanzan algunos individuos en el desarrollo de sus oficios. Naturalmente, hay actividades más complejas que otras y su mérito puede considerarse en función de esta dificultad. Pero, cuando el carpintero, el sastre o el diseñador alcanzan niveles excepcionales sus obras han de ser catalogadas como arte. Sólo entonces, estos individuos podrán ser calificados de artistas; pero no porque practiquen un arte, sino porque su obra ha alcanzado la categoría de arte.

Ya he dicho que el hombre no deja de ser una porción evolucionada de la materia del universo y, por lo tanto, mantiene todas las características que la materia ha ido acumulando a lo largo de su evolución. El juego con la realidad es una de esas características. Este rasgo no admite divagaciones, hasta el punto de que, la pretensión del pintor de querer ver sobre la tela la superficie del objeto que representa es fraudulenta, porque en la tela no hay objeto; sobre la tela la visión es la de la pasta de pintura de diferentes colores que es lo único que hay. Es cierto que, una vez aceptada esta realidad, puede ser instruida a comportarse como la superficie del objeto, pero, sólo a partir de una superficie real que el pintor puede desarrollar según su voluntad.

⁴ José M^a Baixas 1 (903 - ?) director de la academia Baixas, Barcelona

Disponer a voluntad de la categoría de la superficie sólo es posible porque el sujeto es el propietario de la imagen, es decir, considerar la imagen como producto de su intelecto. La representación requiere, no solamente que se aplique el método correcto, sino que el pintor posea el grado de confianza en los datos que él produce para aceptarlos como tales. No es admisible pretender una imagen "perfecta" del objeto. La actitud de los pintores hiperrealistas es absurda, ya que el propósito de realizar una imagen perfecta conduce a la extenuación, pues no existe límite en la percepción de la imagen del objeto. Esta actitud podría conducirlos al uso del microscopio. (Yo los he visto lupa en mano)

Cuando Sorolla dice que Zorn "*lo pinta todo a la vez, como Velázquez*"⁵. ¿Qué quiere decir?, ¿que sustenta múltiples pinceles y que con cada uno de ellos pinta una parte del cuadro al mismo tiempo? O bien, hay que pensar que Zorn ve el cuadro como una imagen total, fruto de su gran confianza y pinta sin meterse en falsos detalles ni caer en extraños procesos. En el fondo, nos dice que la imagen del modelo, como la del cuadro, varían en función de la atención que les dediquemos. Observar el cuadro con despreocupación -los pintores hablan de la visión de conjunto- nos lleva a controlar el color general de la imagen. De donde podemos deducir que el color de las cosas cambia en función del espectador; es el espectador el que genera el color que, incluso, puede variar en base a la atención que el espectador preste a la imagen del modelo o a la del cuadro.

En definitiva, la actividad de la mente es una manifestación del conjunto de los órganos perceptores y de las facultades intelectuales. Es decir, de la capacidad para transformar la energía que proviene del exterior en información consciente, y de la inteligencia para procesar la información y obtener resultados complejos.

Naturalmente, la representación en la pintura debe ajustarse a este proceder.

Alberto Carroggio
es pintor

⁵ Granath O. (1992) *A la orilla de dos mares, Zorn y Sorolla, Catálogo de la Exposición Sorolla-Zorn*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, pag.17