

LA PINTURA EN SU DEVENIR. DEL IMPULSO PICTÓRICO AL PROCESO CREATIVO

Gaia Gianardi

Tesis Doctoral
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes
Bilbao, 2017

Directores: Ignacio Bilbao Delgado y Genoveva Linaza Vivanco

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko
Unibertsitatea

al pintor Piermario Dorigatti

INDICE

I Presentación.....	6
I.1 Introducción a las motivaciones de la tesis.....	7
I.2 Marco conceptual.....	18
I.3 Justificación.....	21
I.4 Situación del problema.....	21
I.5 Metodología.....	22
I.6 Hipótesis.....	25
I.7 Fuentes documentales.....	31
II La compleja naturaleza de la pintura.....	36
Introducción	
II.1 Existencia física.....	36
II.2 Existencia estética.....	39
II.3 Consecuencias practicas de la existencia estética.....	41
II.4 Existencia física y operación: la mano.....	43
II.5 Existencia y ejecución.....	47
II.6 Ulteriores consideraciones sobre la mano.....	48
II.7 Percepción háptica.....	51
II.8 La triada pictórica de manos, ojos, mente.....	52
II.9 El ojo táctil.....	58
II.10 El proceso de elaboración de la mente en la creación artística...59	
II.11 Mente y ojos.....	63
II.12 La sensibilidad visual.....	68
II.13 Vista y memoria: memoria como particular tipo de visión.....	71
II.14 La paradoja del ojo que no ve.....	91
II.15 El ojo interior.....	94
III Ontología de la pintura.....	100
Introducción	

III.1	Introducción a la forma germinal.....	100
III.2	La forma germinal y la inspiración.....	102
III.3	La inspiración y el deseo.....	108
III.4	La noción de forma.....	110
III.5	Al principio de la forma.....	113
III.6	Forma y tema.....	115
III.7	Un particular tipo de forma: la mancha.....	119
III.8	Intuición y forma.....	131
IV	Relación forma, color/dibujo.....	133
	Introducción	
IV.1	El color.....	133
IV.2	El poder evocativo del color.....	142
IV.3	Relación color/dibujo y forma.....	145
IV.4	Color y ritmo.....	173
V	Una otra opción de visión, Lo imaginario.....	174
	Introducción	
V.1	Sueños y visiones.....	175
V.2	El doble.....	189
V.3	La sombra.....	215
V.4	Imaginación y fantasía.....	234
V.5	La ingenuidad.....	236
V.6	Sueños y duende.....	240
V.7	Sueños y <i>rêverie</i>	246
V.8	<i>Animus</i> y anima.....	252
V.9	Un tipo particular de sueños: <i>Grilli</i> y El Bosco.....	254
VI	Aspectos prácticos. Análisis de la estructura del trabajo.....	261
	Introducción	

V.1 El tema como pretexto.....	265
V.2 La casualidad como pretexto.....	270
VII Conclusiones.....	271
Bibliografía.....	275
Catálogo.....	280

I. Presentación

Esta tesis tiene como única protagonista a la pintura. Es un esfuerzo, también una tentativa, por hacer el balance de la situación, un momento de parada y de reflexión crítica acerca de las razones que motivan, empujan a pintar. Representa seguramente un punto de vista personal, pero evidentemente no único. Cada vez que pensamos en haber tenido alguna intuición o logrado alcanzar algún resultado, nos damos cuenta de cuántos artistas antes de nosotros han recorrido el mismo camino, pasando por lo mismos errores, dudas, y han actuado con parecida metodología de trabajo. Una vez elegido el camino, podemos encontrar los actores más dispares, escritores, poetas, músicos, filósofos, científicos y pensadores de cada tipo que acuden en socorro de aquellos pintores que sientan la necesidad de fortalecer y enriquecer la propia práctica pictórica con el apoyo de la teoría.

El título de la tesis enmarca la pintura en una dimensión deliberadamente dinámica. Nunca podríamos efectivamente, referirnos a ella considerándola como un hecho estático, cerrado o concluido. La creación artística es dinámica, es movimiento, es energía, potencialidad, germen que debe ser cuidado para que pueda surgir:

Il movimento è alla base di ogni divenire¹

El movimiento es la base de todo devenir

En ese mismo devenir, en base a la perspectiva desde la cual se ha elegido mirar las cosas, puede pasar que se hagan los descubrimientos que validen determinadas relaciones y que descuiden otras, todo ello en conjunto forma lo que es el carácter distintivo de nuestra pintura, la *reconocibilidad* de nuestra mano.

I.1 Introducción a las motivaciones de la Tesis

En el presente texto, hablaremos de estos encuentros, y lo haremos en la manera más sistematizada posible, también con la esperanza que pueda ser de ayuda a todos los que elijan perseguir el mismo

¹Klee P., *Confessione creatrice e altri scritti*, Ediciones Abscondita pág.16

ideal, andar el mismo recorrido, también todos los que, aunque persiguiendo distintos caminos, tengan la curiosidad de acercarse a un enfoque alternativo. Queremos señalar cómo en el

título no hemos hecho la más mínima referencia a la fase conclusiva, al final definitivo como obra de arte que conlleva la realización pictórica; solo dos hechos poseen verdaderamente importancia:

-el impulso pictórico

-el proceso

Todo en el marco de la transformación, del continuo mutar de las cosas, con una fuerte predisposición a acoger el azar como elemento determinante de la práctica pictórica misma.

Individuamos así otros dos elementos centrales:

-el caos del principio

-el azar

Otro aspecto central de todo el trabajo de análisis del proceso pictórico es sin duda, el hacer referencia a la ya clásica comparación entre el arte y la creación:

L'arte è una similitudine della creazione²

El arte es una similitud de la creación

Somos conscientes de que este hecho es algo adquirido, pero adquirido no significa agotado, ni mucho menos el hecho de que al arte se le reconozca esta función de parecerse a la creación haga que disminuya su valor. No podemos prescindir del hecho que, justo la capacidad de la pintura de hacernos experimentar el momento de la creación sea, entre otros, uno de los motivos por los que nos atrae con tanta fuerza hacia ella.

