



EL JUEGO DE APRENDER

ALBERTO CARROGGIO DE MOLINA

DEPARTAMENT DE DIBUIX

Para que una actividad, especialmente las de índole creativa, se desarrolle de manera adecuada, ha de ser asumida como un juego; un juego placentero en el que las reglas no están escritas, sino que se gestionan en virtud de la cantidad de satisfacción que se obtiene de la acción. No hay que olvidar que la lógica y el rigor actúan en el juego de la misma manera que en cualquier otra actividad considerada más seria.

Hay una cierta dualidad - una cierta esquizofrenia- en la etapa de aprendizaje: es la lucha de la mente contra sí misma. Vemos al individuo que pretende conseguir una meta pero sin saber exactamente qué es lo que quiere ni cómo alcanzarlo. Entre los pintores, esta visión suele venir acompañada de románticas y confusas imágenes, especialmente en la etapa juvenil, en las que aparece el genio pintando, el genio recibiendo la aprobación del público, el genio resolviendo esto o aquello “genialmente”. Detrás de toda esta fantasía se esconde el enfrentamiento con uno mismo; cambiar lo que somos por lo que deseamos ser.

En pintura el progreso se manifiesta cambiando, a lo largo del proceso de aprendizaje, la meta propuesta inicialmente, porque en arte no existe la perfección preestablecida y cada uno debe encontrar su propia manera de hacer. Es cierto que es posible transmitir unos conocimientos fundamentales, porque esta es la base del oficio, pero posteriormente hay que cultivarlos y evolucionar.

El aprendizaje en la pintura podríamos escenificarlo con un panorama ideal: el individuo que realiza una función por el placer que obtiene y que puntualmente es auxiliado y corregido por un maestro que aporta los datos concretos que le ayudan a realizar la actividad; en el transcurso del aprendizaje el maestro alimenta el proceso, tanto intelectualmente con la aportación de sus conocimientos, como emocionalmente gratificando las habilidades adquiridas, mediante justos elogios que confirmen la buena disposición del discípulo y le autoricen en sus nuevos descubrimientos.

Esta secuencia extraída de un mundo perfecto no deja de subrayar la importancia que puede tener la forma de actuar del maestro y que debe ir

encaminada al desarrollo de lo que podríamos considerar como el estado lúdico de la profesión y que sólo se manifiesta desde un grado mínimo de confianza en la propia capacidad.

A veces, pienso en la educación que debió recibir Mozart y me imagino que la figura de su padre, por muy rigurosa que en ocasiones nos la presentan, tenía que ser, a la fuerza, benévola y reconocedora de los valores de su hijo. Sin duda, Mozart, advirtió la aprobación paternal, que le sirvió de recompensa en sus estudios y, sobre todo, estimuló la confianza en sí mismo y en su independencia de criterio. Es el juego en su estado puro, el individuo sin miedo y capaz de realizar las cosas por la satisfacción que recibe de sus actos.

El resultado de este escenario culmina cuando el discípulo percibe que es capaz de superar a su maestro y cuando no es así, el fracaso puede desanimarlo, ya que presiente que se plantea una tarea imposible. No es difícil suponer, por poner otro ejemplo, que Velázquez se percatara de su gran capacidad en relación a su maestro Pacheco, quien por su parte reconoció el valor de su discípulo al que alentó y protegió.

Me atrevería a decir que para que todo el proceso se realice, ambas partes, maestro y discípulo, deben cumplir ciertas condiciones. Muchas veces, les comento a mis alumnos el consejo que Sorolla daba a los suyos.

*“No hay que seguir a los otros pintores antiguos o contemporáneos. Sólo puede existir de maestro la naturaleza. Cada uno debe de seguir su propia iniciativa”*¹

Sin embargo, sé que el provecho de este consejo es escaso, pues la independencia que aconseja Sorolla no es posible adquirirla: querer ser independiente ya es ser dependiente. Considero que la independencia es un atributo que se defiende desde la infancia; no se consigue, sino que se protege.

