



Alberto Carroggio, 1995, Mariana con vestido negro 116x81 cm., Barcelona

LA REALIDAD EN LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA

ALBERTO CARROGGIO

El pintor figurativo aspira a copiar sobre la tela la imagen del modelo y para conseguirlo reproduce en el cuadro la superficie del objeto que quiere representar. Sin embargo, el afán perfeccionista del pintor puede quedar alterado por la súbita percepción de la realidad sobre la tela. En la tela no existe la superficie del objeto, únicamente la superficie de la pasta de pintura. En mi tesis doctoral "*Estética en la pintura: El hecho de pintar*"¹ expuse que la representación se basa en el reconocimiento de las manchas de color como manchas discretas sobre la tela. En la tela no hay objeto, no hay sombras ni luces, únicamente pasta de pintura de diversos colores discretos y perfectamente identificables.

Aceptar unos criterios tan radicales supuso la ruptura con el método habitual que había seguido hasta aquel momento. Dejar de percibir la superficie del objeto y sustituirla por la visión de las manchas de pintura de diferentes colores comporta un serio conflicto intelectual. De hecho, sobre la tela se percibe una imagen muy distinta de la imagen del objeto que se pretende representar, por lo tanto, el juicio sobre la imagen en la tela tiene que quedar en suspenso y confiar que, puesto que el planteamiento es correcto, el resultado también tiene que serlo.

Sin embargo, el dilema se incrementa cuando las manchas discretas de color, con el tiempo, generan espontáneamente la visión de la superficie del objeto. Es decir, existe un procedimiento que permite unificar los dos métodos.

Los argumentos con los que en su día intenté alcanzar la unificación de los dos métodos sostenían que, puesto que la superficie es universal, la superficie del objeto tiene la misma categoría que la superficie del pigmento y parece que no tendría que haber conflicto en considerar una u otra. Por otro lado, no tiene que suponer un impedimento contemplar la superficie del objeto formada por diferentes colores discretos.

A lo largo de la historia de la pintura, podemos encontrar fórmulas para realizar el color de la sombra de los objetos. Este planteamiento supone que la sombra es del color del objeto, pero más oscuro y, por lo tanto, no tiene en cuenta que la zona de sombra y la zona de luz del objeto están constituidas por diversos colores discretos.

Cuando no se aprecian los diferentes colores que constituyen la zona de sombra o la zona de luz, los colores se acaban "fundiendo" para adoptar el "color de la sombra o el color de la luz". La

¹ Carroggio, A. 1987, *Estética en la pintura: El hecho de pintar*, Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Barcelona.
<http://hdl.handle.net/2445/36692>

representación, entonces, se ajusta a las fórmulas que antes hemos citado y los colores, finalmente, se integran para atribuir al objeto un color único: el color local o propio. Un ejemplo de este procedimiento lo hallamos en los pintores del Renacimiento.

Al considerar que el objeto tiene un color local, se ignoran los colores que intervienen en la formación de la imagen del objeto. Es decir, se ignoran los colores de la zona de sombra como consecuencia de considerar el objeto de un color local que, en la zona de sombra, simplemente, se oscurece. Pero no existe el mismo color, pero más oscuro; el color es una sensación discreta y cada color es él mismo y ningún otro.

El órgano de la visión, únicamente, genera colores y, por lo tanto, la imagen de los objetos se compone exclusivamente de colores. La zona de sombra o la zona de luz forman parte de la imagen del objeto y, en consecuencia, están formadas por colores discretos y cuando se ignoran los colores se recurre a soluciones estereotipadas y, en consecuencia, la sombra y la luz se perciben como conceptos.

La superficie de los objetos se genera como consecuencia de la correcta distribución de los colores. En la representación, el responsable de la correcta distribución de los colores es el dibujo. El dibujo, pues, se revela como la disciplina que reconoce el procedimiento que sigue el órgano de la visión para elaborar la imagen de los objetos y aplica el mismo método para formar, sobre una superficie bidimensional, las imágenes del natural.

Pero la representación es una función y, por lo tanto, no sólo hay que prestar atención a las características de los elementos que configuran la imagen, sino a las de la acción en sí. El pintor debe emitir un mandato que abarque todo el proceso, que incluya todas y cada una de las acciones que concluyan en la formación de la imagen sobre la tela y todos estos contenidos deben respetar la más absoluta y estricta realidad. Simplificando, podríamos decir que la representación es la correcta distribución de los colores sobre la tela. La dificultad radica en la complejidad del modelo.