El mundo del arte sufre mucho del hecho de que cada estudio o cada nueva obra que nace, deba poseer necesariamente el carácter de la originalidad:

(...) Los signos y las estructuras del hombre son testimonios o huellas porque, o mejor en la medida que, expresan ideas separadas de los procesos de señalización y de construcción a través de los cuales se realizan. Estos testimonios tiene, por consiguiente, la propiedad de emerger fuera de la corriente del tiempo, y es precisamente en este aspecto que los estudia el humanista. Éste es, fundamentalmente, un historiador.³

Y es justo a aquella capacidad de salir de la corriente del tiempo que hacemos referencia, no como humanistas o historiadores sino, como pintores.

² Op.cit. pag. 20

³Panofsky E., *El significado en las artes visuales*, Alianza editorial, 1987 pág.21

También el científico se ocupa de testimonios humano, especialmente de las obras de su predecesores. Pero se ocupa de ellos no como objeto de investigación, sino como objeto que le ayuda a investigar. En otros términos, se interesa por tales testimonios no en la medida en que emergen fuera de la corriente del tiempo, sino en la medida en que ésta los absorbe. Si un científico moderno lee a Newton y a Leonardo da Vinci en el original, no lo hace como científico, sino como hombre interesado por la historia de la ciencia, y por lo tanto, por la civilización humana en general. En otros términos, lo hace como un *humanista*, para quien las obras de Newton o de Leonardo da Vinci poseen una significación autónoma y un valor duradero. Desde el punto de vista humanístico, los testimonios o huellas del hombre no envejecen⁴.

Por último, Panosky subraya la diferencia de finalidad de la ciencia respecto las disciplinas humanísticas:

si pues, mientras la ciencia intenta transformar la variedad caótica de los fenómenos naturales en lo que podría denominarse un cosmos de la naturaleza, las humanidades pretenden transformar la variedad caótica de los testimonios del hombre en lo que se podría llamar un cosmos de cultura.⁵

Si en el campo de la ciencia el nivel de objetividad debe siempre desdoblarse a la totalidad, ¿en nuestro caso, quién puede decir qué sea justo y qué no? Algo es dudar de la paternidad de las imágenes de las cuevas de Lascaux, y avanzar la hipótesis, cómo han sido hechas, que quienes las pintaron hubieran sido mujeres y otra cosa es disertar acerca de las motivaciones que nos empujan a pintar. En el primer caso hace falta encontrar datos ciertos y precisos para discutir o rechazar las teorías anteriores, en el segundo, en cambio, somos obligados a aceptar todas las explicaciones posibles, y lo nuevo no borra lo pasado, al contrario, muy menudo lo engloba. Para insistir con los ejemplos, otro caso aún sería querer explicar la creación artística desde un punto de vista antropológico, psicológico o sociológico, entre muchos, estas tres ciencias sociales aunque puedan elegir moverse entre el ámbito cuantitativo y cualitativo, no pudiendo prescindir de una comunidad científica que evaluará sus hipótesis. Nuestro punto de vista está sometido a una comunidad que puede estar más o menos de acuerdo, pero no pueden establecer si el sistema que utilizamos es correcto o no.

Aquello que queremos hacer, por tanto, no es ofrecer ideas nunca antes enunciadas, sino aportar una teoría, quizás más modesta, pero en nuestra opinión más a medida del pintor y más respetuosa hacia los que leerán el texto, de ofrecer nuestro personal análisis crítico acerca de aquellas mismas ideas,

⁴ Op.cit. pág. 21

⁵Op.cit. pág. 21

exaltando algunas y quitando peso a otras.

Para justificar esta toma de posición intencionalmente drástica que reivindica el derecho a encarnar una perspectiva marcadamente pictórica, recurrimos a los instrumentos que tenemos a nuestro alcance, por ejemplo debido a nuestra primera formación de tipo sociológico, hemos tomado en préstamo de su vocabulario el concepto de *weltanschauung*, que a menudo vuelve en esta disciplina y que nos parece poder ser útil en este ámbito. El diccionario Treccani de la lengua italiana lo define:

Término alemán "visión, intuición (Anschauung) del mundo (Welt)" (sic.). Concepción de la vida, del mundo; modo en que los individuos o grupos sociales consideran la existencia, los objetivos del mundo y la posición del hombre en ellos.

Al igual que ocurre en otros términos de origen alemán empleados en sociología, por la complejidad de su sentido, en la lengua italiana se elige no traducirlo, a diferencia del español que en línea con el DRAE lo traduce con: De cosmo - y visión, por calco del *Weltanschauung*. Visión o concepción global del universo, *cosmovisión*. De todos modos, para los efectos perseguidos en esta tesis doctoral, preferimos mantener el término alemán por su sentido no solo de visión sensorial sino también de intuición

Entonces, a la luz de lo que hemos dicho, si estamos convencidos de que podemos aportar algo nuevo en la lectura crítica del proceso artístico es porque somos conscientes de que nuestra perspectiva refleja un punto de vista privilegiado, porque aunque pueda ser compartido, entendido, aceptado, rechazado por los demás, es único y, por desgracia o por suerte, solo nosotros podemos ocupar ese preciso lugar.

Un lugar interior claramente, una mezcla de lo que somos, lo que hemos vivido, lo que deseamos, odiamos, buscamos, lo que necesitamos o lo que no. Los pintores poseen todas las herramientas para defender su trabajo, y que, aunque utilicen aportaciones de otras disciplinas estas deben tener siempre presente la pintura como finalidad. Es decir, no hay que dejar de ser pintores para explicar la pintura, y hay que hacer un esfuerzo para llevar algunas teorías en el marco de la pintura misma, y no lo contrario.

En cualquier caso el trabajo final, sin que esa sea su principal intención, será original a su manera, porque cuando se habla de pintura todo es posible y las combinaciones de teorías y metodologías son prácticamente infinitas y cada visión pone en evidencia algunos aspectos que están relacionados directamente con la naturaleza más íntima del pintor.

Para explicar más detalladamente qué queremos decir, empezamos ya a leer los hechos y intentar comprenderlos mirando desde la perspectiva pictórica. Considerando las distintas metodologías que se pueden utilizar a partir de las mismas premisas, es algo muy habitual entre los pintores, sobre

todo en la parte inicial de su carrera, estudiar la obra de pintores que consideran cercanos a su sensibilidad artística, los copian ávidamente como para capturar los secretos de las pinceladas, para llegar a comprender su método de trabajo, y utilizarlo para su fines.

