

A painting of a woman with dark hair, wearing a red cloak that is open at the chest. She is holding a dagger in her right hand. The background is dark and textured. The text is overlaid in a light green color.

CARTA A LA
CIENCIA DE UN PINTOR
DESVERGONZADO

Alberto Carroggio de Molina

Entre los pintores figurativos encontramos, grosso modo, a los que utilizan el oficio para exponer un tema y a los que el tema es la excusa para practicar el oficio; unos recurren a la pintura como medio para fines supuestamente más elevados y los otros simplemente la practican por puro gozo.

Portada: Alberto Carroggio, "Venganza", 130 x 89 cms. 1994



ALBERTO CARROGGIO DE MOLINA

<http://albertocarroggio.com/>

DEPARTAMENT DE DIBUIX

QUERIDA CIENCIA:

Sospecho que me juzgarás un pintor desvergonzado, porque expongo opiniones que invaden campos que tradicionalmente no pertenecen a la pintura; pero, debo decirte que expongo conceptos que surgen desde la práctica de la pintura. Y como que, en último término, siempre encontramos que el hombre es el único espectador de cualquier fenómeno, aspiro a encontrar un punto de coincidencia en el que podamos entendernos.

Siento una gran envidia de los requisitos que exigen tus disciplinas; tus propuestas son lógicas y son tratadas con el máximo rigor; tus publicaciones muestran un recorrido perfectamente documentado del esfuerzo de la mente humana por comprender los fenómenos del Universo. Los pintores, en cambio, somos ese colectivo que puede decir las cosas más extravagantes sin que se nos tenga demasiado en cuenta y, además, presumimos de ello; lamentablemente, los que podían haber manifestado algo importante han permanecido callados. Con este panorama, no es raro que en las bibliotecas se agrupe el arte con el deporte y hallar en sus estanterías más obras sobre deporte que libros escritos por pintores.

De nuestro oficio, de lo poco que queda de él, todo el mundo tiene derecho a opinar; cualquiera puede tomar la parte del pastel que más le guste y hacer con él lo que quiera. De hecho, como que esto de la pintura sabe a poco hasta le han puesto el nombre de arte y ¡todos tan contentos!.

Pero esto del arte no me gusta, porque nadie sabe exactamente qué quiere decir, a pesar de que se da por supuesto que todo el mundo sabe de lo que está hablando. Prefiero hablar de pintura y cuando hablo de pintura me refiero a la pintura figurativa, sin paliativos ni interpretaciones, la pintura que aspira a representar el natural de la mejor manera posible.

Es verdad que los pintores figurativos ya no somos necesarios, pues la fotografía ha sustituido nuestro hacer con absoluta naturalidad. La pintura se ha convertido en un oficio adulterado; los largos años como aprendiz en los talleres profesionales se han reemplazado por entretenidas tardes en las academias, en las que el "maestro" sabe poco y los discípulos aprenden menos, porque "ahora ya no se pinta así".

Es habitual oír que "en pintura todo vale" o que "dibujo es todo"; naturalmente, estas opiniones surgen desde medios para los que la pintura figurativa está superada; sin embargo no podemos considerarla resuelta mientras desconozcamos los principios que intervienen en la representación. No somos capaces de realizar obras como las de Velázquez, Rubens o Van Dyck, porque ignoramos el pensamiento de

estos pintores. Sería inaceptable admirar a Isaac Newton sin comprender su obra y sin embargo esto es lo que sucede en la pintura. Este escenario ha permitido la entrada de extraños que han deteriorado el juicio crítico de la obra de arte, cualquiera puede opinar, porque el profesional carece de argumentos lógicos y sus explicaciones, más que una exposición razonada, tienen el aire de una justificación.

Se sobreentiende que Leonardo da Vinci y Rubens tienen la misma calidad pictórica, la diferencia es que uno pertenece al Renacimiento y el otro al Barroco; sin embargo, el transcurrir de la historia de la pintura no deja de ser el reflejo del progreso del oficio, entendiendo el oficio como el conjunto de conceptos que intervienen en la representación. Está claro que los pintores del Gótico y del Renacimiento son más ignorantes de estos conceptos que los del Barroco; los pintores del Barroco sustituyen el encanto del esfuerzo por el del conocimiento y sus obras pierden el acartonamiento que caracteriza a las de los antiguos maestros.

En la representación intervienen muchos factores, algunos de índole subjetiva, y, a determinados niveles, llega a ser difícil precisar con exactitud la categoría de un pintor. Sin embargo, más o menos secretamente, los pintores hemos aspirado, en un momento u otro, a dominar el procedimiento de la representación, al fin y al cabo, la pintura nació con esta pretensión; no hay que olvidar que hemos sido los fotógrafos de la historia. Esta ambición es el auténtico impulso del progreso de la pintura y puede seguirse con facilidad hasta Velázquez. A partir de Velázquez se desordena y se generan multitud de cabos sueltos fruto, en la mayoría de los casos, del fracaso de los pintores. Parece que los pintores, incapaces de averiguar el concepto velazqueño, se desorientan y aunque surgen aisladamente algunos de gran nivel, no hallamos un movimiento que indique una escuela de pensamiento sistemático.

De las anécdotas entre pintores me gusta la que explica que cuando Rubens estuvo en España conoció a Velázquez y quedó tan impresionado por su obra que en una de sus cartas comentó que "había conocido el mejor pintor que había existido y que probablemente existiría". Poco importa que sea verdad o mentira, porque lo que interesa es que en los talleres se considera a Velázquez insuperable.

Los pintores nos hemos esforzado en conocer su idea de la representación, pero, solamente los que han realizado un trabajo independiente se han acercado a su nivel. Hay que reconocer que es difícil mantener un hilo de pensamiento personal, pues el miedo y la inseguridad nos llevan a abandonarlo y, temerosos, sustituimos nuestro modo de pensar por los principios de la autoridad establecida.

La integridad de pensamiento es fruto de la independencia intelectual, porque únicamente el individuo es capaz de elaborar un pensamiento original y coherente. La obra de Velázquez se sustenta en

rechazar el concepto de sus maestros y seguir los criterios de su propia inteligencia.

En pintura, como en cualquier otro campo, la investigación se nutre de la curiosidad y del trabajo y se profundiza en niveles que cada vez plantean nuevos interrogantes; podríamos pensar que no existe un final, sin embargo, el espectador, como creador del fenómeno, es quien establece el límite de lo observable; él es quién condiciona y define los términos de lo observado. Sea la actividad que sea, en todos los campos, siempre hallamos un único espectador: el hombre, en consecuencia, el producto final será el mismo en todas las disciplinas.

Heisenberg dice que *"La Historia de la física no es una mera yuxtaposición de descubrimientos y observaciones experimentales a la cual se agregue su descripción matemática. Es también historia de los conceptos. El primer requisito para comprender los fenómenos es introducir los conceptos adecuados, porque sin la ayuda de los conceptos correctos no podemos saber realmente qué ha sido observado"*¹. En cierto sentido, parece una llamada a una visión más amplia del saber y a tener en cuenta líneas de pensamiento que contribuyan a un conocimiento más completo del universo.

La pintura y la escultura han olvidado definir los conceptos, porque lo único importante siempre ha sido la obra; preguntar a un pintor o a un escultor el significado de nociones tan fundamentales en su trabajo como volumen, color o dibujo, es entrar en una barrizal de opiniones en el que los profesionales, después de siglos de práctica, todavía no han consensuado una definición y cada uno defiende la suya como la única verdadera. La pintura y la escultura se han desentendido de los conceptos y la advertencia de Heisenberg les viene como anillo al dedo, porque al final, no se sabe realmente qué es lo que se observa.

La dificultad de la pintura no está en el tema, ni en la composición, ni siquiera en los colores; la dificultad está en conocer qué es la realidad y cómo puede ser representada y este es un problema de conceptos, donde la habilidad manual y los sentimientos tienen muy poca importancia.

¹ Heisenberg, Werner, "Encuentros y Conversaciones con Einstein y Otros Ensayos", Alianza Editorial S.A., Madrid, 1979, pag. 25

II ¿QUÉ PASA CON EL ARTE?

En el año 1477, Fernando VII se aficionó a jugar al tenis y se pasaba tardes enteras dándole a la raqueta. Su problema era encontrar rivales que soportaran su soporífero sistema de juego; era tan aburrido que uno de sus contrincantes Carlos III de Suecia, que desempeñaba las funciones de mayordomo de Agustina de Aragón, se escondía debajo de la alacena de la cocina para que su madre, la conocida Isabella Stewart Gardner, no lo encontrase. Isabella Stewart Gardner, nacida en Sabadell era hija de un acaudalado fabricante de chocolate brasileño, Don Rodrigo de Almada que, años antes, había descubierto cómo elaborar el chocolate en unos grandes alambiques de acero inoxidable y el que fuera un modesto industrial se convirtió en el mayor fabricante de chocolate de China. El desarrollo de esta industria, no sólo fue posible gracias a sus profundos conocimientos de ergonomía, sino que fueron fundamentales sus amplios contactos sociales. Contribuyeron, y no poco, en el desarrollo de la industria la Reina Victoria de Venezuela, el reconocido director de cine Cristóbal Colón y los hermanos Louis y Neil Armstrong. Los hermanos Armstrong no sólo aportaron sus conocimientos de ingeniería genética, sino que influyó decisivamente la gran amistad que los unía con el pianista Leopoldo Calvo Sotelo, el que posteriormente llegara a ser Gran Prior de la Orden del Santo Sepulcro.

