



MÉTODOS DE REPRESENTACIÓN EN LA PINTURA FIGURATIVA

ALBERTO CARROGGIO DE MOLINA¹

DEPARTAMENT DE DIBUIX

¹ <http://www.albertocarroggio.com/>

Imaginemos a un pintor que está empezando un cuadro -un desnudo de espaldas- y detrás suyo se ha colocado uno de esos incómodos mirones. Cuando apenas hay distribuidas unas pocas pinceladas cada uno de ellos verá una imagen diferente. El pintor, quizás, ya estará viendo la espalda de la modelo, porque conoce el destino de esas pinceladas, pero el espectador, que no sabe las intenciones del artista, sólo verá pinceladas de diferentes colores distribuidas sobre la tela.

Pero el pintor también puede representar otras cosas y ver las pinceladas como el cielo de un paisaje, como la fruta de un bodegón o como el pelo de la modelo. Es decir, que convierte visualmente la superficie de la tela en la superficie de cualquier objeto. Esto significa que es capaz de orientar visualmente una superficie bidimensional en todas direcciones y, por tanto, convertirla en tridimensional. De donde se desprende que el hombre tiene la capacidad de cambiar a su antojo la identidad y la forma visual de una superficie.

Podemos deducir dos cosas. La primera, que una superficie es un concepto universal; no existen superficies particulares, ya que la asignación a un objeto es una decisión del espectador. La segunda, que la elaboración de una superficie visual puede ser un acto consciente.

Cuando empecé a estudiar, recuerdo que la pretensión de hacer un objeto era muy clara: la superficie sobre la que trabajaba pertenecía al objeto que deseaba representar y la

visión de la superficie de la tela era ignorada y substituida por la visión de la superficie del objeto que representaba.

Pero también podemos pensar que otros pintores no aceptan la mentira y elaboran los objetos que representan manteniendo la visión de la mancha de color sobre la tela, como la veía el mirón que antes hemos puesto de ejemplo.

Encontramos, pues, dos modos de abordar el trabajo. El primero, el procedimiento que podemos llamar directo, porque centra la atención del pintor en la superficie del objeto que representa y sus ajustes se realizan sobre un modelo visual conocido. Y el segundo, que podemos considerarlo un sistema indirecto, en el que el pintor no acepta la visión de la superficie del objeto que representa y percibe lo que, en principio, hay sobre la superficie de la tela: manchas de pigmentos de diferentes colores.

El método directo es el procedimiento que aplicaría de manera espontánea cualquier persona que se iniciara en la representación pictórica y podemos considerarlo como el método natural.

De las secuelas de este primer procedimiento surge el método indirecto, que se constituye como método con identidad propia, porque las conclusiones que se desprenden del primero son tan fundamentales que afectan a la esencia de la acción de pintar y, por lo tanto, al método.

El inconveniente más importante del procedimiento indirecto es que para realizar una cosa hay que hacer otra. Es decir, que el pintor que desea representar la imagen del modelo, siguiendo este procedimiento, debe realizar un acto de fe, ya que, en la superficie de la tela ve una imagen que no

es la que desea plasmar -recordemos que no ve la imagen convencional del objeto, que sólo ve manchas de colores- y, por tanto, no tiene una imagen de referencia Al final, ha de refugiarse en la creencia de que si el procedimiento es correcto el resultado también lo será. El peligro radica en relegar la corrección de la imagen en favor del procedimiento.

De alguna manera, se produce cierto estado de esquizofrenia, especialmente en el periodo de transición entre uno y otro; se prueba un procedimiento que, indecisos, abandonamos por el anterior, como si temiéramos convertirnos en un nuevo pintor que, puesto que aplica un método diferente, ha de juzgar su trabajo bajo otras premisas.

Sabemos que hay que ajustar el color, pero, en el amplio terreno de las dudas en el que se encuentra el pintor, siempre podemos preguntarnos: ¿para qué?, ¿con qué finalidad?. Si únicamente ajustamos el color podríamos quedarnos a mitad de camino, ya que el color no deja de ser una parte del natural; con el color se construye una imagen, pero, ¿el natural es sólo color?. El pintor aprende, poco a poco, otras características de la imagen y el color es el medio para elaborarlas y no el fin, que es lo que puede parecer con este método.