Tomamos en consideración como caso concreto el pintor armenio naturalizado americano, Arshile Gorky. En su caso, ha pasado años de atento estudio del estilo de los pintores que sentía afines a su sensibilidad antes de llegar a su personal estilo. Gorky amaba a Paolo Uccello, Paul Cezanne, Pablo Picasso, André Masson y Giorgio de Chirico, y no titubeó en copiarlos. Estimó y siguió los consejos de Fernand Leger muy rígidamente, tomaba sin hesitación de lo que estaba ya hecho, para entender lo que tenía que hacer:

había la tendencia de la crítica a considerarlo un ingenuo imitador, como Stuart Davis. Yo tuve otro punto de vista y he defendido más veces el valor de su trabajo. Aunque admitiendo que haya padecido la influencia de otros pintores, yo desafiaría a estos críticos-artistas a tomar sus pálidas imitaciones de ideas hechas y rehechas, de ideas abiertamente derivadas por Cezanne o de alguna esquirola de modernismo y ponerle en comparación con la obra genuina...lo que no logran digerir son la franqueza y la osadía de las ideas de Gorky, cualquiera que haya sido su inspiración..⁶

El de Gorky sólo es un caso entre otros, pero también nos pareció ejemplar con respecto al problema de la originalidad del que hemos hablado antes. En todo caso, a lo largo de la tesis, volveremos a hablar del cómo utilizar teoría y metodología ya existentes para elaborar un modelo propio.

Como podemos intuir, el abanico es amplio y muchos son los argumentos que podríamos tratar con respecto al proceso pictórico. El criterio con el cual hemos elegido los argumentos que vamos a tratar deriva directamente de la metodología pictórica que hemos utilizado a lo largo de los últimos seis años. Así la tesis está estructurada por una parte teórica y una práctica y las dos partes están íntima e inseparablemente relacionadas.

Habiendo en esta tesis un enfoque que pone en el centro de su interés la pintura en su doble vertiente de actividad física, de creación de objetos, y espiritual o de actividad emocional y simbólica, es natural consecuencia dar espacio a una parte práctica, que incluya una particular atención al proceso creativo utilizado por los pintores mismos. Además de nuestro modo personal de proceder, tomaremos en consideración el modo en que, otros pintores, afrontan el trabajo. Hemos dirigido la atención a la realidad más próxima, queriendo acercar el trabajo teórico a aquel que es nuestro concreto entorno cultural, pudiendo así contar con fuentes primarias.

La decisión de incluir una parte teórica y una práctica, refleja lo que significa el oficio mismo del

⁶ Spender M., *Una storia armena, Vita di Arshile Gorky*, ediciones Barbes, Firenze, 2010, pág. 160

pintor para nosotros: una alternancia de *hacer/reflexionar sobre el hacer*, en una relación de mutua aportaciones.

Es una división que hacemos por exigencias explicativas, claramente en el concreto, pasamos de una a la otra de manera tan natural que casi nos no damos cuenta. Puede pasar que en el mismo momento en que pintamos nos salgan a la mente intuiciones o reflexiones teóricas, y al contrario, al estudiar puede pasar que mentalmente ponemos las bases del cuadro sucesivo. Las divisiones que haremos aquí serán entonces la consecuencia de la intención de estructurar el trabajo, extrapolando de la práctica diaria las partes que resultan ser la columna portante del trabajo.

De hecho, el cuadro acabado, constituye solo el punto final de un proceso de elaboración en el que actúan múltiples factores. Pintar es una acción total, todo el cuerpo del pintor está implicado en esta operación, tanto sus aspectos más concretos y tangibles, directamente relacionados con su fisiología, como las manos, los ojos, el cerebro, o sea el cuerpo desde la perspectiva fisiológica, que hace posible tanto acciones muy complejas, como operaciones más sutiles, relacionadas con todo lo que huye de una catalogación unívoca y racional, o sea el mundo de la intuición, de la fantasía, del capricho, del sueño, donde encuentran pleno derecho de existir tanto el duende como todo los seres que pueblan desde hace siglos la esfera de lo no explicable, incluidos los misterios de la ciencia.

Además de todo esto está el esfuerzo intelectual que hace el propio pintor para estudiar y penetrar siempre más en los secretos de este antiguo arte, esa musa muda, que confía en las imágenes el papel de interpretar el mundo. También hay la implicación emotiva debida a la divergencia entre lo que podría ser un cuadro, y lo que realmente es.

En un primer momento, queríamos estructurar la tesis en dos partes netamente distintas, dividida de esta manera: elemento físico/cognitivo y elemento emotivo/simbólico.

En realidad, al avanzar de la escritura nos hemos dado cuenta que esta división representaba para nosotros más bien una exageración no proporcionada al enfoque que habíamos elegido: el de la pintura.

A pesar de que por argumentos, como por ejemplo la luz, daremos una explicación también más científico/técnica, dividir de manera neta, o querer marcar el confín entre las muchas maneras de abordar un tema acabaría empobreciendo el discurso.

Además, con respecto a nuestro enfoque, la parte más consistente e importante es todo lo que no está tan rígidamente catalogado por la ciencia, o mejor dicho, la luz para nosotros está mucho más relacionada con elementos emotivos y simbólicos que con los estrictamente físicos, a pesar que el conocimiento de su naturaleza pueda aportar mucho en el momento de trabajar, pintar es mucho más que esto; y muy a menudo los pintores actúan de manera completamente instintiva en línea con las leyes físicas.

En apoyo de esta tesis, por ejemplo, el científico Semir Zeki, que hemos tomado como referencia por los estudios sobre el cerebro, escribe:

(...) me gustaría ampliar mi visión de Shakespeare y Wagner como neurólogos, que inconscientemente, entendieron algo de la mente, y por lo tanto, del cerebro, y afirmar también que la mayoría de los pintores también son neurólogos, aunque en sentido diferente experimentan y entienden, inconscientemente, la organización de la parte visual del cerebro mediante unas técnicas que son exclusivamente suyas. No será difícil probar ninguna de estas dos afirmaciones. Que los pintores experimentan es algo sabido. Lo hacen trabajando un cuadro una y otra vez hasta que logran el efecto deseado, hasta que les gusta, que es lo mismo que decir que complace a sus cerebros⁷.