¿Qué ocurriría con la Historia si se popularizase la arbitrariedad, y el desconocimiento? Veríamos surgir sesudos volúmenes escritos por supuestos intelectuales que animados por valerosos artistas tendrían como único objetivo la originalidad y la frívola sorpresa. El profundo conocimiento, fruto del estudio y del rigor, no tendría valor alguno y los historiadores verían impotentes la degradación de la Historia gracias a las opiniones de individuos sin conocimientos.

De prolongarse en el tiempo esta situación peligraría la ciencia de la historia; confundida en el desorden y la arbitrariedad se perdería el criterio para juzgar la corrección de los hechos; los documentos de las nuevas tendencias invadirían las estanterías y llegarían a mezclarse y a sustituir la documentación tradicional fruto de siglos de investigación. Los nuevos estudiosos, confundidos, llegarían a otorgar el mismo valor a las opiniones de eruditos que a las de incultos advenedizos.

El desorden y la sinrazón contaminarían la esencia del conocimiento histórico y podríamos oír cosas como "Historia lo es todo". "La Historia es muy personal y depende del punto de vista de quien la explique". "No hay una sola Historia". "Los hechos no tienen importancia, lo que importa son los sentimientos".

Con el tiempo veríamos acrecentarse el número de simpatizantes de este movimiento, pues "hay que hacer cosas nuevas, romper con el pasado, "esto ya está hecho", y se incorporarían a la nueva afición histórico-artística supuestos intelectuales ávidos de reconocimiento que, bajo el paraguas del progresismo, se declararían, a su vez, historiadores.

Al final, se llegaría a crear un Arte de la Historia, en donde todo el mundo podría opinar y los profesores de historia, convencidos de los valores de este nuevo enfoque les dirían a sus alumnos: "haced lo que queráis, cread vuestra propia historia" y pobre del alumno interesado por la historia "académica", porque sería marcado como retrogrado y falto de inquietudes artístico-históricas. Naturalmente, lo mismo podría suceder con la Física, la Geografía o las Matemáticas.

Puede parecer un disparate inverosímil, pero esto es lo que ha sucedido con la Pintura y la Escultura. Hemos llegado a un punto tal de desorden que cualquiera se considera autorizado a exponer sus doctos conocimientos, aunque desconozca los más elementales rudimentos del oficio. Cualquiera puede argumentar sobre un actividad que poco o nada ha practicado. Vemos a "estudiosos del arte" dar lecciones sobre pintura, pontificando sobre algo que sólo conocen de "leídas", porque es lo único que han hecho: estudiar a los autores que, a su vez, tan sólo han leído sobre el tema.

Ortega y Gasset nos habla de una figura especial, el "ser pintor", que antiguamente tenía connotaciones especiales y que estaba en la mente de todos los que se dedicaban a la pintura y que prácticamente ha desaparecido de nuestro vocabulario:

"Yo leo los escritos de los hombres que saben de historia del arte. Los leo con respeto, con fruición. Admiro su paciencia, su laboriosidad, el cuidado minucioso que desarrollan al estudiar ciertos lados de la obra de un pintor, el ingenio, el talento, a veces grande, con que perciben singularidades de un estilo, de un cuadro, de una escultura. En suma, aprendo de esos trabajos una enormidad de cosas que suelo ignorar. Ahora que, de paso, advierto la ignorancia no menos enorme que ellos padecen y en que a fondo se sumergen, respecto a una porción de cuestiones, sin aclararse las cuales, ni que decir tiene, no se puede saber de historia del arte. Por lo pronto, no tienen ni la más remota idea de lo que es la historia y sólo una espeluznantemente vaga, sonambúlica y funambúlica de lo que es arte, de lo que es "ser pintor", de los componentes sociales o colectivos que integran la obra artística personal, etc., etc.

*De donde resulta que "el hombre que sabe historia del arte" es una figura bastante utópica y a la que convendría apretar un poco las clavijas."*²

² Ortega y Gasset, José, "Goya", Colección El Arquero, Revista de Occidente, Madrid, 1966, 3a ed.

Ese "ser pintor", que tan poco gusta a los teóricos del arte y que ya no se utiliza porque casi no hay pintores, era un término excluyente en el que sólo cabían aquellos que "veían". Era una frase de taller y se sobreentendía que "ser pintor" no era el que pintaba, sino el que "veía" y era capaz de percatarse de la categoría de un cuadro, de esa calidad estrictamente pictórica que los profanos rarísimas veces alcanzan a percibir. La frase que utilizaban los pintores cuando se referían a alguien que no se percataba de la corrección de un cuadro era demoledora: " aquest no és pintor, no ho veu " (éste no es pintor, no lo ve) y significaba que la persona a quien iba destinada no veía "nada" y no era capaz de percibir visualmente la calidad de la pintura.

Desde el momento que hablamos del Arte de la Pintura, así con mayúsculas, es que no tenemos ni idea de lo que significa. ¿Qué quiere decir eso del Arte? La Real Academia en su primera acepción de la palabra arte dice que es: "Virtud, disposición y habilidad para hacer algo." y en su segunda acepción nos dice que arte es: "Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros." ¡Fantástico!, dos acepciones que se contradicen. La primera nos dice que es una virtud y habilidad para hacer algo y pregunto: hacer algo ¿bien o mal? Si se exige virtud, habilidad y disposición se supone que debe ser para hacer algo bien; pero luego nos dice que es una actividad humana que expresa una visión personal y desinteresada –lo de desinteresada no sé a qué se refiere- que interpreta lo real o imaginario. Si se supone que es una virtud para hacer algo bien no caben interpretaciones y si es una interpretación personal ya llegamos al acabose, aquí vale todo y en eso estamos.

Al final, ¿en qué quedamos, es una virtud o es una interpretación personal? Porque esto de la interpretación personal es la puerta por donde se cuela cualquier cosa y entonces podemos decir que el Diccionario de la RAE sobra, porque cada uno puede dar su interpretación personal de la lengua. ¿O es que para unas cosas valen las interpretaciones personales y para otras no?

Pero, además y temiendo quedarse corto, el diccionario dice que es una actividad que interpreta lo real y lo imaginario, es decir, ¡todo!. Así pues el arte lo es todo y debe serlo, porque eso es lo que dicen los que hablan de él.

Parece ser que representar algo es eso de copiar lo que tenemos delante. Claro está que eso de "copiar" no nos dicen qué es ni cómo se hace. Pero el pintor que se inicia en eso de "copiar" tiene que recorrer un largo camino. Un camino marcado por los descubrimientos personales que únicamente puede contrastar mediante la ayuda de anécdotas, consejos de taller, y frases de antiguos maestros transmitidas oralmente de "padres a hijos" que le proporcionan cierta guía. Hasta tal punto es así que Sorolla recomienda a sus discípulos no hacer caso de nadie ni seguir a ningún pintor y tomar como único maestro el natural.

El catedrático de pintura de la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, el pintor Armando Miravalls³, explicaba que cuando Sorolla corregía se colocaba detrás del alumno y al cabo de un rato le decía "¡Xe, quina merdetel!" (¡Ché, qué mierdecilla!) y a continuación seguía su periplo por la clase. No era el único, porque en Barcelona, el también pintor y catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, Ernesto Santasusagna⁴, decía cosas parecidas en sus clases: "què han passat caragols per aquí?" (¿han pasado caracoles por aquí?) o se acercaba a la modelo, le daba una palmada en la pierna y le decía al alumno: " "què no ho veu que això és dur?" (¿no ve que esto es duro?). Desde luego era muy difícil, si no imposible, aprender algo con estas correcciones. El alumno debía hallar por su cuenta el camino de la corrección y si lo encontraba se constituía, misteriosamente, él mismo en maestro.

Faltan los documentos escritos por los grandes maestros, especialmente, una exposición ordenada en la que se muestre el progreso del pensamiento pictórico a lo largo de la historia de la representación; esta ausencia de documentación nos lleva a pensar que estamos en la prehistoria del arte: se encuentran sus obras, pero no sus referencias escritas.

"De gran importancia fueron los tres volúmenes del arquitecto Leon Battista Alberti, que fundamentaron el argumento teórico de la nueva práctica artística inaugurada por Filippo Brunelleschi, Donatello y Masaccio: Della Pittura (c. 1436), en el que Alberti describe el sistema de perspectiva desde un punto de vista unificado; De Statua (1464), sobre las proporciones de las esculturas, y De Re Aedificatoria (1453; impreso en 1485), dedicado a la arquitectura, el texto albertiano de mayor complejidad, que supone un intento por emular e incluso sustituir el tratado de Vitrubio. Otros tratados de arquitectura fueron los de Filarete (1461-1464) y el de Francesco di Giorgio Martini (en torno al 1492); mientras, en el ámbito de la pintura, el tema que mayor número de tratados produjo fue el de la perspectiva: algunos se han perdido, como los textos de los lombardos Vincenzo Foppa, Bernardino Butinone, Bernardo Zenale y Bramantino; se conserva en cambio el de Piero della Francesca (De perspectiva pingendi). Pero el más importante tratado pictórico del quattrocento fue el de Leonardo da Vinci (Tratado de la pintura), mezclado con el resto de sus apuntes, en el que el gran maestro celebraba la superioridad de la pintura por encima del resto de las artes; enseñaba a hacer posible con el pincel la ilusión del relieve y de la profundidad, además de las expresiones de las figuras, y

³ Miravalls Bové, Armando, Barcelona 1916 - 1978

⁴ Santasusagna Santacreu, Ernest, Barcelona, 1900 - -1964

mostraba sus estudios sobre anatomía y proporciones humanas.