Sorolla, de esta independencia, obtenía tanta satisfacción de su trabajo que, según sus propias palabras, no sabía si podría seguir pintando debido al enorme placer que sentía. *“Yo lo que quiero es no emocionarme tanto, porque después de una hora como hoy me siento deshecho, agotado, no puedo con tanto placer, no lo resisto como antes”*.²

¹ Simó, Trinidad “J. Sorolla”, Vicent Garcia Editores S.A., Valencia, 1980 pag.129

² Trinidad Simó, op. cit. pag. 120

Sin embargo, el estado de juego tiene sus peligros. Por un lado, la aparente falta de seriedad que a veces acompaña al juego y que parece que va en contra del respeto que exige el oficio. Por el otro, el aburrimiento. He visto alumnos de grandes cualidades dejar el oficio porque son incapaces de perseverar y aportar nuevas ideas. Han adquirido fácilmente un nivel que sus compañeros nunca alcanzarán o lo harán después de mucho esfuerzo, pero no pueden crear nuevas formas de pensamiento y acaban repitiendo el mismo planteamiento hasta que hartos de él abandonan. Reconozco que como profesor es muy difícil alimentar la inteligencia de estas personas. Su estado les impide asumir cualquier proceder que no provenga de su habilidad y las nuevas propuestas consideran que van en contra de su talento natural. Hemos de creer que, solamente los que tienen un gran interés por el tema y que obtienen suficiente recompensa son capaces de perseverar.

El caso de Mozart o el de Sorolla no se da con frecuencia y, en general, hay que pasar por una etapa de esfuerzo que, puntualmente, culmina en algunos momentos de satisfacción seguidos por muchos otros de desaliento. Para que estas situaciones ideales se produzcan es necesario que se conjuguen muchas y especiales circunstancias. El maestro adecuado, el interés del discípulo o su inteligencia, son algunas de las que pueden citarse; pero, estoy seguro de que existen muchas otras muy difíciles de concretar, puesto que dependen de factores personales y sociales y cada sujeto requiere unas condiciones particulares capaces de estimular el buen funcionamiento de los mecanismos y conseguir la confianza indispensable en las propias acciones. En último caso, se trata de que el alumno sea capaz de descubrir con la ayuda de su maestro o, a pesar de ella, la correcta acción que debe desarrollar. Porque, si bien hemos puesto el ejemplo del buen maestro, también podemos considerar el estímulo proveniente de unas condiciones adversas, en las que el ansia de superación que generan estas condiciones puede estar, en algunas ocasiones, contaminada. El régimen de actuación ya no se fundamenta en el placer, sino en la ambición y en el afán de superación. La diferencia está en que si bien ambas -ambición y afán de superación- siempre están presentes, en el caso en que las condiciones son adversas no están vinculadas directamente a la actividad en sí, sino que esta actividad llegue a ser una actividad puente y se asume como un medio para alcanzar otra meta, ya sea económica o social.

El periodo de aprendizaje ha de mantener la pureza de la acción, es decir, que el placer tiene que surgir de la acción en sí y de la obtención de resultados de la misma acción. Pienso que esta actitud puede afectar a todo el ejercicio de vivir. Las acciones, entonces, se realizan por placer y se rehúyen cuando no lo reportan.

Puede ser difícil reconocer la pureza de la acción. La “bondad” se halla muchas veces escondida en nuestra pretensión; se utilizan los conocimientos para realizar obras convencionalmente correctas, porque el miedo nos impide desnudar la acción de la excelencia preestablecida. Identificar la acción es despojarla de toda su cacharrería. Sorolla nos dice: *¿Cuántos años he tardado en limitar este arte? ¡Veinte años! Hasta el cuadro mío que hay en el Luxemburgo (se está refiriendo a La Vuelta de la Pesca) no vi mostrármese en toda su plenitud el ideal que yo perseguía. Fue una gestión laboriosa, pero metódica y razonada*” y más adelante añade “*A mi conciencia artística no le faltaba más que desprenderse del...miedo*”³

En pintura, la acción debe ser realizada al margen de la corrección, aún sabiendo que esto abre las puertas al despropósito, no únicamente al del mismo pintor, sino al de la gran masa que hoy en día practica eso que llaman Arte y que se ampara en este tipo de principios para justificar su obra. El oficio es el medio que amplía la capacidad de elegir y el pintor debe saber que su acción está condicionada por sus conocimientos, ya que el abanico de sus posibilidades depende de ellos, pero tiene que aplicarlos "desprendiéndose del miedo", para que, entonces, la acción no sea más que eso: acción pura; únicamente de esta forma se consigue que los mecanismos actúen correctamente.

Velázquez no alcanzó su nivel personal de trabajo hasta el retrato de Felipe IV fechado entre 1623 y 1627. Pongamos que tenía alrededor de veintiséis años cuando lo realizó; si inició sus estudios en el taller de Pacheco a los diez años, hemos de pensar que tardó aproximadamente dieciséis años en conseguirlo. Esto nos indica el nivel de dificultad que supone el oficio de pintor y, en consecuencia, la perseverancia y el grado de complacencia al que accedió a lo largo de todos esos años; no es posible mantener un interés permanente a lo largo de tanto tiempo en una actividad tan exigente como la pintura, si no hay una contrapartida satisfactoria y duradera.