El principio guía de la articulación de la tesis ha sido una visión orgánica de la pintura que mueve de una perspectiva marcadamente pictórica, aunque considerando que teoría y práctica en nuestra metodología de trabajo se apoyan mutuamente, las sugerencias para las elecciones de los argumentos han originado directamente de la práctica.

Con respecto a la elección de los pintores y de las teorías a que haremos referencia, nos tomaremos la libertad, no teniendo que obedecer al criterio de análisis en que se veo obligado por ejemplo un histórico del arte, de prescindir del factor temporal, al contrario, los artistas tienen la ventaja de poderse olvidar del tiempo, y tener como pretexto para unir pintores que han vivido en siglos lejanos uno del otro, solo bajo el denominador común de una misma, o afín *weltanschauung*. Se trata de una comunión de espíritus que hace posible que:

Cada hombre es en primer lugar contemporáneo de si mismo y de su generación, pero es también contemporáneo del grupo espiritual al que pertenece. Todavía más el artista, porque aquellos antepasados y amigos no son par el solo recuerdo, sino presencia. Ellos están en frente a el más vivos que nunca⁸.

Una otra reflexión que nos empuja con todavía más determinación a dedicar especial atención a la práctica pictórica, está en el hecho que muy a menudo se acusa los pintores de limitar su trabajo únicamente a su pintura, sin dedicarse a ningún tipo de actividad especulativa. Todavía más hoy en día, cuando el arte ha tomado caminos tan intelectualizados, que tomar en mano un pincel y hacer “solamente” un cuadro parece ser una operación ciertamente anacrónica.

Aprovechamos el argumento para introducir un autor que nos acompañará a lo largo de esta tesis, e introducimos la obra de Etienne Gilson, en particular, “*Pintura y Realidad*”.

⁷ Zeki S., “*Vision interior, una investigacion sobre el arte y el cerebro*” La Balsa de la Medusa, 2005 pág. 20

⁸ Focillon H., *Elogio della Mano*, ediciones Piccola biblioteca Einaudi, 2002, Torino, pág.82

Gilson, filósofo e historiador francés, uno de los más destacados estudiosos de neoescolástica y en particular de San Tomas de Aquino, escribió también ensayos sobre el arte.

El filósofo con humildad reconoce que no hay que ponerse el sitio de los pintores, de la misma manera que el pintor no debe sustituir al filósofo en sus especulaciones porque sería igualmente infructuoso.

La pintura, musa muda, cuando habla, lo hace muy a menudo, con sentencias que pueden parecer fuera del estricto círculo de los pintores, frases crípticas al límite de lo imposible. La pintura se alimenta de imágenes, y llevarla al campo de las palabras implica un esfuerzo continuo y un riesgo de perder parte de su sentido por el camino.

Gilson reconoce este problema cuando afirma:

Cuando escriben sobre pintura, los pintores se convierten en filósofos, y sus propias afirmaciones sufren la dificultad de aplicaciones a cualquiera de las artes silentes. Sin embargo, después de todo, hay una diferencia fundamental entre artistas y filósofos aun cuando las obras de arte sean el objeto común de sus reflexiones. Los filósofos parten del arte con la confianza de que su estudio les abrirá nuevas perspectivas sobre los problemas filosóficos, mientras que los artistas cuando filosofan, lo hacen con la confianza de aclarar dificultades inherentes a su arte.⁹

Igualmente, Matisse, en *“Escritos y consideraciones sobre el arte”* comparte la misma dificultad, y justo en las primeras páginas del texto, explica cuáles son las dificultades de un pintor en el momento de escribir sobre su arte:

Un pintor que quiera dirigirse al público, no tanto para presentar sus obras como para desvelar algunas de sus ideas sobre el arte de la pintura, se expone a distintos peligros.

Mientras sé que a muchos le gusta mirar la pintura como si dependiese de la literatura, pidiéndole no expresar ideas generales sobre sus medios adecuados, sino conceptos especialmente literarios; y entonces temo que se vea no sin estupor un pintor arriesgarse a invadir el dominio de un hombre de letras. De hecho, soy plenamente consciente de que la mejor demostración que un pintor puede ofrecer acerca de su método de pintar es aquella que resulta de sus lienzos¹⁰.

Matisse, sigue nombrando pintores como Signac, Desvallières, Denis, Blanche, Guérin, Bernard, que a pesar de estas dificultades han escrito para las revistas, y explica cual será su acercamiento a la escritura:

⁹ Gilson Etienne, *Pintura y Realidad*, ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA) Pamplona, 2000, pág. 24

¹⁰ Matisse H., *Scritti e pensieri sull'arte*, ediciones Einaudi Letteratura, Torino, 1979, pág. 15

(...) por mi parte, intentar exponer con sencillez mis sentimientos y mis deseos de pintor, dejando a lado toda preocupación de escritura¹¹.

Hay un riesgo más en un análisis del proceso creativo llevado a cabo por un pintor, efectivamente, la difícil tarea de traducir en palabras el lenguaje de la pintura podría llevarnos directamente a incurrir en otra equivocación. Esta otra clase de problema está expresada por Picasso.

A pesar de que no haya escrito ningún libro de ensayo o tratado de pintura, ha dejado muchas frases expresadas en distintas ocasiones como entrevistas, encuentros, sencillas conversaciones con sus amigos, gracias a las cuales se puede tener una idea de su visión de la pintura. En estas entrevistas, hay una recogida por Marius de Zayas¹².

Dice Picasso:

(...) Encuentro muy difícil entender la importancia que se le da a la palabra “ búsqueda” con alusión a la pintura moderna. Para mí, el buscar en pintura, no significa nada. Encontrar: esto es el problema. (...) he sido acusado de cometer muchos pecados: pero, la acusación más falsa es que yo tenga, como principal objetivo de mi trabajo, el espíritu de investigación. Cuando yo pinto, el fin es mostrar lo que he encontrado, no lo que estoy buscando. En arte, las intenciones no son suficientes, y como decimos en España, obras son amores y no buenas razones. Lo importante es lo que se hace, no lo que se quiere hacer.

(...) la idea de la búsqueda muy a menudo ha llevado a la pintura lejos de su camino y ha hecho perderse al artista en elucubraciones mentales. Quizás esto ha sido el principal error del arte moderno.