Se puede alegar que una imagen esta compuesta únicamente de colores, pero esta afirmación nos lleva a un aspecto que hay que destacar: nuestra mente consciente trabaja con integrales, no con derivadas. Es decir, la acción de pintar es una y única y, por lo tanto, debe abarcar todo el

proceso, de no ser así, la acción se descompone en múltiples pasos y tendremos que prestar atención a todos y cada uno de ellos; esta conducta puede ser peligrosa (he visto a un pintor pensando en los pelos del pincel mientras pintaba; acabó trastornado, claro está). Es como si para caminar tuviéramos que pensar en adelantar un pie y luego el otro, pero, si seguimos el proceso de análisis nos encontramos que para adelantar un pie hay que pensar en mover un músculo y para mover un músculo hay que pensar en.... y así sucesivamente sin hallar un final a esta disgregación.

Naturalmente que podemos analizar el hecho de caminar y descomponerlo en todas sus partes pero, también es cierto que esta actividad tiene que ser llevada a cabo por expertos y sobre determinadas actuaciones.

En el caso que desintegremos la acción de pintar en sus componentes, nuestro pensamiento deberá atender a tantos sucesos que puede resultar imposible reparar en todos, e incluso llegar al punto en que, como hemos comentado, sea difícil establecer un destino y, en consecuencia, alcanzarlo. El proceso habitual es simplemente determinar un destino y todas las acciones que intervienen quedan integradas en esa orden general. Así, en pintura, como en el caso de caminar, atendemos a nuestro destino, es decir, a la imagen final de lo que deseamos hacer y la realizamos directamente sin pasos intermedios, como acción completa. Pero si muestra actuación se limita a ajustar el color, podemos pensar que estamos descomponiendo la acción en uno de sus componentes.

Por otro lado, no podemos olvidar que, con la pintura, estamos jugando con un tremendo engaño: hacer creer al espectador que está viendo, sobre una superficie bidimensional, un espacio tridimensional en el que se muestran toda suerte de objetos tridimensionales.

No es de extrañar que el pintor tenga tantas dudas: ¿qué hago, participo del engaño y me dejo engañar yo también?, o bien, ¿me percató de lo que estoy haciendo y asumo lo que realmente tengo delante de mis ojos?

Si me dejo engañar, realizo una representación directa e inocente y corro el riesgo de dejar de lado aspectos importantes del proceso. Si no acepto el engaño, quizás pueda seducir al espectador, pero me expongo a las contradicciones que hemos comentado. Considero que el pintor veterano, aunque puede utilizar indistintamente ambas formas de representación, tiende paulatinamente a la visión de la realidad sobre la tela: las manchas de color.

Es natural que en la fase de aprendizaje se utilice preferentemente la representación directa, pues es la única manera de aprender del natural; pero, también es cierto que cuando se ha alcanzado un nivel determinado se dan las condiciones para que se revelen aisladamente las manchas de color.

Es evidente que todo lo que vemos es color y que tan color es ese pegote perfectamente diferenciado de pigmento sobre la tela, como cualquier sensación visual que percibamos de un objeto, por vaga y nebulosa que pueda llegar a ser. No obstante esa nebulosa de color tiene que tener una superficie donde asentarse, porque un objeto está bien

representado cuando su superficie es inteligible para el espectador en la misma medida que lo es en el natural, es decir, que debe percibirse con claridad allí donde en el natural se distingue y ser imprecisa cuando lo es en el modelo. Si no es así, nos encontraremos con esos cuadros en los que nada es tangible, todo está insinuado y no hay una superficie sólida en la que fijar la vista. O, por el contrario, el esfuerzo por definir excesivamente una superficie provoca que los objetos parezcan tan recortados y precisos que no tienen profundidad ni atmósfera.

Considero que el pintor que se esmera en representar fielmente el modelo aplicando el método directo, acaba descubriendo la superficie real de la tela. Su afán por representar correctamente la superficie del modelo le lleva a percibirla e interesado en ajustar el color de esa superficie, advierte que la visión que hasta el momento tenía del objeto ha cambiado, ya que, súbitamente, aparece la superficie real del soporte con sus manchas de colores. porque el color es un fenómeno discreto y para percibirlo correctamente se necesita la visión del pigmento sobre la tela, es decir, descomponer la visión de la luz en los colores que la constituyen. Cuando esto sucede, parece que hasta los ojos enfocan mejor y de hecho debe ser así, puesto que, por fin, se ven libres de la obligación de ver lo que, en cierta manera, es falso: la superficie ficticia del modelo. Al fin pueden aceptar ver la única superficie real: la del soporte con las manchas de pintura. A partir de ese momento, es relativamente sencillo deducir que el concepto de superficie es universal y considerar que la superficie de la tela puede ser la de

cualquier otra cosa: mar, nubes, madera o la piel de la espalda de la modelo.