Últimamente, he recorrido el mismo camino que exploré tiempo atrás con la esperanza de identificar la idea que permita unificar la visión de la superficie del objeto con la visión de las manchas de colores discretos. No he hallado nada nuevo; he seguido el mismo proceso que ya recorrí y que, además, he descrito en artículos anteriores. He tenido que pasar por los mismos miedos, consolidar los mismos conceptos, aceptar de nuevo las mismas premisas y, finalmente, sorprenderme con el placer de la acción correcta.

En un momento determinado, la imagen que se genera sobre la tela adquiere una presencia, una identidad y esta imagen admite la intervención del pintor, porque es el creador de la imagen. La unificación del método se sustenta en la universalidad de la superficie y, durante mucho tiempo, he considerado que la atención ha de estar puesta en la superficie de la pasta del pigmento sobre la tela. Es cierto,

que es más fácil percibir la discrecionalidad de los colores, o sea, las manchas de colores aislados, cuando la atención está puesta en la superficie de la pasta de pintura. También es cierto que, una vez percibida la superficie real es posible asignar a esa superficie una identidad a voluntad. Que la superficie sea la superficie de la pasta o la del objeto deja de tener importancia, casi podríamos decir que sólo es un cambio de nombre.

Pero este procedimiento tiene un inconveniente. Volvemos a la idea expuesta en el segundo párrafo en donde comentábamos la dificultad de apreciar la corrección de la imagen. Decíamos que la imagen tenía que ser correcta, puesto que el procedimiento lo era. Sin embargo, dejar de lado la apreciación de la imagen del objeto sobre la tela y refugiarse en el procedimiento, no deja de ser una huida que exige al pintor de aplicar su opinión sobre la obra.

Creo que este procedimiento es un exponente del oscuro pensamiento del pintor de estos últimos tiempos. Alejado de la exigencia del que ha sido su cliente habitual durante siglos, el pintor se ha aplicado en realizar una obra personal que pretende manifestar una idea "artística"; la pintura se tiene que desvincular de su obligación retratística para asumir la categoría de "obra personal", incluso, la de obra maestra. La representación ya no tiene que representar, ahora, busca manifestar el saber del artista. Los pintores quieren hacer "pintura" y cuando creen que algo está bien dicen: "això és pintura", como si la pintura tuviera que desvincularse del saber tradicional y se le exigiera dejar de lado al "natural", Ya no ha de parecerse al modelo - eso es copiar- hay que averiguar nuevas formas, como si, de golpe, la pintura pudiera adquirir nuevos atributos, cuando, siempre, su única pretensión legítima ha sido la representación.

En los talleres se narran anécdotas que se transmiten entre generaciones. Una de las que recuerdo, explicaba que Rubens, cuando conoció la obra de Velázquez, dijo que había conocido el mejor pintor que había existido y el que probablemente existiría. Después de Velázquez la pintura ha quedado tocada y los pintores se esfuerzan en alcanzar su nivel. Podríamos pensar que, en el fondo, están tratando de encontrar la manera de Velázquez, el cómo se hace y en consecuencia la pintura ha adquirido una finalidad en sí misma,

A veces, surge una frase que, en aquel momento, no tiene aplicación directa en el trabajo que se está desarrollando, pero queda grabada en la memoria, como si inconscientemente advirtiéramos su importancia. Leí un comentario de Sorolla² que, hablando de Zorn, decía que lo pintaba todo a la vez, como Velázquez. Naturalmente, es una forma de hablar, pero el pintor adopta maneras, formas de apreciar la imagen del cuadro en las que parece que lo ve todo, en la lejanía, de golpe. Es difícil explicar esta forma de apreciar la imagen del cuadro.

Puedo pensar que el proceso es fruto de la confianza más que de algún extraño y misterioso proceso intelectual, porque, repasando mis cuadros, me doy cuenta de que la unificación se realiza de forma automática. Ni he sido ni soy consciente de un cambio de idea. Por otro lado, me inclino a creer que el proceso se realiza paulatinamente y eso que los pintores llaman "el concepto"³ se depura y se ajusta, inadvertidamente, a la acción correcta. No cambian los elementos que intervienen en la acción, porque no hay otros; si la variación se diera en los elementos que intervienen en la representación el pintor advertiría el cambio más fácilmente. Así pues, hay que buscar el cambio en la acción, en el mandato.