Directo y provocador Picasso, con estas palabras quizás quería contestar indirectamente a todos los teóricos preocupados por describir qué era la pintura y a los pintores que tenían un acercamiento demasiado teórico con el arte.

A pesar de esta componente de provocación, en esta afirmación hay una parte que puede ser considerada como advertencia: explicar sí la pintura, pero sin dejar que la experimentación se quede a nivel de sola teoría.

El riesgo más evidente, en que se puede caer, dice Picasso, es el de hacer *elucubraciones mentales*, o sea una elaboración que no tenga un verdadero fundamento, que sea solo una divagación complicada.

En otro texto, “Letra sobre el arte” publicado la primera vez en la revista soviética “*Ogoniok*”, en

¹¹ Op.cit.

¹² El texto, aprobado por Picasso, ha sido traducido en inglés y publicado en “*The Arts*”, New York, mayo 1923. Esta entrevista ha sido la primera “ confesión” de Picasso, en orden de tiempo, que conocemos, excepción hecha por las breves frases y rápidas enunciaciones que se encuentran en otros escritos de sus amigos escritores o poetas.

Moscú el 16 de Mayo de 1926,¹³ afirma:

(...)periodistas curiosos y amantes de pintura nos visitan para extraer de nosotros verdades dogmáticas o definiciones que podrían explicarles nuestro arte, evidenciando su valor pedagógico, valor que yo niego *categoricamente*¹⁴.

Nosotros hacemos la pintura. ¿Querían quizás, además, que nosotros fuésemos fabricantes de verdad y de máximas?

Sigue juzgando negativamente las antologías que publican los pensamientos de Ingres y Delacroix:

¿Qué pensamiento de Delacroix puede ser comparado a su “Sardanapalo”?

¿Qué es el arte?

Si yo lo supiera, guardaría bien de desvelarlo.

Otro testigo esta ofrecido por Antonio Saura:

(...) Antes que nada quisiera decirte que desconfío de los textos de los pintores. Si ellos pueden -en determinadas circunstancias- establecer ciertos puntos de su actividad, no deben tomarse a rajatabla. Diremos de nuevo que el pintor habla cuando pinta y que siempre existirá una amplia zona a la cual es imposible referirse mediante palabras. Las ideas que te expongo en esta carta, como tantas otras, son y serán modificadas a través de la experiencia de la vida.¹⁵

Reclamamos, empero, la capacidad crítica de los pintores para reflexionar sobre su proceso y al mismo tiempo, afirmamos la absoluta atemporalidad de la pintura, o según afirmó Egon Schiele, el arte un atavismo. Como si, más allá de los sentidos que toma el arte según cada época, no ha cambiado mucho en la motivación que mueve hacia la creación artística, desde los tiempos de las cuevas de Lascaux.

En conclusión, queremos volver a poner la atención en título de la tesis, porque queda algo por explicar: La pintura en su devenir, del impulso pictórico al proceso creativo.

Con su elección queríamos transmitir un punto cardinal, o sea, la convicción que tenemos de que el proceso creativo este constituido o caracterizado por dos momentos o fases:

¹³ El texto firmado por Picasso, tuvo amplia fortuna, fue traducido en varios idiomas y citado por los críticos. Pero en 1939 Picasso no quiso reconocerlo como autentico. Debido a la dificultad en encontrar quien ha sido el responsable de la publicación su “ *Ogoniok*” no se puede tener una idea clara de los hechos. La referencia para esta entrevista es el libro “ *Scritti su Picasso*” curado por De Micheli, M. Feltrinelli editore Milano, 1973, pág. 40. El documento representa una traducción del texto francés, publicado por la revista “ *Formes*”, París, 2 de mayo 1930.

¹⁴ En cursiva en el texto original.

¹⁵ Carta abierta a Antonio Pericas. Este texto se publicó en *Acento Cultural*, 12-13 (Madrid 1961). En *Escritura como pintura, sobre la experiencia pictórica*. Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores, Barcelona 2004

Un primer momento es el caracterizado por un impulso a la creación, sobre el que no tememos el control, y un segundo momento en que intentamos ejercer ese control sobre el mismo impulso, llevándolo hacia donde queremos que vaya.

En lo relativo a esta subdivisión encontramos una correspondencia de pensamiento en las palabras del pintor inglés Graham Sutherland, cuando en un texto titulado “Fragmento sobre el proceso artístico” no solo explica esta división del proceso artístico, sino también enuncia los instrumentos de los pintores: ojo, corazón, cerebro:

es muy difícil explicar racionalmente el proceso artístico. El pintor usa el ojo, el corazón, el cerebro. El ojo absorbe el material exterior; este una vez que llega a la mente, se disuelve: - los objetos pierden su contigüidad habitual, se desvisten de su identidad y nos llevan junto a ellos. Sucesivamente ellos son transformados en algo nuevo. Este proceso es al principio pasivo e involuntario, y se desarrolla esencialmente a nivel del sistema nervioso; luego ocurre la reconstrucción de las imágenes por la memoria y las emociones; por fin, el material es examinado, seleccionado y ordenado por el intelecto. La mente es como un depósito en que la memoria -que es conocimiento de los acontecimientos y los pensamientos pasados- se funde con impresiones ópticas del presente. Y es este el momento más fascinante del proceso artístico.¹⁶

Reflexionando sobre el planteamiento de la tesis quizás a algunos podría parecer demasiado “pictórico” pero, ¿tal vez se le acusaría a un psicólogo de ser demasiado psicólogo, o un médico demasiado médico? Creemos que no, y que lo que en otras disciplinas es motivo de orgullo, en el caso de la pintura, al momento de escribir, se convierte en un problema.

Por supuesto esto no es un problema para todos los pintores, lo que peor viven el hecho que a la pintura, también en el caso de un doctorado, no se le pueden aplicar los mismos criterios que se utilizan en otras facultades universitarias, son lo que probablemente ya no se acuerdan de ser o de haber sido pintores.

Con esto no queremos decir que el pintor deba quedar cerrado y aislado en su ámbito renunciando a investigar sobre su trabajo, y aún menos negar que pueden haber estudios que tengan un enfoque distinto del nuestro, pero al mismo tiempo reivindicamos la posibilidad que existan tesis que dejen hablar a la pintura, recurriendo para explicarlo a toda la poesía que haga falta.