En el siglo XVI los tratados de arquitectura, siguiendo la estela del albertiano, fueron numerosos. Destacan los de Sebastiano Serlio (*Trattato di architettura*, 1537-1584), Iacopo Barozzi da Vignola (*Tratado de los cinco órdenes arquitectónicos*, 1562) y Andrea Palladio (*Los cuatro libros de arquitectura*, 1570, segunda edición en 1580), además de los tratados de los franceses Jacques Androuet du Cerceau el Viejo (1561) y Philibert Delorme (1568), y del flamenco Vredeman de Vries (1565). Continuaron publicándose estos tratados durante los siglos XVII y XVIII con Teofilo Gallaccini, Vincenzo Scamozzi, Francesco Borromini y Guarino Guarini.

En el campo de la escultura destaca un único tratado: *De Statua*, del humanista Pomponio Gaurico (1504). Para la pintura en Italia hay que mencionar los tratados sobre perspectiva de Daniele Barbaro (1568) y Vignola (1583), además del francés *De artificiali perspectiva*, de Jean Pélerin Viator (1505), los Cuatro libros de las proporciones humanas, de Alberto Durero (1528), y el Tratado del portugués Francisco de Hollanda (1547-1549). Amplios argumentos teóricos sobre el papel y el primado de la pintura encontraron también su sitio en los tratados italianos de la segunda mitad del cinquecento, en los que se celebraba el origen casi divino de la inspiración (la "idea") de los artistas: en este sentido destacan los escritos de Giovanni Battista Armenini (1587), de Giovan Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura*, 1584; *Idea del tempio della pittura*, 1590) y de Federico Zuccari (1607). La primacía de la pintura veneciana, basada en el color, sobre la florentina, fundada sobre el dibujo, fue el asunto central del *Dialogo di pittura*, de Paolo Pino (1548). En la segunda mitad del cinquecento hubo también tratados moralista-normativos dedicados al arte sacro, inspirados en las conclusiones del Concilio de Trento: *Degli errori e abusi dei pittori*, de Giovanni Andrea Gilio (1564); *Discorso intorno alle immagini sacre*, de Gabriele Paleotti (1582), y el tratado de Fiandre Johannes Molanus (1570).

La publicación de tratados empezó a decaer a partir del siglo XVII. En los siglos sucesivos, solo merecen ser señaladas las obras del español Francisco Pacheco (*El arte de la pintura*, 1649) y de Andrea Pozzo (*Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 1693)"⁵

Estas publicaciones, cuando no son de autores ajenos al oficio, son de pintores menores, y si hemos de citar el famoso "Tratado de la pintura" de Leonardo da Vinci, que tanto gusta al pintor novel, dice, por

⁵ <https://es.answers.yahoo.com/question/index?qid=20080424220546AAoLig6>

poner un ejemplo, que el color *“azul es compuesto de luz y de tinieblas, de un negro perfecto y de un blanco muy puro, como el aire”*⁶ Como vemos está lejos del rigor que exige la ejecución de una obra figurativa y adquiere más el tono de un consejo práctico que el de un planteamiento científico. En comparación con otras materias, los tratados son muy escasos cuando deberíamos hallar una bibliografía extensa y continuada y disponer de publicaciones con las opiniones de los grandes maestros y no literatura "sobre" esos pintores por autores que desconocen el oficio.

No sé qué es Arte y me niego a participar de este juego de artificios; sí sé qué es pintura y escultura y sé que cuando nos alejamos de la pretensión de representar el natural nos desviamos de su esencia.

La primera acepción de arte de la RAE: "Virtud, disposición y habilidad para hacer algo.", es la que mejor se ajusta a lo que considero arte sin implicaciones "artísticas"; es decir, el arte que no es propiedad exclusiva de determinadas actividades. En consecuencia, arte sería aquello realizado con especiales resultados y entonces el artista no es el que practica un arte, sino aquel que convierte en arte aquello que realiza. Para que esto sea así hay que tener y desarrollar facultades intelectuales poco comunes. En consecuencia, el arte es la manifestación de las potencias intelectuales del hombre en grado superlativo.

⁶ Leonardo da Vinci, Tratado de la Pintura, Madrid, Espasa Calpé, 1956. pág. 174

III EL ESPECTADOR

III-1 La elaboración del universo

Stanislaw Lem, en uno de sus fantásticos relatos, nos describe a un curioso personaje, el profesor Corcoran, que ha creado unos cofres, con unos mecanismos alimentados eléctricamente, capaces de elaborar todos los fenómenos que componen la vida de un hombre. Corcoran explica:

“Ocurre que estos cofres poseen receptores que funcionan analógicamente a nuestra vista, olfato, oído, tacto, etc. Y los conductos de estos receptores, a guisa de nervios, están conectados no con el mundo exterior como los nuestros, sino con aquel tambor, allí, en el rincón”

y sigue diciendo:

“Estas cajas, Tichy, están conectadas con un mundo artificial. Esta -me indicó la primera de la fila- cree que es una muchachita de diecisiete años, pelirroja, de ojos verdes y cuerpo digno de una Venus. Es hija de un estadista..., enamorada de un joven que pasa casi todos los días bajo su ventana...y que será la desgracia de su vida”⁷ .

Y, así, continúa describiendo tres o cuatro cajas más. Todos tienen una vida porque tienen una conciencia, elaborada artificialmente, es cierto, pero... ¿acaso puede ser artificial una conciencia?

¿Existe alguna posibilidad de que la conciencia que se genera en esas cajas tenga noticia de que el mundo que vive ha sido elaborado “artificialmente”? Es un sistema cerrado, que se alimenta de la corriente eléctrica, en el que las cajas son una elongación del tambor; la información no sale del sistema, porque, una vez ha alcanzado la conciencia, no puede proyectarse fuera de ella. Es unidireccional y no es posible invertir el proceso; en el momento que se ha producido el acto de conciencia, no es posible devolverlo hacia el tambor, porque no hay órganos de percepción en el tambor.

Por consiguiente, es imposible tener conciencia del exterior del sistema: no existen órganos para percibirlo. De hecho, toda noción que alcanza la conciencia de uno de los individuos de una de las cajas es consecuencia del mecanismo “mental” correspondiente (hay que considerar el sistema como mental, ya que es capaz de elaborar un mundo similar al nuestro). Incluso la noción de exterior es interior, porque es un concepto elaborado por la mente.

¿En qué nos diferenciamos de esas cajas? En nada. Nosotros, también somos un sistema alimentado por energía que, únicamente, es consciente del producto que cada órgano elabora con esa energía. La

⁷ Lem, Stanislaw, “Diarios de las Estrellas. Viajes y Memorias”, Barcelona, Ed. Bruguera, 1985 pag.164

procedencia de la energía no influye en el proceso, ya que la energía alimenta un mecanismo –un órgano- y sólo somos conscientes del producto, no de la energía. La energía no es ni siquiera un concepto, pues si lo fuera, deberían existir nociones previas que pudieran definirla.

De donde hay que concluir que, no somos los espectadores del fenómeno, de cualquier fenómeno, sino que somos los creadores del fenómeno. Y la pregunta es: ¿qué es lo que estamos describiendo cuando describimos un fenómeno?

¿Tendrían contacto entre sí las conciencias de las diferentes cajas? Me temo que no, cada caja es un universo cerrado que únicamente puede ser consciente de los estímulos formados en su interior.

La ciencia que estamos elaborando describe los fenómenos que percibimos, tal y como los percibimos. Pero no describe el supuesto universo real, únicamente describe las nociones que se elaboran con los conceptos que elabora la mente. ¿La ciencia describe el universo o, como en el caso de la pintura, es una exhibición de las facultades mentales?. Las matemáticas o la física son proyecciones de la mente y describen mediante conceptos que han sido elaborados por la mente fenómenos elaborados por la mente.

Al final, hay que aceptar que no tenemos demasiadas nociones de lo que existe fuera de nuestra mente y, como sucede con la representación en la pintura, hay que reconocer que es una actividad que pone de manifiesto los productos que entregan los órganos que concurren en su actividad utilizando las habilidades mentales pertinentes. Este hecho es el gran descubrimiento -consciente o inconsciente- de algunos pintores. Velázquez no pintaba personas o cosas, pintaba pintura.

III-2 La sensación de color

El pintor realista, el que aspira a representar la imagen del mundo que le rodea, debe averiguar el procedimiento que sigue el órgano de la visión para elaborarla. No trata de conocer cómo es el mundo y representarlo, sino, de conocer las características de la imagen que elabora el órgano de la visión.

La desintegración de la imagen en sus componentes le permite reconstruirla sobre el soporte y, como en las cajas del profesor Corcoran, ha de recurrir a nociones elaboradas por la mente, porque acaba averiguando que fuera de ella no hay nada. Él es el creador y, a la vez, el espectador de su propia creación, él es el fenómeno, porque él es cualquier fenómeno.

En mi artículo publicado en el Diposit Digital de la Universitat de Barcelona "La sensación de color"⁸ expongo las características esenciales del color como sensación y las consecuencias que se derivan de este fenómeno.

Una sensación es un producto de la mente, de donde, por supuesto, no sale. Si las imágenes de los objetos que vemos están hechas de colores y los colores son sensaciones, hemos de concluir que todas las imágenes son un producto del cerebro y, por consiguiente, nuestra visión del mundo es un proceso -valga la expresión- "autista".