³ Abelardo Muñoz, “Joaquín Sorolla, Viajero de la Luz”, Diputació de València, Valencia, 1998 pag. 54

Es impensable que el pintor actual posea un grado de preparación similar al de los antiguos maestros, no hay ningún motivo para que así sea; la fotografía, por razones de índole práctica, ha arrinconado a la pintura que ha acabado sus días en manos de los artistas. El estudio de la pintura o de la escultura rehúye, en la actualidad, el análisis lógico y transparente de los temas y se sustenta en la inspiración o en las condiciones personales del “artista”. Esta actitud contribuye a mantener el estado de ambigüedad y de indefinición en el que estas disciplinas se hallan en estos momentos. Absurdo sería el ingeniero al que encargaran un puente y comenzara a construirlo sin tomar las medidas del lugar donde debe ir, sin dibujar un croquis de lo que va a elaborar ni escoger los materiales, y sin realizar los cálculos necesarios, se pusiera a soldar, clavar, poner tornillos, sin ton ni son y pretendiera que, al final, su trabajo fuera correcto.

En pintura hemos perdido la pretensión inicial de construir el puente y se ha sustituido por la improvisación: ¿a ver qué sale?. Evidentemente, cuando algo ya no sirve para nada y ha perdido su naturaleza admite todas las calificaciones que queramos adjudicarle. El arte actual –del que nadie sabe nada, ni siquiera su definición- es capaz de arrogarse con total desvergüenza cualquier adjetivo y pretensión: es la belleza pura, la pureza de la fealdad, la temeridad de la independencia, la pulcritud democrática de lo esencial; y así podemos inventar nuevos términos que hagan de él algo cada vez más ininteligible.

Sin embargo, la pintura es el oficio que nos permite la representación de nuestro entorno visual sobre un soporte bidimensional. La pintura ha sido la máquina fotográfica de la historia durante muchos siglos y, a pesar de tanto tiempo, todavía no sabemos explicar cómo lo hemos hecho.

He leído en algún programa de la asignatura de Dibujo que las virtudes del dibujo y sus objetivos son: “desarrollar capacidades expresivas comunicativas y de representación formal a través de la representación”, o que el dibujo aporta mejoras “actitudinales”. Es decir, que es la representación la que nos enriquece, porque nosotros ya no pensamos ni podemos enriquecerla. La finalidad no es representar el natural, sino utilizar la representación como un medio que “nos enriquece” con no sé qué extrañas virtudes que no necesitamos para nada, ya que están vacías de propósito, puesto que, ¿para qué queremos

adquirir capacidades “comunicativas y de representación formal”, si no queremos aprender a dibujar?.

El dibujo siempre ha sido un procedimiento para representar nuestro entorno y, por consiguiente, a nadie se le ocurría preguntar para qué servía. La preocupación de los antiguos profesores era conseguir que sus alumnos lo hicieran bien, porque de ello dependía algo tan serio como que se ganaran la vida.

Hoy en día disponemos de máquinas fotográficas que lo hacen más rápido y con menos esfuerzo, por tanto el dibujo y la pintura se han convertido en “lenguas muertas”; y desengañémonos, casi nadie quiere aprender a dibujar o a pintar y, por consiguiente, se buscan las virtudes del dibujo fuera de él, porque ha prescrito la única razón realmente importante: ser indispensable para representar el natural, tanto en pintura, como en escultura. Las capacidades que se adquieren son las que se precisan para la práctica del dibujo, pero si no vamos a dibujar, ¿para qué queremos unas capacidades que de nada sirvan?.

¿Cuál puede ser la pretensión del alumno y del profesor de la actual Facultad de Bellas Artes? ¿Existe algún convenio que legitime su mutua existencia? Si ya no hay "cliente" que exija ¿cuál es el nivel de pintura y de dibujo que precisa nuestro alumnado? y ¿quién es el responsable autorizado para determinar este nivel?. Podemos pasarnos horas hablando sobre el dibujo y la pintura, pero pocas veces, por no decir nunca, hablamos de dibujo y de pintura. Quizás, deberíamos preguntarnos si nos interesa tener una escuela llena de alumnos pero vacía de contenido. La materia, el conocimiento atesorado a lo largo de la historia, es lo único importante y la Universidad debería tomar nota de este cometido. La transmisión del conocimiento debe recaer en los sabios, no en docentes que dedican su tiempo a la gestión y a imaginar alambicadas formas de transmitir sus escasos conocimientos y justificar, así, su permanencia en los centros universitarios. Hay que olvidarse del alumno y del profesor y concentrarnos en las materias que enseñamos y que en el caso de la pintura, de la escultura y del dibujo exigen un rigor del que, cada vez, estamos más alejados.