Hay que considerar también el tipo de formación que cada tipo de disciplinas prevé, en el caso de la pintura la mayoría de los textos que un pintor utiliza para su formación son ensayo, obras de otros pintores, y este tipo de formación incide en su manera de actuar al momento de escribir, no se le puede pedir, justo cuando tenga que explicar y defender un trabajo tan personal como la pintura que

¹⁶ Sutherland G., *Parafrasi delle natura, e altri scritti sull'arte*. Se 1999, Milano, pág. 25

empiece de repente a escribir como el físico, o el matemático; cada disciplina forma el estudiante según determinados criterios y sería por lo menos curiosos que de repente un pintor tenga que convertirse en algo distinto.

El enfoque que puede adoptar un estudiante de una Facultad de Bellas Artes, no solo es distinto, debe ser distinto. Somos muy conscientes del hecho que otras disciplinas hayan estudiado el tema de nuestro interés, pero esto se puede decir por cualquier argumento, pensemos por ejemplo en un cuadro, lo podemos estudiar desde la perspectiva de la filosofía, de la historia del arte, de la estética, de la restauración del arte, de la química, y por supuesto de la pintura. Y no hace falta explicar que cada una de esta disciplinas atribuirá importancia a aspectos distintos del mismo cuadro, y también que no hay entre los logros de las distintas disciplinas una jerarquía de importancia o una competición entre ellas.

Por supuesto utilizaremos a lo largo de la tesis aportaciones de otras disciplinas, la comunicación entre las distintas materias es un hecho básico y vital para generar conocimiento, pero nunca pretenderemos abandonar nuestro papel de pintor.

Es más, sobre el problema de querer adoptar enfoque lejos de nuestra formación, nos ha quedado grabado en la memoria un episodio que nos ocurrió cuando éramos todavía estudiantes de sociología: llegado el momento de escribir el trabajo de fin de carrera, teníamos que buscar un profesor como director de tesis eligiendo entre todos los que habíamos tenido a lo largo de la carrera. A pesar de que hubiésemos hecho varios exámenes de antropología, y que las disciplinas son afines (al par que la psicología), la profesora no quiso comprometerse con la tesis por una razón muy sencilla: los estudiantes de sociología, a pesar de compartir muchos con la antropología, no estaban, para ella, lo suficientemente formados para escribir una tesis con un enfoque más antropológico.

Si esto ha podido pasar entre disciplinas afines, es porque es un problema concreto y lo es todavía más en nuestro caso, el riesgo es de escribir una pésima tesis de psicología (o otra materia) y una estéril tesis en pintura.

Hemos ya hecho referencia a la poesía, y volvemos a puntualizar sobre este tema porque no solo creemos que existan mutuas aportaciones entre pintura y poesía, sino también porque efectivamente utilizaremos esta relación para entender mejor la pintura misma. En la introducción al libro que une los escritos de Marcel Proust sobre la pintura hemos encontrado estas palabras que se refieren a lo que queremos expresar:

(...)Afirmar el derecho del literato a hablar de pintura, y ya no solo para describir o hacer la ecrasis de los cuadros sino más aún para subrayar la cercanía creativa entre el pintor y el poeta,

especialmente, en la tensión que ambos manifiestan entre el conocimiento del “alma interior” y el “desvelamiento” del “mundo exterior”. Los grandes pintores, dice Proust, “ nos inician en el conocimiento y el amor del mundo exterior” y lo hacen gracias a una “inspiración que se produce en el momento en que el pintor, al igual que el poeta, es capaz de penetrar en su alma más interior, más profunda”.¹⁷

Es suficiente abrir un libro de historia del arte, o leer las memorias de un pintor para darse cuenta de cómo, pintores y poetas hayan sido muy a menudo colaboradores y amigos.

Con respecto al planteamiento de tesis estructurada como un ensayo, hemos ya contestado haciendo referencia a la tipología de estudio que caracteriza la carrera de un estudiante de bellas artes antes, y la continua formación de un pintor después, que sigue enriqueciendo su mente con material variado como ensayos, libros, películas, revistas y todo lo que necesite según su exigencias.

Como hemos explicado en los otros capítulos que introducen la tesis, hemos tenido que mediar entre las muchas alma que posee la pintura, y hemos hecho todo lo posible para dejar clara la metodología elegida.

En conclusión, a causa de las consideraciones que acabamos de hacer, esta tesis posee algunas características que las acercan al ámbito del ensayo, dado que no es solamente un informe sobre una investigación externa, sino que es el resultado de un trabajo que es también creativo, pretende entonces ser una forma artística de hablar de arte.

I.2 Marco conceptual

Como ya se ha dicho, esta tesis representa una ocasión para hacer un balance de la situación actual acerca del trabajo de pintar y de nuestro propio trabajo pictórico y de todos aquellos aspectos a los cuales hemos dado importancia a lo largo del tiempo. En esta tentativa de analizar desde fuera el proceso pictórico, han ido surgiendo de forma más o menos evidente, algunos elementos de fondo, tan presentes que son capaces de constituir convicciones, como de influir sobre la dirección del mismo proceso práctico.

La visión conceptual de base es la percepción de la fragilidad de la existencia, de la vacuidad de aprehender lo real, y de la necesidad de llenar aquel vacío con la creación humana, con la obra de arte. Confiando en el hecho de que, la génesis de un cuadro no es el resultado de una imperiosa voluntad creadora, sino la contradicción entre la angustiada incertidumbre del todo y nuestra

¹⁷ Presentación en el libro de Marcel Proust, “*Pintores*”, Casimiro libros, Madrid 2016, pág.7

irrefragable conciencia de existir necesariamente en un tiempo, un espacio y un mundo. El pintor intenta con sus instrumentos orientarse en esta situación a veces confusa y nebulosa, y poner orden en su caos. Es como si el pintor, dividido entre el mundo claro de la conciencia, y el mundo turbido y crepuscular del inconsciente, eligiera la mayoría de las veces sacar provecho justo de aquel mundo en sombra, trabajando con sus contenidos, haciéndolo emerger en todas sus potencias, evocándolos desde la oscuridad de una dimensión perdida, dándole vida con su concreto actuar, en fin, llenándolo de sentido. Algo parecido a lo que describe Francisco Calvo Serraller cuando hablando de Proust escribe:

(...) Esfuerzo agotador(...) pero esfuerzo esencial para quien rebusca en el depósito enorme de la poesía, que continuamente pasa por nuestro lado, siempre disponible, dolorosa y embriagadoramente al alcance de nuestra mano. Dolorosa y embriagadoramente, si hay que calificarlo de esta manera sin temor a caer en una paradoja superflua, porque en su proximidad, en su inmediatez, tiene su lejanía, o, si quiere, en su presencia escandalosamente visible, habita lo invisible, todos se tornan figuraciones, imágenes, fantasmas¹⁸.