Naturalmente, los demás sentidos se comportan de la misma manera, pues todas las sensaciones se localizan en el mismo espacio que el que hemos creado para la visión; están integradas en un único campo, ya que las cosas que vemos son las mismas que tocamos, olemos, sentimos y oímos. Así pues, no es sólo la visión la que se comporta como un mecanismo "autista", sino que toda la información sensorial tiene el mismo comportamiento.

El hombre, como las cajas del Profesor Corcoran, no puede considerar la noción de su exterior como algo diferente de sí mismo. El yo está formado por toda la realidad consciente que la mente es capaz de elaborar y esto incluye, tanto el propio cuerpo, como todo el universo que le rodea. El yo no es el ser físico aislado de su entorno, ni tampoco esa pretendida entidad inmaterial, ese yo profundo que llamamos espíritu, sino que está compuesto por todo lo que la mente es capaz de concienciar.

Una sensación no lo es hasta que somos conscientes de ella; no podemos determinar la existencia de un color si no somos conscientes de él. Podemos investigar fisiológicamente la formación de la sensación o averiguar en qué zona del cerebro se elabora, pero no podemos ser conscientes de una sensación fuera de nuestra propia conciencia, ya que no es posible ser conscientes de una conciencia ajena.

⁸ <http://hdl.handle.net/2445/11462>

Nuestro conocimiento del Universo es en realidad el conocimiento de aquello que elabora la mente, pues todo lo que conocemos está formado por elementos mentales. En consecuencia, hay que admitir que lo que observamos es el producto interno que nos entrega la mente.

Mi conciencia -que es la única que existe, pues es la que ha elaborado todo el Universo,- solo es consciente de dos cosas: las sensaciones y los conceptos -las ideas-. Es decir, que todo el Universo está formado por sensaciones y por conceptos.

Las noción de las cosas está constituida por el conjunto de elementos mentales que las conforman. En consecuencia, el orden en el tiempo de la existencia de los elementos mentales constituyentes determina la existencia de la cosa. Para que una cosa sea azul, el azul debe existir antes que la cosa, de lo contrario, podríamos pretender que una cosa fuera azul sin que existiera el color azul. Esto puede aplicarse a todos los constituyentes de la cosa. Es decir, que el orden de existencia -de concienciación- de los elementos mentales interviene en la definición de las cosas.

Cuando algo no puede ser definido significa que no existe o que su existencia no depende de elementos constituyentes, sino que surge directamente de la conciencia. Esto último es lo que sucede con las sensaciones. No podemos definir el color rojo, o cualquier otro, porque no existe, a nivel de conciencia, nada anterior a él.

Una sensación es un acto discreto de conciencia. El color como elemento abstracto sabemos definirlo, pero un color como sensación es indefinible e inexplicable. ¿Qué es el color rojo? ¿cómo le explicaríamos a un ciego de nacimiento la sensación de rojo? igualmente impotentes nos hallaríamos si tuviéramos que explicarle el sonido a un sordo.

La diferencia esencial, pues, entre sensación y concepto es que un concepto puede definirse mientras que las sensaciones no.

Podemos considerar que hay dos tipos de conceptos: simples y complejos. Pongamos un ejemplo. Una superficie es un concepto simple ya que es la "suma" de sensaciones, mientras que el concepto complejo es el resultado de la "suma" de conceptos y, naturalmente, de sensaciones. Creo que el hecho de "sumar", o quizás deberíamos referirnos mejor a integrar, depende de una facultad innata y el paso de sensación a concepto depende de esta capacidad. Las sensaciones, por sí solas, no aportan más datos que ellas mismas, es decir que es necesario el concurso de algún mecanismo mental que integre las sensaciones en productos más complejos.

Es cierto que hemos inventado un mecanismo mental con capacidad de integrar pero, sea éste u otro similar, tiene que existir tal mecanismo, pues los pintores, no hemos hecho otra cosa que servirnos de él para elaborar elementos visuales tridimensionales sobre superficies bidimensionales. Y utilizamos este mecanismo en uno y en otro sentido, ya que podemos desintegrar la superficie en colores y, posteriormente, restaurarla de nuevo. Si observamos un objeto y lo descomponemos en

manchas de colores observamos que, al principio, podemos mantener la visión del objeto, pero, si seguimos con el proceso, llegará un momento que percibiremos las manchas tan aisladamente que desaparecerá, no solamente la visión del objeto, sino la visión de su superficie –la de cualquier superficie-. Es decir, que habremos invertido el proceso de formación de la superficie.

Cuando sobre una superficie bidimensional el pintor distribuye los colores y crea formas visuales tridimensionales -que a nivel táctil siguen siendo bidimensionales- está manipulando los elementos que conforman la imagen y construye superficies visuales a su antojo. Tanto es así que, visualmente, la superficie del cuadro se convierte en la superficie de cualquier objeto: una montaña, la piel de la espalda de la modelo, las olas del mar, la tela de un vestido, etc. Esto significa que la superficie bidimensional del soporte puede ser transformada visualmente en tridimensional y, por consiguiente, puede ser orientada en el espacio a voluntad y atribuirle, visualmente, las dimensiones oportunas.



Figura 1, A. Carroggio, "Manchas desordenadas"

Las manchas de la fig. 1, no representan nada especial son meras manchas que correctamente ordenadas, como vemos en la fig. 2, se transforman en una esfera iluminada.



Figura 1, A. Carroggio "Esfera iluminada"

Las manchas han perdido su identidad y se integran para formar nuevos objetos que, además, adquieren la propiedad de estar iluminados. Vemos, pues, que distribuyendo correctamente los datos visuales –las manchas de colores- se generan superficies visuales a nuestro antojo. Así pues, para definir un concepto simple precisamos de este mecanismo integrador, pues, sólo de esta forma podremos definirlo, ya que depende de dos factores que existen previamente: la sensación y la facultad de integrar. Podemos, pues, definir una superficie visual como la integral de sensaciones visuales discretas ordenadas.

Consideramos, pues, esta capacidad de integración como un mecanismo innato capaz de organizar sensaciones y elaborar nuevas formas de conciencia sin intervención expresa de nuestra voluntad.

Sin la existencia del color es impensable generar una imagen. La existencia de la superficie visual exige la existencia previa de los colores; los objetos, a su vez, dependen de la existencia de la superficie. A partir de aquí, se inicia la elaboración de conceptos complejos, pues la superficie sola no es capaz de elaborar objetos, es necesaria la noción de orden, ya que los objetos están formados por la correcta distribución de los volúmenes -considerando el volumen como la forma inteligible que adopta la superficie-. La noción de espacio surge como intervalo de objetos, como la distribución de objetos en la escena y como consecuencia surge la noción de dimensiones. Todo ello sin mencionar la noción de iluminación que exige la existencia previa de la noción de color, de la de superficie y de la de orden.

De donde se desprende que los conceptos "complejos" -las ideas- son el resultado de la unión de conceptos y que la condición de su existencia viene determinada por la existencia previa de los conceptos y sensaciones constituyentes.

Este hecho se refleja en el protocolo que sigue el pintor al realizar su obra. Encajar no es únicamente trazar cuatro rayas como guía general, sino el ejercicio de acciones que adquieren complejidad conforme se desarrolla el dibujo. El natural encierra esa complejidad y exige el comportamiento ordenado del dibujante.

III- 3 La sensación de tiempo

Cualquier fenómeno producido en el Universo "exterior", es decir, antes de pasar por nuestra mente, es absoluto. Cuando describimos un fenómeno describimos la percepción del fenómeno, no el fenómeno en sí y, como ya hemos dicho, su descripción está condicionada por los mecanismos mentales que lo elaboran.

También he dicho que mi conciencia sólo es consciente de sensaciones y de conceptos, el tiempo, puesto que soy consciente de él, tiene que ser un concepto o una sensación. Si lo catalogamos como concepto deberíamos hallar una definición, pero esto significaría que estaría constituido por elementos con existencia previa a él -algo que parece contradictorio-, en consecuencia hay que considerarlo como una sensación. Y de hecho es como se comporta: el tiempo como el color no tiene definición, es sólo eso, una sensación: la de transcurrir.....el tiempo y, como el color, no tiene valores absolutos, su única medida es subjetiva.

Si hemos de medir una unidad de tiempo -cualquiera- ¿cómo podemos estar seguros de que dura lo mismo que la medición anterior?. ¿Un segundo dura lo mismo que otro? ¿quién mide la duración de un lapso de tiempo?. Si el Universo se acelera o se ralentiza ¿la medida del tiempo también lo hará? y ¿cómo podremos saberlo?. Por otro lado, si nosotros no existiéramos ¿para qué necesita el tiempo el Universo?

Considerar que el Universo, en su estado más elemental, dedicado a acumular materia violentamente y a la manifestación grosera de la energía, puede adoptar conductas complejas como la relatividad o la creación del tiempo es, cuando menos, poco probable. Estas nociones sólo pueden ser propias de etapas más evolucionadas del Universo. La vida como una forma evolucionada del Universo elabora comportamientos complejos y la relatividad es el modo de comportamiento de algunos de los órganos que elaboran respuestas complejas.