Las nuevas técnicas en el tratamiento de la imagen a través de la fotografía y de la informática nos llevan a desdeñar el profundo conocimiento del oficio que tenía el antiguo profesional de la pintura, incluso desde sectores

de nuestro profesorado se oyen voces que minimizan la importancia del dibujo, sin percatarse de las consecuencias que el desconocimiento de las características de la imagen y de los procesos que acompañan a su elaboración, pueden suponer para nuestros estudiantes como futuros profesionales del tratamiento de la imagen. Realizar una imagen por medios manuales: carboncillo, lápiz, sanguina o cualquier otro procedimiento similar, exige concretar un punto de vista, recorrer la superficie de todos los objetos que la componen, reconocer sus volúmenes, recomponerlos ordenadamente e integrarlos en formas complejas mediante el conocimiento exhaustivo del lenguaje gráfico. Pero, además hay que considerar el otro extremo: la imagen total, donde, cada uno de los componentes depende del resto y se unen para formar el conjunto general de la escena.

Es evidente que el alumno de la antigua Escuela de Bellas Artes tenía un nivel de dibujo muy superior al actual alumno de la Facultad de Bellas Artes y, si seguimos con esta tendencia, no solamente dejaremos de dibujar, sino que, como consecuencia, perderemos las nociones que han sido transmitidas de maestro a discípulo a lo largo de la historia. Cada vez es más difícil encontrar alumnos que disfruten del placer de hacer, del juego de aprender y de la pureza de la acción.

Aprender a representar nuestro entorno consiste en descubrir y hacer consciente el camino que ya recorrimos en nuestra niñez. He visto a mi hijo de un año intentar asir los dibujos estampados de la alfombra, porque todavía no había aprendido a deducir correctamente la información visual. El estudiante de Bellas Artes sigue un proceso similar: primero debe aprender a reconocer del natural los datos visuales para, posteriormente, reconstruirlo. Hay que comprender el significado de todas y cada una de las manchas que conforman nuestro entorno, saber su importancia dentro del contexto general de la escena para elaborar un discurso gráfico inteligible.

Es indiscutible que la práctica del oficio es indispensable para la adquisición y evolución de nuevos conceptos. El diálogo con la obra es muy exigente y cuanto más elevadas sean nuestras pretensiones, más rigor requiere el proceso artístico.

En ocasiones les digo a mis alumnos que no soy yo quien les enseña, sino que son ellos los que aprenden y yo sólo les facilito el medio; hasta cierto punto es así, porque yo he aprendido de ellos más que ellos de mí. El transcurrir

académico me ha brindado la posibilidad de clarificar muchas ideas que de otra manera hubieran quedado en ese confuso estado de neblina intelectual en el que, a menudo, nos movemos los pintores: conocemos la complejidad del oficio, pero nos cuesta explicar cómo se practica. La obligación de corregir, de explicar, de encauzar al alumno nos lleva a reflexionar y a perfeccionar nuestra argumentación.

Pero, el discurso académico cuando se aleja de la práctica es incapaz de evolucionar en la dirección correcta, apartado de la realidad acaba por convertirse en pura especulación vacía de contenido.

Nuestra actividad depende de un alto nivel de abstracción. Debemos aprender a generalizar y a extraer las bases que sustentan la acción; comprender los conceptos que encuadran el hecho de la representación y ordenarlos correctamente de manera que obtengamos un discurso propio capaz de evolucionar científicamente.

Soy, por encima de todo, pintor y todo mi pensamiento es consecuencia de mi oficio. Me duele ver el declive del oficio y me asusta que una actividad tan compleja, de la que se sabe muy poco y que se ha mostrado tan importante a lo largo de la historia, pueda desaparecer sin que se resuelva su hacer. Lo mismo podríamos decir de la escultura.

Estamos en un momento que “todo vale” y como es fácil de comprender el pintor o el escultor que ha estudiado y evolucionado con una finalidad clara -la representación del natural- no puede aceptar esta idea.