También Deleuze analizando a Bacon afirma algo parecido:

(...)En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Por eso ningún arte es figurativo. La celebre fórmula de Klee, "no hacer lo visible, sino hacer visible", no significa otra cosa. La tarea está definida como la tentativa de hacer visibles fuerzas que no lo son. Igualmente la música se esfuerza en hacer sonoras fuerzas que no lo son. Es una evidencia. La fuerza está en relación estrecha con la sensación: para que haya sensación es necesario que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un lugar de la onda. Pero si la fuerza es la condición de la sensación, a pesar de esto ella no es la sentida, puesto que la sensación "da" otra cosa a partir de las fuerzas que la condicionan. Cómo podrá la sensación volverse sobre sí misma, relajarse o contraerse, para captar en lo que nos da las fuerzas no dadas, para hacer sentir fuerzas insensibles y elevarse hasta sus propias condiciones? Así, la música debe volver sonoras las fuerzas insonoras, y la pintura, visibles las fuerzas invisibles.¹⁹

La abnegación con la cual se dedica a este trabajo de búsqueda, rayando casi la fe, acerca la pintura al mundo de la magia y de la alquimia, del misterio y de la religión, y de todos aquellos rituales esotéricos que acompañan al hombre desde la noche de los tiempos.

Con respecto a la relación entre el arte y la religiosidad, Georges Bataille, en el ensayo "Lascaux, el

¹⁸ Calvo Serraller F., *La senda extraviada del arte*, ediciones Biblioteca Mondadori, pág. 23

¹⁹ Deleuze G., *Francis Bacon, lógica de la sensación*, ediciones Arena Libros Madrid, 2013 pág.35

nacimiento del arte" recorre justo esta antigua unión. El autor ve una unión indisoluble entre la obra de arte y la formación misma de la humanidad, y cree que justo a Lascaux ésta haya ocurrido de manera particularmente significativa.

Para demostrarlo he recurrido a los datos más generales de la historia de las religiones: ya que la religión, o al menos la religiosidad, que se asocia casi siempre al arte, fue más que nunca solidario con ella en sus orígenes²⁰

Quizás en virtud de esta antigua unión arte y religiosidad siguen atrayéndose, y porque como dice Bataille, el hombre de Lascaux *creó de la nada el mundo del arte desde la cual se originó la creación espiritual.*²¹

Bataille recuerda como los estudiosos atribuyen justo a la intención mágica propia de las primeras pinturas, unidamente al juego, un papel decisivo en la evolución del ser humano.

En cualquier caso ellas implican lo que de manera constante ha constituido el fin del arte: la creación de una realidad sensible modificante del mundo en respuesta al deseo de prodigio, implícito en la esencia del ser humano.²²

La pintura se combina con la maravilla y al sentido del estupor, y mucho más sencillamente nos regala la ocasión de abandonarnos al misterio.

Hablar de magia y religión, podría asustar y llevar hacia una catalogación de esta tesis en un marco de cuantos ven en el artista una especie de vate, o mago capaz de leer con adelanto la dirección de una época, nada de eso.

La historia de la relación entre el arte y la religiosidad viene desde lejos, y todavía una vez más Bataille nos ayuda a comprenderla y lo hace introduciendo el concepto de transgresión. La vida de los hombres estaba muy claramente definida entre el trabajo y los momentos de fiesta en que las corrientes normas morales a las que tenían que someterse podían ser suspendidas.

Lo que se determinaba era una situación caracterizada por estos tres elementos: *transgresión religiosa/sensibilidad estática/arte* .

(...)La transgresión que aquí señalo es religiosa, vinculada a la sensibilidad extática, que es la fuente del éxtasis y el fondo de la religión. Se la relaciona a la fiesta, en la que el sacrificio es un momento de paroxismo (...) Esencialmente, aquí nos interesa subrayar que en la practica el arte expresa ese

²⁰ Bataille G., "*Lascaux, la nascita dell'arte*", ediciones Abscondita, Milano 2014, pág.12

²¹ Op.cit pág.14 Cursiva del autor

²² Op.cit.pág.44

momento de transgresión religiosa, que lo expresa bastante gravemente, y que al tiempo es su única salida. *El estado de transgresión quien controla al deseo, la exigencia de un mundo más profundo, más rico y prodigioso, en una palabra la exigencia de un mundo sagrado. La transgresión se tradujo siempre en formas prodigiosas: como las formas de la poesía o la música, de la danza, de la tragedia o de la pintura. Las formas artísticas tienen por único origen las fiestas de todas las épocas, y la fiesta que es religiosa, se relaciona con el despliegue de todos los recursos del arte*²³.

I.3 Justificación

Cuando pintamos, dibujamos o grabamos una nueva plancha, estamos tan prendidos, capturados del momento que nada posee la misma importancia como la tela o el tipo de signos que trazaremos sobre ella. El momento de la acción necesita que la mente, se apague por un momento para poder permitir al cuerpo actuar sin demasiadas limitaciones.

Podemos individuar en la práctica artística dos momentos:

-el momento de la acción

-el momento de la reflexión acerca de la misma acción.

Cuando trabajamos en un nuevo cuadro, en cuanto pasa un cierto tiempo, sentimos la necesidad de suspender el trabajo, mirarlo desde lejos, salir momentáneamente del flujo creativo y observar lo que hemos hecho hasta entonces, esperando que sea el cuadro mismo quien sugiera el paso siguiente.