Si el tiempo existiera al margen de nuestra conciencia no podríamos ser conscientes de él y, por consiguiente, no existiría para nosotros. Y, en el caso de que fuéramos conscientes de él, debería pasar por los mecanismos mentales correspondientes, es decir, existir ondas temporales causantes de que el correspondiente órgano mental las percibiera y elaborara una respuesta, de manera similar a como actúa el órgano de la visión. Al final, siempre tendríamos como noción del tiempo la respuesta de ese órgano y la única forma de existencia del tiempo para el hombre sería esa respuesta. En este caso, el tiempo podría tener una actuación relativa, en función del comportamiento del órgano que lo creara, sin embargo, es poco probable que así fuera, pues la relatividad de la respuesta viene determinada por los límites de esta respuesta y la adecuación al producto final del órgano que la elabora. El color es un medio para elaborar superficies visuales y el

órgano de la visión "ajusta" el campo de colores para obtener un resultado tridimensional óptimo. En el caso del tiempo no parece probable esta relación puesto que el órgano que pudiera elaborar el tiempo no tendría que ajustar sus resultados para obtener un producto más complejo.

III-4 La superficie

Algunos planteamientos en pintura tienen algo de metafísicos, pues el pintor se acaba cuestionando la identidad del objeto. En el transcurso de la representación, la imagen de un objeto puede adquirir presencia corpórea sobre la tela. Esta situación afecta a la identidad visual de los objetos que el pintor plasma en el cuadro. En la superficie de la tela se produce un escenario que tiene un punto de esquizoide, puesto que realizar la imagen de un objeto es representar su superficie, pero la superficie de la tela -o la de la pasta de pintura- puede convertirse en la de un objeto u otro; hay que concluir, pues, que no existen superficies de uno u otro objeto, sino que la superficie es universal. Por la misma razón, también puede ser cuestionada la superficie, pretendidamente auténtica, de la tela o la de la pasta de pintura. Al final, el pintor tiene que decidir, no sólo la forma de la superficie que elabora con los colores que él ha creado, sino a qué objeto pertenece la superficie que ve sobre el soporte.

Todo es una absoluta creación de la mente. Y no puede ser de otra forma, pues sería impensable que, con los elementos creados por el órgano de la visión -los colores-, pudiéramos elaborar algo ajeno a nosotros mismos. Esto nos confirma la soledad cósmica del ser, pues sólo siendo "propietario" de la imagen, de cualquier imagen, es posible modificar su identidad y alterar la forma de su superficie a voluntad. Únicamente cuando el yo abarca la imagen de la cosas es posible interferir en la realidad de las cosas.

Esta cualidad nos abre un abanico de posibilidades respecto a los diferentes modos de enfocar el trabajo del pintor. Sabemos dibujar, componer un cuadro, darle el color adecuado, pero, ¿qué objeto es el que debemos transformar: la tela, la pasta de pintura, el color como sensación abstracta?

Puesto que la función del órgano de la visión es la elaboración de superficies a partir de los datos visuales, hay que considerar que una representación está bien cuando la superficie de la imagen del objeto del cuadro es reconocible en la misma medida que lo es en el natural. Esta superficie únicamente tiene tres características: colores, forma y dimensiones, por consiguiente, hay que ajustar las tres para conseguir la correcta representación de los objetos.

El ajuste de la forma y de las dimensiones del objeto se realiza sobre la superficie del objeto que se representa en el cuadro. El color se ajusta con la ayuda del dibujo sobre la forma que el pintor le ha dado a esa superficie.

La superficie es uno de los factores que influyen en la calidad de la representación, pues, si bien el dibujo es el aspecto más determinante de la calidad de una obra, vemos que la percepción de la superficie admite diferentes alternativas y, en consecuencia, distintos resultados. Podemos percibir la superficie como un continuo y aplicar el claroscuro

a la manera italiana, pero también es posible la visión perfeccionista de los hiperrealistas que pretenden transformar la superficie real de la tela en la del objeto que elaboran, es decir, que consideran que la superficie de la tela es la del objeto.

Si se utiliza una superficie ya existente para construir una nueva, podríamos incurrir en una redundancia pictórica, ya que añadimos los datos de la primera a la segunda y, por consiguiente, la superficie del objeto que representamos mantiene, poco o mucho, datos de la superficie que hemos utilizado para representarlo - los datos que constituyen la superficie de la tela y de la pasta de pintura-. Es decir, que el pintor transforma una superficie que ya existe cuando su función parece que debe ser generar una nueva superficie.

Siempre me ha inquietado la obsesión de Sorolla de pintar muy alejado de la tela - llegó a encargarse unos pinceles bastante más largos de lo normal - , porque, cuando nos alejamos del cuadro la visión de la superficie del objeto que se representa es casi virtual, ya que la visión de una superficie real, como la de la tela o la de la pasta de pintura, desaparece y, entonces, la superficie del objeto que se representa debe elaborarse con las manchas de color. Y aquí es cuando el pintor descubre la extensión real de su yo, pues percibe la propiedad de las manchas que él ve, ya que puede elaborar cualquier superficie visual sobre cualquier mancha de color. Al fin y al cabo, esa es la función que realiza el órgano de la visión: convertir las manchas de color en superficies,

Naturalmente, esta nueva superficie -como cualquier otra- deberá componer objetos complejos y, en consecuencia, nociones de espacio y de dimensión y, por lo tanto, de proporción. Esta superficie, nueva, original, sólo posee datos de sí misma, ya que el pintor elimina los datos que no correspondan a esta nueva superficie. Parece que esta es la forma correcta, la "buena", pero el hecho de pintar ofrece otras posibilidades.

También podemos optar por ajustar el color con la guía del dibujo, es decir, ajustar las manchas discretas de color sin pretender convertirlas en sombras, luces, objetos, o cualquier otra cosa que, por descontado, no existe sobre la tela. Se distribuye la pasta de pintura de diferentes colores con la ayuda del dibujo. El dibujo se aplica sobre la superficie de la pasta de pintura, para dar la forma que se pretende, ya que puede aplicarse sobre cualquier superficie abstrayéndola de la propiedad del objeto.

La diferencia con el primer procedimiento de trabajo -en el que la superficie de la tela se utilizaba para construir la del objeto- es que no se pretende cambiar la identidad de la superficie y, por tanto, se acepta la visión de la superficie de la pasta de pintura, por la sencilla razón de que es lo que en verdad nos entrega el órgano de la visión. La visión sobre la tela es, entonces, la de un mosaico de colores, aparentemente sin sentido, pero en el que el ajuste del color es muy preciso y si el dibujo

es acertado no queda más remedio que confiar en que, puesto que el procedimiento es correcto, el resultado también lo será.

Quizás este último procedimiento es el que lleva a comentar a Sorolla:

¿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 mostrármeme 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”⁹

¿Qué podía temer Sorolla? Su dibujo y su color son impecables, su facilidad y rapidez son envidiables; ¿de qué puede dudar Sorolla?. Me atrevo a pensar que pudiera ser la puesta en práctica de este último procedimiento, porque la acción está muy alejada de la pretensión de representar y cuesta sobreponerse al miedo, especialmente en los primeras etapas.

Después, ya habituados al método de trabajo, la representación se torna fácil y el pintor se vuelve despreocupado en algunos aspectos, pues sabe que los datos que aporta del objeto que representa son correctos y “la soltura” –eso que tanto envidian algunos pintores- le permite ser menos riguroso en los empastes o en el cuidado de la superficie. Desgraciadamente para esos pintores, la soltura siempre es el resultado del conocimiento y no puede ser convertida en motivo y finalidad de la obra pictórica.

Supongamos que hemos superado las posibles formas de percibir la superficie del cuadro. La distancia a la que hay que pintar; la percepción del color como manchas discretas sobre la superficie; la identidad de la superficie, etc. y llegamos al gran problema de la representación en la pintura: el dibujo.

⁹ Abelardo Muñoz, “Joaquín Sorolla, Viajero de la Luz”, Diputació de València, Valencia,1998 pag. 54

IV EL DIBUJO

Tenemos una única inteligencia que siempre actúa bajo los mismos principios.

El órgano de la visión ha aprendido a elaborar superficie visuales a partir de las superficies táctiles, es decir, ha aprendido a "ver" la superficie táctil a partir de manchas de colores.

La retina es una pantalla de fotorreceptores que responde a determinados niveles de energía (entre los 380 nm. y 780 nm.). En la fig. 3 representamos un ojo de forma muy sencilla, en el que la retina actúa como un panel en el que la información se distribuye bidimensionalmente y se envía a través del nervio óptico al cerebro.

El órgano de la visión tiene como función fundamental convertir esta información bidimensional en imágenes tridimensionales.

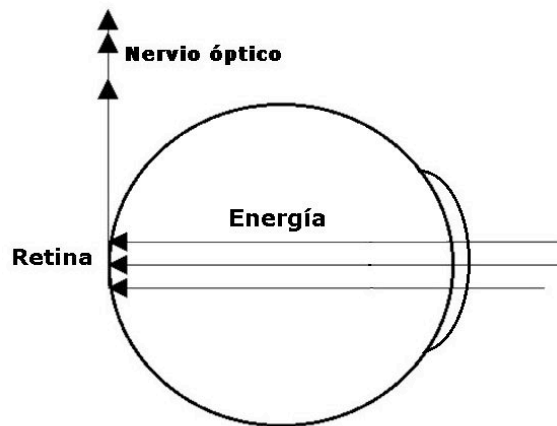


Figura 3

Por consiguiente, tiene que existir una correspondencia entre la información energética que llega a la retina y el órgano de la visión. El origen – la materia - tiene que estar dispuesta de forma que la energía al reflejarse en ella se organice y envíe la información ordenada.