Los pintores, en algún momento, han pretendido conseguir una imagen perfecta del modelo. Podemos verlo en los cuadros de primera época de Velázquez, en los que su afán por la perfección le lleva a unificar la superficie del objeto con la de la tela y el objeto que representa se sitúa en primer plano, sobre la tela. Sin embargo, Velázquez, casi de golpe, advierte la lejanía del modelo y su pintura se torna más dulce, más unificada, más de seda.

En ocasiones, nos encontramos con pintores obsesionados con la idea de realizar "el objeto" y se esmeran en representarlo fielmente. Pero la imagen del objeto sobre la tela debe asumir los datos que emanan de la superficie del modelo. La superficie es la soberana, la responsable de generar dimensiones y de crear las distancias entre los objetos. El espacio es el intervalo entre superficies y, en consecuencia, no se debe considerar la superficie de un objeto distante como si fuera la superficie de un objeto en primer término. La distancia entre el modelo y el pintor ha de reflejarse en la imagen del objeto sobre la tela. El objeto ya no es el protagonista de la representación, sino que el papel principal lo asume la escena y los objetos toman la categoría del

² 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

³ El concepto, entre los pintores, significa la idea que engloba la representación "Aquest té un bon concepte" es la frase que entre pintores se utiliza para considerar que la obra de un pintor contiene las nociones esenciales de la representación.

conjunto ocupando cada uno su lugar correspondiente. Hay un momento que la imagen se sitúa dentro del cuadro, lejos de la superficie de la tela y la visión es casi despectiva, confiada, porque sólo hay que representar aquello que vemos, sin ir a buscar nada, porque todo está ahí. Quizás podríamos referirnos a la acción integral o a la atención pasiva. Al llegar a este punto, es difícil definir la postura del pintor, ya que el conocimiento se incorpora al método, como si formaran un todo, y el método, como tal, casi desaparece, porque es el conocimiento el que ocupa su lugar.

Conforme se evoluciona en el proceso de la representación, las razones psicológicas van adquiriendo importancia y asumen mayor protagonismo. En las charlas con algún pintor he comentado que para pintar bien hay que estar mentalmente sano. La confianza en el procedimiento influye en el desarrollo de la obra; la simplicidad de ideas facilita la ejecución y clarifica el nudo intelectual del pintor: la orden, el mandato, la voluntad sobre la acción se vuelve lúcida y simple; quizás, porque la acción surge de una voluntad que ya no tiene en cuenta que sea una acción correcta, sino, sólo placentera. Estaríamos hablando de la pureza de la acción.

En consecuencia, la imagen del objeto no es el duplicado de una persona o de un objeto; no es un sub-objeto del modelo, es un objeto con identidad exclusiva al que se le pueden ajustar las formas y los colores con el fin de incorporarlo al conjunto de la escena.

Hay que tener en cuenta que el órgano de la visión tiene una función esencial: la formación de superficies visuales. Un mundo sin superficies no es viable para el hombre; sin superficies no pueden existir los objetos, las dimensiones, las distancias o el tiempo. En último término, la función del pintor es elaborar la escena en la que los objetos se perciban en su conjunto, porque la distancia del pintor respecto a la escena ha de reflejarse. Podríamos decir que estamos hablando de la antítesis del hiperrealismo. No podemos representar "perfectamente" la superficie de los objetos, porque esta acción no tiene límite, siempre podemos estar más cerca para percibir más detalles de la superficie de los objetos. Es cierto que podemos acercarnos para ver más, pero no para ver mejor. He visto a un alumno mirando el natural con una lupa, el problema es que el siguiente paso será el uso del microscopio.