El atributo de universalidad de la superficie es el ardid que utiliza el pintor para llevar a cabo su trabajo. Puede, incluso, prescindir de la noción de objeto, al fin y al cabo, con las manchas únicamente podemos hacer dos cosas: ajustar el color y distribuirlas ordenadamente mediante el dibujo. ¿Para que necesitamos, pues, tener presente que estamos pintando una manzana si lo único que nos interesa de ella es su forma y su color?. De esta forma, se eliminan del objeto las connotaciones que no participan de su esencia visual y se presenta en su máxima pureza: color y forma.

Es posible que el fenómeno no se alcance a percibir de una manera consciente y, por lo tanto no se sepa describir. Años atrás, estuve a punto de pasarlo por alto, entusiasmado con el resultado que, inesperadamente, obtenía de mi trabajo y volver a repetirlo significó nuevas pruebas, nuevas dudas y nuevos miedos.

No dudo que otros pintores puedan describir otras formas de trabajo pero, dentro de mi línea de estudio, considero que las que he expuesto son las más inteligibles.

Con el tiempo, el método indirecto manifiesta una tendencia a descuidar la pincelada que afecta a la imagen del objeto. Ajustar el color, bajo este sistema, es mucho más fácil, ya que no se trabaja con colores integrados en una superficie, sino con manchas discretas de color. Todo ello, nos lleva a distribuir la pasta del pigmento confiadamente, sin demasiados miramientos, la acción en sí ya es suficiente gratificante y como consecuencia se desatiende el resultado

convencional de imagen La pincelada, adquiere un protagonismo -una visibilidad- que el pintor, normalmente, tiende a evitar, pues la imagen del modelo no tiene pinceladas.



Fig.1 A. Carroggio "La portora" 1993 fragmento

En las dos cabezas - fig. 1 y 2- se observa una tendencia a cuidar cada vez menos la pasta de pintura depositada sobre la tela, como si el placer de distribuirla nos hiciera olvidar su razón de ser.

Podríamos pensar que ambas propuestas -el método directo y el método indirecto- son aceptables; de hecho, pueden ser interpretadas como tendencias y su aplicación quedar determinada por el mayor o menor grado de placer al aplicarlas.

Este es el punto en el que el pintor puede decidir cómo realizar su trabajo, ya que adquiere la libertad de ejecutar su obra siguiendo el procedimiento que más le interesa, pues,



Fig. 2 A. Carroggio "La portora" 1995 fragmento

al final , descubre que la calidad de la obra no depende, solo del método, sino también, de la calidad del individuo y de su criterio. Y la calidad personal se fundamenta en capacidades esenciales, en actitudes generales, que exigen un comportamiento lógico y la resolución razonable de los problemas planteados. Sería absurdo, por tanto, adoptar una actitud ambigua respecto a la elección del método pictórico.

Si consideramos el estado de soledad total como el único que nos ha de permitir realizar libremente la obra de arte, caemos en la cuenta que nuestra decisión y nuestro

conocimiento sobre el hecho pictórico es absoluto. Esto quiere decir que no se puede excluir al artista como creador total del fenómeno, porque como espectador es el creador² y, por consiguiente, el responsable de todo el proceso; no es posible crear una situación en la que los fenómenos se produzcan sin que el artista se constituya en el espectador sabio. Llegado el caso, el pintor adopta decisiones sobre abstracciones puras; la superficie del objeto no existe, porque en la tela no hay objeto, incluso se percibe que la superficie con la que operamos no es ni la del objeto, ni la de la tela: es pura superficie y tan falso o tan verdadero, es atribuir esa superficie a un objeto como a otro, ya que depende de nuestra voluntad. Es entonces cuando interviene nuestro conocimiento y decide construir el objeto sobre la tela basándose en la sabiduría que de él tenemos, ordenando los datos como tales, abstrayéndolos del concepto general de objeto. Lo único que hacemos, entonces, es mover el color sobre la tela, porque es lo único que hay en ella y lo adecuamos al modelo particular de imagen que deseamos elaborar en cada instante.