Veamos que nos dicen el dibujo y la pintura como usuarios del procedimiento.

El pintor explica claramente el procedimiento cuando genera superficies visuales tridimensionales distribuyendo correctamente las manchas de color sobre la tela.

Básicamente, hay dos tipos de dibujantes y, por consiguiente, de pintores: el que copia y el que comprende. El copista imita la imagen del modelo sin establecer elementos lógicos de traspaso; cuanto más se parecen ambas imágenes, mejor se supone que debe ser el resultado. Recurre a todo tipo de ayudas: cámaras oscuras, cuadrículas, estudio de procedimientos, materiales de trabajo, etc.; incluso considera que el estudio de la anatomía le llevará a alcanzar la perfección del dibujo de la figura humana. Al final, consigue unos resultados que,

aparentemente, son magníficos, sin embargo, comete errores que delatan su sistema de trabajo.

El órgano de la visión es muy "bueno" y ayuda todo lo que puede. Visualmente, por poca información que perciba, completa la imagen del objeto que se pretende representar aunque los datos sean insuficientes o estén mal dispuestos. En el cómic, en donde, la información visual es francamente insuficiente y, en muchos casos, defectuosa, el órgano de la visión genera una imagen completa y comprensible. Esto mismo sucede con muchas de las consideradas obras de arte que llenan los museos y en las que el espectador ya está predispuesto a ver "obras maestras".

Pero, hablemos del pintor que comprende. La mente humana no trabaja con elementos continuos y cuando se debe enfrentar a ellos rompe su continuidad y los divide e identifica sus trozos: dibuja paralelos y meridianos en el globo terráqueo, cuelga cuadros de las paredes, marcas de distancias en las carreteras, etc.

Podríamos pensar que la continuidad o discontinuidad de nuestro entorno es una particularidad de la capacidad de percepción de la mente, sin embargo, en el caso de la forma, la información es discontinua en su origen, la energía que procede del universo "exterior" ha sido previamente ordenada antes de impactar en la retina, es decir, que la materia se halla organizada de tal manera que las ondas de energía visible que impactan en ella se reflejan de acuerdo a esa disposición.

El órgano de la visión se aprovecha de este orden para elaborar una respuesta lógica y componer en un tiempo mínimo el mundo tridimensional a partir de información bidimensional. En consecuencia, la información tiene que ser fácilmente asimilable, ya que el resultado del proceso debe obtenerse prácticamente de inmediato. Por consiguiente, hay que descubrir el método del que se sirve el mecanismo de la visión y aplicarlo en el dibujo.

No tenemos un órgano fotográfico capaz de retener los datos visuales para, posteriormente, proyectarlos sobre el papel y "repassar" la imagen proyectada sobre el soporte. Por consiguiente, el pintor, tiene que indagar cuáles son los datos que pueden ser transferidos desde la superficie del modelo al soporte. Para conseguirlo hay que descomponer la superficie del objeto en elementos comprensibles y memorizables y, por lo tanto, identificables y mensurables.

Sorolla decía que hay que tomar como maestro el natural, tomemos, pues, el cuerpo humano como modelo. La figura humana se compone de diferentes elementos: cabeza, brazos, piernas, torso, etc.; que, a su vez, se componen de una serie de bultos: huesos, músculos, grasa y, por último, cada uno de estos bultos puede descomponerse en nuevos bultos. La pregunta es: ¿qué hay entre bulto y bulto?

J.M. Baixas, pintor y director de la Academia Baixas, de Barcelona, decía que en el cuerpo humano no hay líneas cóncavas. Si nos atenemos a este principio nos damos cuenta de que, efectivamente,

no existe un espacio entre bultos, sino que un bulto sucede a otro; es decir, un bulto no se acaba, sino que se interrumpe porque su vecino no le permite continuar. De no ser así, estaríamos formados por una superficie continua constituida por un bulto, un espacio negativo y, a continuación, otro bulto; es decir estaríamos formados por positivos y negativos. Con la esperanza, claro está, de que uno de estos negativos no crezca demasiado, porque si así fuera, podríamos acabar devorados por ese negativo, como si fuera un hambriento agujero negro.

Así pues, hay que pensar que, puesto que estamos constituidos por una sucesión de bultos, el primer paso será identificar visualmente cada uno de los bultos, por lo que podemos suponer que cada uno de ellos tiene sus límites y por consiguiente su zona iluminada y su zona de sombra.

Las manchas de sombra y las manchas de luz tienen dos componentes: la forma y el contraste; este último únicamente indica la intensidad de la energía que incide en el objeto; ni siquiera la intensidad del foco emisor, pues, aunque el foco sea muy intenso el contraste se va atenuando conforme nos alejamos de él. Hay que considerar, pues, la forma de la mancha como el factor que el órgano de la visión utiliza para elaborar el bulto.

El dibujante tiene que aprender el método que emplea el órgano de la visión para extraer conclusiones de las manchas de sombra y de luz, es decir, hallar en el natural cuáles son las manchas que identifican al bulto y que le pertenecen a él y sólo a él. De esta manera, se podrá descomponer la superficie de los objetos en bultos identificables, memorizables, mensurables y unibles, es decir, capaces de agruparse para desarrollar formas complejas.

Para empezar, podemos determinar el nombre de las formas inteligibles para diferenciarlas de los bultos. Ya existe un nombre que los pintores hemos utilizado muy descuidadamente y que tiene múltiples significados, casi diría que cada pintor le otorga el suyo propio, me refiero al volumen. Consideremos, pues, el volumen como el bulto inteligible. El bulto es la disposición en bruto de la forma y el volumen es la abstracción intelectual sin necesidad de soporte material

El volumen siempre es positivo. En la fig. 4 no dudamos de que el volumen se forma en el sentido que marcan las flechas. Es cierto que podríamos llegar a considerar que la materia se encuentra "fuera" de las flechas, o sea que el espacio vacío estuviera en el lugar que ocupan las flechas.

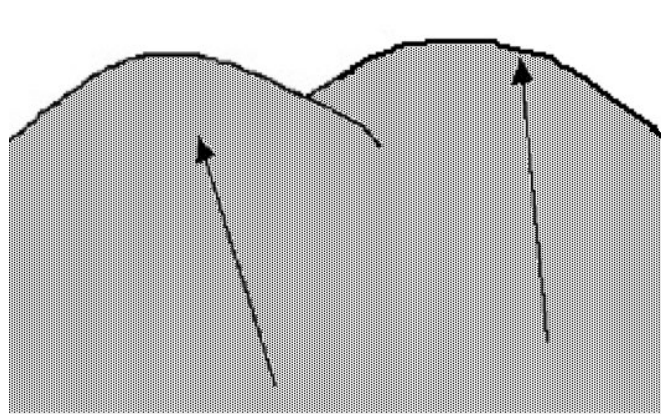


Figura 4

Pero, para ello necesitaríamos crear previamente un elemento material positivo como el de la fig. 5, ya que no existe la posibilidad de generar un negativo sobre el vacío.

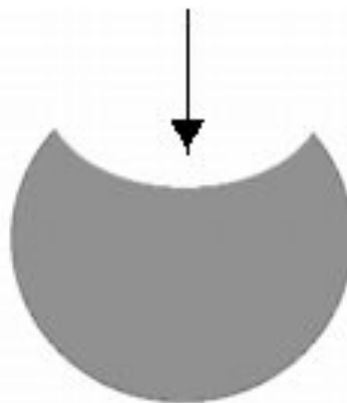


Figura 5

Por consiguiente, el volumen "exterior" será de aire, de espacio, no importa la materia de que se componga, sino, únicamente su forma, puesto que un volumen no es una entidad material, sino que es una entidad conceptual y como tal volveríamos a tener un volumen identificable y positivo.

Sin embargo, si el volumen fuera una forma en el vacío no se podría obtener una disposición de volúmenes ordenada en el espacio, como la de la fig. 4, puesto que, si el vacío estuviera en el lugar que ocupan las flechas sería imposible aplicar tres dimensiones al dibujo.

En el caso de la figura 4, vemos que el dibujo se refiere a formas que pueden situarse en el espacio una delante de otra, como sería el caso de dos montañas o dos nubes. Si consideramos que el volumen fuera el vacío, fig 6, en donde la materia estuviera en la zona agrisada y el volumen vacío el lugar que ocupan las flechas, no podría explicarse la tridimensionalidad, pues no hay material que pueda situarse delante o detrás, por lo tanto, hay que deducir que el vacío no genera dimensiones.

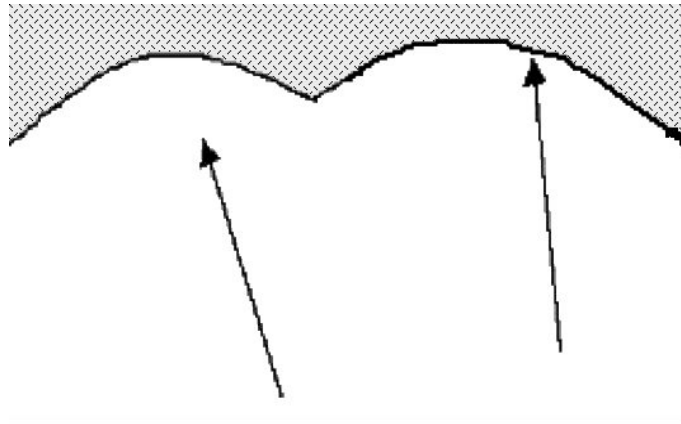


Figura 6

Así pues, el volumen es un concepto, que puede ser considerado como una forma abstracta, pero que depende de la materia para generar tridimensionalidad. Las formas tridimensionales comprensibles pueden ser poliedros de caras planas: pirámide, cubo y prisma o bien de superficies curvas: cilindro, cono y esfera. Las formas de superficies planas no nos interesan demasiado, porque, si exceptuamos las formas cristalográficas, en la naturaleza los cuerpos adoptan formas de superficies curvas. De hecho, el mundo orgánico está formado por superficies curvas y en la figura humana es lo que encontramos.