El "concepto" en la pintura contempla, dentro de su complejidad, diversos aspectos que pudieran influir en la calidad de la obra. Es posible destacar alguna habilidad del pintor que favorezca el desarrollo de la imagen o considerar que algún rasgo de su personalidad sea ventajoso. Pero tengo la seguridad de que el único motivo determinante de la calidad de la obra en la pintura es el dibujo. Desgraciadamente, el dibujo es un "oscuro" conocimiento que se adquiere -no me atrevo a decir que por iluminación; a mi me lo enseñó Baixas- y que, aparentemente, está a disposición de cualquiera que dedique horas a conocerlo. Mas, no es así, el dibujo exige percatarse

de la discontinuidad de la imagen del modelo y reconocer los elementos de que está compuesta.

Es posible copiar y, desde luego, muchos pintores han conseguido resultados notables, pero una cosa es copiar y otra dibujar.



Fig. 1 Joaquín Sorolla, 1896, "Cosiendo la vela" 220x302cm. Museo de'Arte Moderna de Ca'Pesaro, Venecia

El dibujo en la pintura es la percepción y distribución de los elementos que componen el natural, y su representación sobre una superficie bidimensional. También podemos considerar dibujo la distribución de las formas materiales en el espacio como en el caso de la escultura o de la arquitectura. En pintura el dibujo se manifiesta como la capacidad de generar la tercera dimensión a partir de una superficie bidimensional. Casi me atrevería a considerar que el dibujo, como facultad mental, no requiere la existencia de superficie alguna, puesto que el dibujo es, por sí solo, el generador de dimensiones mediante la creación de superficies. No sé si estoy en el caso de averiguar qué es primero si el huevo o la gallina.

Todo esto deberán estudiarlo los investigadores de las capacidades de la mente, claro está que antes tendrán que aprender a dibujar en el estricto sentido del término. También está claro que, de momento, no les interesa.

El dibujo es el gran dictador que determina la categoría de los pintores. En ocasiones, he manifestado que los pintores se dividen en

dos grandes grupos: los que saben dibujar y los que no saben. He dicho en anteriores artículos que el dibujo es como ir en bicicleta, se sabe o no se sabe; no se puede saber a medias. Es cierto que el ciclista entrenado tendrá más facilidad, más resistencia, más recursos, pero sabrá ir en bicicleta en la misma medida que el ciclista ocasional. El dibujo se sustenta en las formas lógicas que componen el modelo y si el dibujante no las aprecia su obra se resiente. Muchos pintores son unos copistas fantásticos y obtienen unos resultados notables; casi no podríamos objetar nada en contra de su obra; pero, si observamos atentamente, podemos percibir los fallos que delatan tanto una lectura incorrecta del natural como un lenguaje gráfico erróneo. Por desgracia, estos fallos redundan en la calidad de la obra pictórica. Cuando el dibujo se considera como la mera copia de formas, sin atender a los elementos formales que componen el natural, el dibujo se sustenta en la copia de formas continuas. Y, a pesar de que la copia, en ocasiones, alcanza niveles apreciables, la distribución del color sufre un desorden evidente que acaba afectando al propio dibujo.

El desarrollo del órgano de la visión se basa en la información que proviene del exterior. Esta información es lógica y, por consiguiente, predecible. Significa, por tanto, que la información es discontinua, o sea, formada por impulsos ¿por paquetes? identificables y reconocibles. De donde hay que concluir que la materia está agrupada de manera que el reflejo de la energía en su superficie asuma estas características. En consecuencia, la imagen del natural tiene que estar formada por elementos discretos, es decir, identificables, lógicos y por consiguiente comprensibles. El dibujo supone la identificación de estos elementos, de estas formas dispuestas ordenadamente en el espacio y su posterior representación gráfica.

Las formaciones discretas que componen los objetos se integran en elementos complejas que se manifiestan por las manchas de claroscuro sobre la superficie de los objetos. Cada uno de estos elementos son identificables y, por consiguiente, mensurables, memorizables y pueden ser plasmados gráficamente en la superficie de trabajo. Naturalmente, la apariencia y disposición de estas formas depende del punto de vista del espectador

De vez en cuando, salen estudiosos que dicen que Velázquez usaba una cámara oscura para pintar sus cuadros. Naturalmente, estos estudiosos nunca han cogido un pincel, no han pintado un cuadro ni saben definir la acción de la representación pictórica. Supongo que, siguiendo este criterio, hemos de pensar que Sorolla debía hacer lo mismo para realizar sus grandes cuadros.