¿Cómo o por qué podemos determinar que el sistema que empleamos es el correcto?. Si aplicamos los principios de satisfacción por los que se rige nuestra actividad hemos de concluir que el procedimiento que aporta mayor placer es el que, sin caer en la contradicción del método, se basa en la visión de las manchas de colores sobre la tela, puesto que es el que le permite al pintor actuar con elementos reales y el

² Carroggio, Alberto, <http://hdl.handle.net/2445/11462>

único que sale engañado es el espectador, que, al fin y al cabo, es lo que se pretende.



Fig. 3 Sorolla “Niños buscando marisco” fragmento

El problema del sistema está en la cantidad de contradicción que estemos dispuestos a soportar. Vemos cómo Sorolla en el cuadro “Niños buscando marisco”, en la figura 3, se aparta de la imagen convencional y alcanza un nivel de indefinición extraño, como si al tomar los elementos que componen la imagen utilizara únicamente algunos de ellos y, solamente, por el placer que supone aplicarlos. El niño del centro llega a confundirse con las rocas, porque todos los objetos del cuadro reciben el mismo tratamiento. El riesgo está en alejarnos, cada vez más, de la imagen convencional y caer en la pura abstracción, porque, entonces, el universo comprensible desaparece y la superficie se

descompone en manchas de colores, como si nos hubiéramos hundido en el final del proceso de percepción de nuestro entorno visual.



Fig. 4 Velázquez "Marte", Museo del Prado

Y el gran dilema está en que, cuando más se sabe de la imagen, más nos percatamos de nuestro alejamiento de la idea convencional de imagen y es entonces cuando hemos de aceptar el procedimiento por encima del resultado, porque cada imagen es ella misma y sus características, en ocasiones, poco tienen que ver con las que habitualmente tenemos de las cosas.



Fig. 5 Velázquez "Marte", Museo del Prado (fragmento)

La mano del "Marte" de Velázquez de la figura 5, podemos llegar a pensar que está mal, pero sólo cuando nos lo hayan indicado, porque, de otra forma, nos parece que es una mano tan normal como la que vemos en las figura 4. Además, no me atrevo a decir que el modelo no era así, que el hombre que utilizó Velázquez para hacer de Marte no podía tener la mano de esa manera; o que desde la distancia a la que fue pintada se veía tal y como nos la explica el pintor; porque, en el fondo, el método se ha impuesto por encima de cualquier otra consideración y una vez descubierto no admite fallos. Velázquez nunca deja de ser Velázquez, nunca deshace el camino, siempre va hacia adelante y cada vez es más abstracto. Lo impensable es creer que no sabía hacerlo "bien" por la sencilla razón de que el método no nos deja hacerlo mal.

En última instancia hemos de representar la superficie, sea la que sea, y cuando lo hayamos conseguido la imagen será correcta, porque, entonces, habremos cumplido con los

principios del mecanismo de la visión: la elaboración de la superficie visual mediante las manchas de colores, es decir, obligar al órgano de la visión a repetir el proceso que ha realizado con el modelo.

Ahora bien, y aquí entramos en un nuevo apartado, para elaborar la superficie de un objeto sobre la tela es indispensable que los colores estén dispuestos ordenadamente y para ello es imprescindible el dibujo.

Si hablamos de complejidad en la pintura, hemos de hablar de dibujo. Porque el color es el medio para representar la realidad, pero el dibujo es el asesor que nos indica cómo disponerlo. La superficie del modelo tiene que ser –y de hecho lo es- inteligible, identificable y en consecuencia memorizable. Para elaborar una superficie visual por medio de los colores hay que disponerlos de forma que nuestra mente pueda interpretarlos correctamente. Para construir la realidad, primero, hay que observar el modelo y discontinuar la superficie en volúmenes y sólo así es posible memorizar el natural para, después, reconstruirlo en la tela³.