En un principio y por seguir alguno de esos preceptos que se escuchan en los talleres, adopté el sistema que decía que la figura humana está formada por fragmentos de las formas geométricas simples que hemos mencionado: cilindro, cono y esfera o por la conjunción de ellas.

Esta "suma" de secciones de formas geométricas, no deja de ser una torpe interpretación y el procedimiento no duró demasiado. En cambio, existe un cuerpo, el elipsoide, -fig. 7- del que de sus secciones salen todas las formas que no sean de superficies planas.

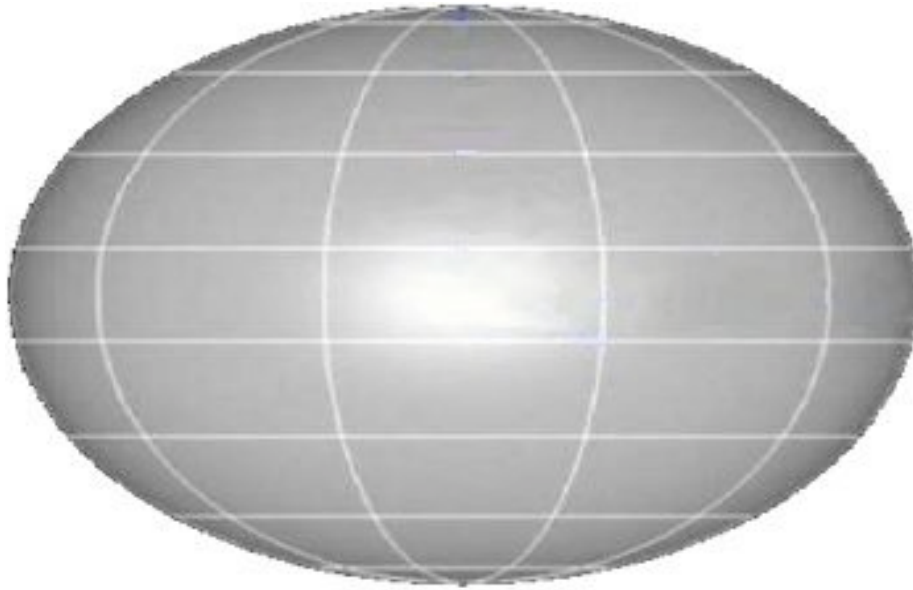


Fig. 7

Del elipsoide podemos seleccionar su achatamiento y su dimensión y escoger la sección que mejor nos convenga: más o menos curva o más o menos amplia; si nos acercamos a uno de los polos obtendremos una curva más amplia y si deseamos una superficie más cerrada tendremos que tomar una sección de su ecuador.

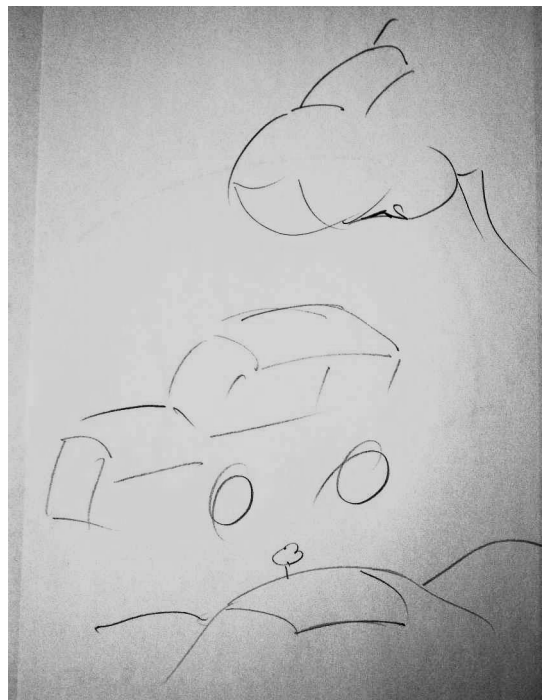


Fig. 8

Como vemos de una manera muy simple en la fig. 8, esta sección nos sirve para dibujar, una nariz, una montaña o un coche.

En el dibujo de la fig. 9, vemos que la pierna que está levantada se ha iniciado tomando como guía un cilindro, sin embargo, no es cilíndrica, pues tiene curva en ambos sentidos, transversal y longitudinal.

El cilindro es la guía en torno al que se desarrollan los volúmenes, es decir, que hallamos un orden, no únicamente en el volumen en sí, sino que además lo hallamos en su disposición. Los volúmenes se desarrollan formando estructuras complejas siguiendo una norma que, a su vez, también es geométrica.



Figura 9, A. Carroggio, "Estudio", dibujo al carbón, 70x50 cm. fragmento.

Este orden se aprecia en el dibujo de la fig. 10 en el que, la pierna que está apoyada sobre el suelo, está descompuesta en sus formas más elementales, y los fragmentos que la componen son secciones de elipsoide y, por consiguiente, tienen curva en ambos sentidos

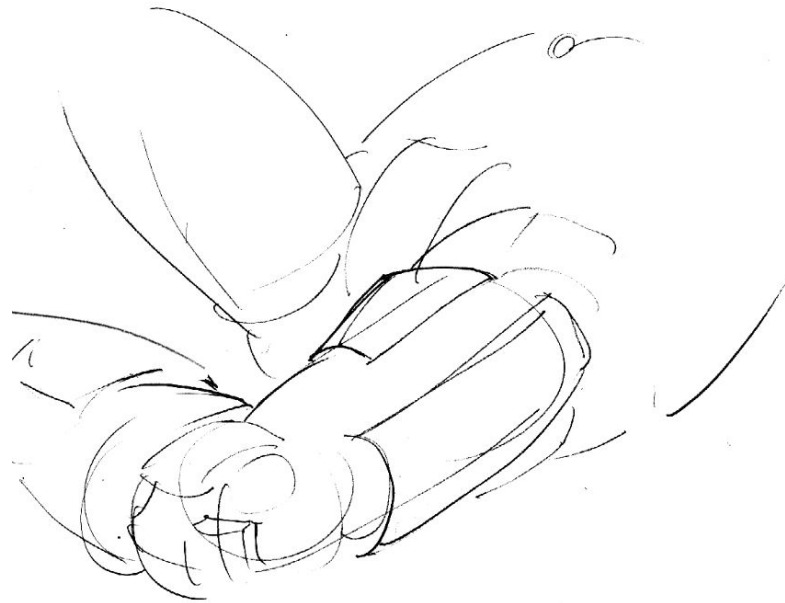


Figura 10, A. Carroggio, dibujo a lápiz

La complejidad se pone de manifiesto en el hombro del "Marte" de Velázquez –fig.11-. El hombro está formado por pequeños volúmenes que se identifican porque cada uno de ellos tiene su zona iluminada y su zona de sombra diferente de las de sus vecinos. La dificultad reside en que los pequeños volúmenes han de integrarse y formar el gran volumen –que, como todo volumen, también tiene su zona iluminada y su zona de sombra que lo definen-. Todos los volúmenes, sin perder su identidad, contribuyen a formar el volumen general y, por lo tanto, deben explicarse con ligeros cambios de color que es fácil confundir con los que pertenecen al gran volumen. La rodilla, en cambio, tiene esa gran mancha que delimita la forma general y que orienta al pintor a distribuir los volúmenes más pequeños -fig.12-.

Esta circunstancia afecta a toda la figura, que, como objeto general, también tiene su correspondiente disposición de clarooscuro. El tratamiento del gran volumen es el que el pintor más fácilmente ignora. En ocasiones, después de estar trabajando largo tiempo en un cuadro sin obtener el resultado deseado, le pasamos un trapo para retirar el exceso de pasta y, de repente, se revela lo que buscábamos. La tela emborronada dibuja los grandes volúmenes, el conjunto que habíamos perdido.



Figura 11 Diego Velázquez, "El Dios Marte", 1640, Oleo sobre lienzo, 181x99cm. Museo del Prado, Madrid, (fragmento)

Sería imposible representar algo tan complejo si no existiera un orden y unos patrones lógicos; sólo hay que contemplar el cuadro completo, -fig. 13- que consta de muchos más elementos para darse cuenta de que la mera copia no puede originar estructuras tan complejas.