No he encontrado fotografías del pintor trabajando en el cuadro "Cosiendo la vela" -fig.1-. Pero hay muchas fotografías que muestran a Sorolla dibujando o pintando en directo, En la fig. 2, podemos ver a Sorolla dibujando el retrato de Clotilde. Y en la fig. 3, pintando del natural una de las escenas de las regiones de España, por encargo de

la Hispanic Society, "Galicia, La romería" 351x300 cm. un cuadro de dimensiones considerables.



Fig.2 Sorolla dibujando el cuadro "Clotilde con traje negro)

Claro está que Sorolla era un obseso del dibujo. Rafael García, director de la galería de arte La Pinacoteca de Barcelona, explicaba que, en un viaje en coche, de Barcelona a San Sebastián, se pasó todo el trayecto dibujando desde la ventanilla del coche. Naturalmente, podía dibujar cualquier cosa con gran precisión y rapidez y, desde luego no parece que utilizara cámara oscura. Era como el ciclista entrenado.

Como pintor, pienso que debe ser divertido probar una cámara oscura para dibujar los cuadros, pero qué engorroso debe ser utilizarla; seguro que es mucho más fácil dibujar directamente del natural. Desde luego puede ser útil para distribuir las figuras y ver cómo queda la composición o incluso para ajustar la perspectiva, pero no se me ocurre otro servicio que pueda obtener de la cámara oscura. Distribuir los objetos y las personas en el cuadro no es difícil. Una vez decidido el lugar que van a ocupar, viene la parte complicada: dibujarlos. Para ello, sólo hay que saber dibujar; claro está que no hay muchos pintores que sepan hacerlo. Y desde luego, es imposible que alguien que no sea un profesional pueda vislumbrar alguno de los conceptos que requiere el dibujo.



Fig.3 – Joaquín Sorolla, pintando “Galicia, La romería” 351x300 cm (1915)

Baixas⁴ siempre decía que las proporciones eran lo menos importante y añadía *“Un día tindrà que dibuixar un home coix i demostrar que el coix era ell, no que el seu dibuix estava mal fet”* (Esta idea siempre me lleva a pensar en el cuadro de Sorolla *“Triste herencia”*, 1899)

Con esta frase, Baixas quería decir que el dibujo no es un tema de medidas o de copia. En primer lugar, como hemos dicho, el dibujo consiste en identificar los elementos que constituyen la imagen del natural y distribuirlos correctamente aplicando el lenguaje gráfico. De hecho, el que Velázquez utilizara una cámara oscura no tiene demasiada importancia; es como si algún estudioso “descubriera” que los pintores utilizan el espejo para apreciar errores o usan un lápiz, un pincel, incluso un trozo de carboncillo para tomar medidas.

Hablando con algún colega, hemos coincidido que, cuando hay que montar un cuadro, a veces, se tarda más tiempo disponiendo el natural que dibujando el cuadro. Desde este punto de vista, es posible

⁴ Josep M^a Baixas (1903 - ?) director de la academia Baixas, Barcelona
(Un día tendrá que dibujar un hombre cojo y demostrar que el cojo era él, no que su dibujo estaba mal)

que los pintores recurran a la cámara oscura, de la misma forma que ajustan la disposición de los elementos del cuadro con la ayuda del espejo. Pero dibujar el cuadro con la cámara oscura es absurdo. He visto a pintores ayudarse de un proyector de cuerpos opacos para realizar el dibujo de un retrato sobre la tela. Muy confiados, empiezan a manchar el cuadro y al cabo de media hora todo estaba fuera de sitio. Saber dibujar es otra cosa.

Me imagino la escena. Veo a Velázquez con sus ayudantes Juan de Pareja, Martínez del Mazo, Andrés de Brizuela, etc. que no sabían dibujar, pero sí que podían realizar las líneas generales del boceto. Velázquez, situado detrás de ellos, corrigiendo y "metiendo bronca". Seguro que debía ser mucho más divertido que utilizar una cámara oscura.

No creo que Velázquez utilizara la cámara oscura, entre otras cosas, porque debe ser un fastidio. Si sabes dibujar es mucho más fácil hacer bocetos y una vez decidido cómo quieres el cuadro dibujarlo directamente.

Ah, por cierto, Velázquez sí sabía dibujar.

Alberto Carroggio es pintor