Reconozco que ha habido muchos pintores que, con la práctica, han adquirido una habilidad encomiable para copiar la imagen del modelo. Parece que dibujan bien y llegan a realizar obras destacadas, pero su dibujo nunca está a la altura y su obra, en consecuencia se resiente seriamente. Por suerte, o por desgracia, nuestro mecanismo de la visión es “muy bueno” y nos ayuda en todo lo que puede y es capaz de elaborar superficies con datos absolutamente insuficientes. El cómic no aporta apenas datos que puedan

³ Carroggio, Alberto, <http://hdl.handle.net/2445/13542>

ser interpretados y a pesar de ello llegamos a ver los objetos y las figuras en tres dimensiones. Nuestra mente pone lo que falta y construye, con muy buena fe de su parte, la imagen que el dibujante de cómic nos insinúa. Esta predisposición de la mente a crear imágenes con datos insuficientes es la responsable de nuestra tolerancia y permisividad con las obras de muchos pintores.

Así las cosas, nos encontramos con un mecanismo de la visión predispuesto a ser complaciente y con un pintor con habilidad para copiar el natural; el resultado es que nuestro juicio crítico con la obra de arte es muy laxo y aceptamos como buenas muchas obras que no lo son. El profesional también puede equivocarse, pero su margen de error sobre la calidad de la obra es mucho más reducido. El estudio de la representación pictórica le lleva a conocer el comportamiento, tanto del color, como del dibujo que, por sí solos, ya son indicativos suficientes de la calidad de una obra.

Como podemos ver, es difícil determinar con absoluta seguridad la corrección de una pintura. El artista tiene que decidir su actuación, sabiendo que existe un grado de excelencia, pero, sin poder juzgar con absoluta seguridad su propia obra. No tiene que sorprendernos, pues, que los pintores duden, tanto del método como del resultado de su trabajo.

El placer es el móvil de nuestro oficio y el artista busca la manera de satisfacerlo, porque únicamente a través del placer los mecanismos que intervienen en el hecho de pintar consiguen actuar correctamente. Hay que salvaguardar la pureza de la acción: la acción que se realiza por juego, por el

placer que aporta, sin consideraciones ajenas a la acción en sí. La voluntad debe tener clara la idea de la acción y sólo es posible si la acción empieza y acaba en sí misma, sin pretensiones de calidad o de aprobación ajena. Hay algo desmedido en la acción realizada bajo estos principios: la acción se repite incansablemente porque aporta placer, pero, también es verdad que cada repetición mejora la acción.

Josep Pla, en su obra sobre el pintor Joaquim Mir, nos comenta decepcionado que en la obra de Mir no hay ninguna pretensión filosófica o estética. “Mir no volgué demostrar res, ni treure cap deducció, ni fer cap suggestió extrapictòrica.”⁴ Y poco más adelante añade: “Mir no és moral ni immoral, sentimental o antisentimental, no compon ni arregla ni construeix el que pinta segons exigències extrapictòriques personals.”⁵.

Pla revela de Mir algo fundamental cuando se queja de que Mir pinta al margen de exigencias “extrapictóricas personales”. Nos dice que una vida puede estar dedicada única y exclusivamente a pintar, sin más aspiraciones que resolver el problema de representar el modelo. Mir es un hombre enamorado de la imagen del natural y fiel a sus sentidos y a su placer de pintar. Prescinde de las tendencias del momento y pinta lo que le gusta, simplemente, porque le gusta. De hecho, esto es una sublime lección de moral que, alejada de los convencionalismos, atiende únicamente a los resortes individuales. Es el hombre que funciona

⁴ Pla, Josep, “El Pintor Joaquim Mir” Barcelona, Ed. Destino, 1966 pag. 176 (Mir no quiso demostrar nada, ni sacar ninguna conclusión ni hacer ninguna sugerencia extrapictórica).

⁵ Pla, Josep, op. cit. pag. 176 (Mir no es moral ni immoral, sentimental o antisentimental, no compone ni arregla ni construye lo que pinta según exigencias extrapictóricas personales)

correctamente, pues aplica el único principio del que podemos fiarnos: el placer como respuesta a nuestra actividad, ya sea física o intelectual. El ser humano visto como un mecanismo integrado que genera, mediante el placer y el dolor, sus propias advertencias como medio de supervivencia. Esta moral individual es la base sobre la que construir cualquier estructura más compleja; reprocharle a Mir que, únicamente, sea fiel a sí mismo es desestimar los fundamentos de la creación artística.