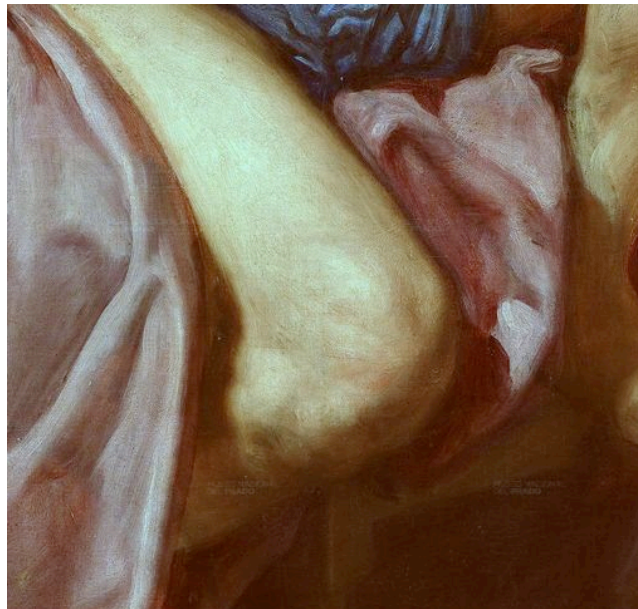


Fig. 12 Diego Velázquez, "El Dios Marte", 1640, Oleo sobre lienzo, 181x99cm. Museo del Prado, Madrid, (fragmento)



Fig. 13, Diego Velázquez, "El Dios Marte", 1640, Oleo sobre lienzo, 181x99cm. Museo el Prado, Madrid

La copia, como tal, es una actividad basada en un continuo, siempre se puede copiar más y con mayor exactitud, no hay un final, porque no hay elementos definidos y diferenciables; de ahí, esa frase que hemos oído muchas veces y que dice que un cuadro nunca está acabado.

El pintor tiene que ajustarse al sistema que aplica el órgano de la visión para elaborar la imagen de los objetos, por lo tanto, la información debe ser entregada al órgano de la visión ordenada con el mismo criterio que la entrega el natural. La procedencia de la información no afecta al resultado. La información procedente de un cuadro -una superficie bidimensional- o la de un objeto tridimensional,

se resuelve, en ambos casos, bidimensionalmente en la retina y, en consecuencia, su procedencia no afecta al resultado que elabora el órgano de la visión.

Respecto al elipsoide como generador de formaciones morfológicas complejas, y puestos a especular, podemos pensar que lo inverosímil sería que el Universo, que según los astrónomos tiene la forma de un elipsoide, engendrara nuevas y más torpes estructuras en sus sucesivos desarrollos; en el fondo, todo sistema que tiende a la complejidad mantiene sus estructuras fundamentales en sus procesos evolutivos.

¿Se ha acabado aquí el dibujo?, naturalmente que no. Hemos hablado de los ladrillos del edificio, pero hay que distribuirlos adecuadamente y exponer correctamente el discurso gráfico.

El "encaje" es el responsable de la relación espacial de los objetos entre sí y de la disposición de las partes del objeto; la estructura es la responsable de la forma general de los objetos, la distribución de las grandes masas, el gran bulto que permite identificarlos; el lenguaje gráfico es el encargado de la "ortografía" de las manchas y de explicar todos y cada uno de los volúmenes que componen los objetos.

El natural puede ser tan complejo que, a menudo, un único objeto asume todos los aspectos del encaje; el cuerpo humano se compone de tantos elementos que, primero, hay que situar correctamente sus partes, como si fueran los diferentes objetos de una escena, y, después, dar forma a cada una de las partes definiendo los volúmenes que la componen.

Dibujar es la correcta distribución de los volúmenes que componen un todo. En escultura se realiza a partir de múltiples puntos de vista y sobre un material "real": barro, mármol, madera etc.; en pintura se distribuyen las partes de un todo desde un único punto de vista y se representan sobre una superficie bidimensional; pero en ambos casos la exigencia es la misma: la correcta distribución de los volúmenes que componen el natural; el encaje es la suma de artimañas para conseguirlo.

V CONCLUSIONES

Me pregunto, querida Ciencia, si esta carta te ha decepcionado, pero, como ya he comentado, la pintura y la escultura no tienen argumentos consensuados y elaborar un discurso basado en la autoridad de la propia obra es aventurado. Pienso que repito ideas que ya he publicado en anteriores artículos, pero el pintor realiza acciones y utiliza conceptos que todavía están por resolver. La falta de información sólo puede ser resuelta por los pintores y edificar un discurso coherente, propio de nuestro oficio y elaborado por sus expertos, es un paso ineludible.

Entiendo que el solipsismo es un planteamiento incómodo, pero las conclusiones que se derivan de la noción de color no permiten otra alternativa. El pintor, como constructor de imágenes, acaba advirtiéndolo, en mayor o menor medida, la soledad que emana de su acción.

La mente humana es el límite de nuestra capacidad de percepción y determina los conceptos que intervienen en el conocimiento de las cosas; la pintura, creo que inconscientemente, ya ha operado bajo estas premisas. Zorn, Sorolla, Sargent, han sido acusados de pintores fáciles y este aura les ha restado méritos a los ojos de la crítica; pero deberíamos incluir a Velázquez en este mismo paquete. Recuerdo que el pintor Miravalls comentaba que, en 1644, el retrato del Felipe IV de Fraga, se hizo en tres sesiones. Es un retrato de tres cuartos y cuando se observa ampliado casi parece un Sorolla por la facilidad con que está realizado. Estos pintores no copian, emiten voluntad de pintar y recurren a la realidad más absoluta. No se puede hacer una figura de carne y hueso sobre una tela, únicamente, se pueden distribuir manchas de colores. El pintor descubre que es el único material que le entrega su mente, percibe que no puede ir más allá, y debe actuar en consecuencia.

Asignar valores absolutos a la medida del tiempo es lo mismo que establecer valores matemáticos para cuantificar el color. Convencionalmente los colores se ajustan a un sistema de identificación, comparación y comunicación que permite identificarlos en la industria o las artes gráficas. Sin embargo, un cartón determinado, con una numeración específica, cambia de color en función del campo visual. Es decir, que el órgano de la visión cambia la respuesta de un mismo estímulo y, por consiguiente, no es posible determinar el color absoluto de un pigmento. El color, como el tiempo, es una sensación y no tiene existencia fuera de nuestra conciencia. El órgano de la visión actúa bajo principios relativos y ajusta la respuesta en

función del campo visual; en consecuencia, la única medida del color es la del sujeto que lo percibe.

Esta es la razón de haber incluido un apartado con algunas consideraciones sobre la sensación de tiempo en un ensayo dedicado a la pintura.

La superficie es un concepto universal y el sujeto le otorga la forma, las dimensiones, y le asigna la pertenencia a uno u otro objeto. No existen superficies rugosas o lisas, sólo existe una superficie que adopta diferente forma. Es decir, que la superficie de la tela puede ser la de la piel de la modelo, la de una roca de la montaña o la de una nube del cielo y, en cada caso, asume las dimensiones y la forma que el pintor decide.

Con esto, no sólo quiero decir que el pintor elabora superficies ordenando los colores adecuadamente, sino que, sin haber distribuido todavía los colores, puede convertir visualmente cualquier superficie en la forma que quiera y asignarla al objeto que desee. La tela blanca puede adoptar visualmente la forma que el pintor quiera antes de dibujar el más mínimo trazo sobre ella.

Sólo es posible asignar a la superficie estas características porque es un producto de nuestra mente y es fácil comprobarlo, ya que, podemos pensar, generar pensamientos, sobre cualquier superficie. Este hecho no podría producirse sobre cosas ajenas a nuestra mente, porque el no yo es imposible de conceptuar.

El órgano de la visión recibe la información de las ondas electromagnéticas ordenadamente. Este orden permite que el órgano de la visión elabore una respuesta inmediata y comprensible. Esto supone que la fuente, la materia exterior, -es decir, antes de ser percibida- está agrupada en volúmenes susceptibles de ser comprendidos.

En pintura, como en otras actividades, la calidad no se mide por el esfuerzo, ni por las horas dedicadas a resolver un tema; advertir la excelencia es la primera y más difícil condición exigida para alcanzarla y requiere ciertos requisitos. El pintor desciende muchos escalones para profundizar en el conocimiento de su entorno y descubre que el nivel de su trabajo depende exclusivamente de su criterio, el juicio ajeno no puede ser tenido en cuenta, ya que él es el único responsable de su obra.

VI BIBLIOGRAFÍA

Hay que listar una bibliografía al caso y, naturalmente, no encuentro autores que, dentro del mundo de la pintura figurativa, pueda citar como ayudas y consejeros en la labor de pintar.

Aunque bien pensado, sí que he disfrutado con autores que me han guiado con sus ideas como José Ortega y Gasset (1883 - 1955), Louis de Broglie (1892 – 1987), Albert Einstein (1879 – 1955), Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), Ayn Rand (1905 – 1982), Stanislaw Lem (1921-2006) Sigmund Freud (1856 - 1939), Werner Karl Heisenberg (1901 - 1976), Isaac Asimov (1920 - 1992), John le Carré (1931), Ramón Pérez de Ayala (1880 - 1962), Konrad Lorenz (1903 – 1989), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-18319, y tantos otros autores con los que ha sido un placer encerrarse en la burbuja del lector.

Parece que todos ellos tienen algo en común y pudieran hablar de las mismas cosas con la misma seriedad y, a la vez, con la misma socarronería, porque investigar la verdad puede ser muy divertido.

Pintar no consiste sólo en acumular datos que nos permitan representar el entorno, pintar es una forma de vivir que, como dice Sorolla, proporciona mucha satisfacción, pero también grandes desengaños. En el fondo la bibliografía del pintor debería ser un recorrido vital, un recorrido por los libros, por las películas y, porqué no, por las personas que han contribuido a desarrollar el pensamiento del autor; incluso habría que incorporar una especie de bibliografía negativa y citar a los autores que, con sus acciones o sus consejos, instruyen en lo que no hay que hacer.