Esta tesis, en cierta medida, es como el momento en que nos alejamos del cuadro para probar a entender con una mayor distancia lo que hay. Nace de la voluntad de pararse un momento y mirar con mayor objetividad lo que pasa en el proceso artístico, cómo hemos trabajado y cuáles son las posibles direcciones que podríamos tomar en un futuro, sobre todo cuando nuestra pintura pasa por una etapa de cambio, situación que ha de ser permanente en la vida de un pintor.

No entendemos la relación con la pintura en sentido único, al contrario, pensamos en ella más como una entidad viviente que como una cosa cosa; el pintor además de saber ver debe poseer o afinar la capacidad de aprender a escuchar y entender lo que la pintura misma, por medio del trabajo, sugiere.

I.4 Situación del problema

²³ Op. Cit.pág. 52 La cursiva es nuestra, hemos elegido poner en evidencia estas palabras porque allí se puede encontrar para nosotros el sentido de la pintura, y, al fin y al cabo, esta tesis es un largo recorrido para dar cuenta de lo que Bataille ha sabido expresar en pocas líneas.

El mundo del arte se presenta más variado, amplio y extremadamente mutable en tiempos cada vez más cortos. A pesar de que en las Academias siga existiendo la cátedra de pintura, pintar ya no significa solamente tomar un pincel y aplicar colores sobre una tela. Bajo la palabra pintura se unen obras de distintas tipologías, que comparten entre ella solo el hecho de que producen imágenes.

La técnica está subordinada al contenido, el mensaje parece ser el único verdadero fin, un mensaje además muy complejo, que se supone debería despertar las conciencias dormidas de los demás. Para nosotros todo esto acaba convirtiéndose en un tautología, y lo que se cree poseedor del carácter de la universalidad no llega en la mayoría de los casos a salir del circunscrito mundo del arte. Parece que en una época de bulimia de imágenes, en que el arte tenga que turbar las conciencias con proyectos cada vez más perturbadores, no quede mucho espacio para los simples pintores. La amplificación que las nuevas tecnologías dan a determinadas manifestaciones artísticas no alcanza al hecho aparentemente insignificante de pintar.

El hecho de que el arte haya tomado y siga tomando constantemente nuevas direcciones no quita sentido a una práctica tan profundamente radicada en el hombre como la pintura, nadie quiere salvar el mundo con un cuadro, un gran logro sería ya salvarse uno mismo.

A la cada vez mayor diversificación de la metodología de actuación de las artes visuales corresponde una relativa especialización del público del arte, hay tantas cosas para ver que cada uno puede elegir según su personal gusto, sin tener que hacer una ceremonia fúnebre a la pintura, sin que se haya muerto, sino, como máximo, solo cambiado.

En este momento de cambio general no podemos pensar que sola entre todas las otras actividades a la pintura no le pase nada, que pueda salirse sin ningún tipo de transformación de los pasos de los tiempos, al contrario, los estudios siguen estando llenos de pintores que participan de este cambio y testimonian la urgencia y la vida de esta práctica.

I.5 Metodología

Como ya hemos dicho, el título de la tesis enmarca la pintura en una dimensión dinámica. Las palabras, impulsos y proceso creativo, indican una perspectiva precisa, la que nos hemos atrevido a definir *weltanschauung*.

Muchos componentes, un solo cuadro. Analizarlos es lo que nos proponemos hacer. Probablemente habrá opiniones que diferirán mucho de esta perspectiva, pero, debido a la complejidad de lo que acabamos de decir, hay tantas maneras de entender la pintura, como distintas combinaciones hay de

estos elementos; prácticamente infinitas.

A lo largo de los siglos, para muchas de estas combinaciones la historia del arte ha ideado distintos términos, y la filosofía, distintas bases teóricas para cada uno de ellos. Está todo tan catalogado que a veces parece que haya una perfecta sincronía entre el comienzo de una escuela artística y el fin de la que la ha precedido. Muy a menudo, el cerebro del hombre, acostumbrado a ahorrar energía y convertido en un avaro cognitivo, en lugar de utilizar estas catalogaciones para su ventaja, se somete a ellas como si no fuera posible eludir las o imaginar que una escuela siga viviendo, con algunas modificaciones, a lo largo de los siglos. Etienne Gilson, siempre en *Pintura y Realidad*, que ha sido para esta tesis una guía fundamental, debido a su especial sensibilidad a entender y describir las problemáticas relacionadas al mundo de la pintura, vuelve en nuestro socorro y justo hablando del método afirma:

El método no es deductivo. No se parte de nociones establecidas que luego se viertan o apliquen a la materia de estudio; todo lo contrario, el punto de arranque son las mismas obras de arte y los testimonios de los artistas buscando precisamente la perspectiva del artista, del productor de la obra de arte. (...) “no se trata de una aproximación filosófica a la pintura, si no de una aproximación pictórica a la filosofía”.²⁴

Con Gilson introducimos dos puntos metodológicos clave:

Método inductivo y aproximación pictórica a la filosofía.

Entonces, hacemos nuestras las sugerencias de Gilson, y tomando en préstamo la terminología de la investigación científica hemos elegido utilizar en esta tesis el método inductivo, entendiendo con esto aquel procedimiento lógico que consiste en el obtener desde observaciones y experiencias particulares los principios generales en ellas implícitos. De esta manera se procede a la observación de los hechos y, a través de ellos, se llega a formular una hipótesis que pueda explicar y dar un soporte lógico de carácter general a los fenómenos observados. Obviamente hay que destacar que aun tomando prestada la terminología de la investigación científica, en nuestro caso, hay un elemento que nunca podría estar presente en ella: la total y fuerte cercanía del investigador con el objeto de su búsqueda. Para tratar de limitar los problemas de este enfoque utilizaremos a menudo, a lo largo del texto, las palabras de otros autores, ampliamente reconocidos en la comunidad artística: Autores que citaremos varias veces a lo largo del texto, y que servirán de soporte teórico.

El método elegido no pertenece a la esfera de las ideas teóricas de la historia del arte o de la estética, por el contrario, surge por una práctica introspectiva inherente al trabajo práctico, todo está

²⁴ Herra Ubico s. , introducción a *Pintura y Realidad*, de. Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA), 2000 pág.12

relacionado con el esfuerzo que el artista ejerce en la realización de su obra y sobre la experiencia de la realidad que se da al mismo tiempo, y también:

Solo hay un modo de aproximación justificable a la pintura, y no es ni la arqueología, ni la historia, ni la ciencia, ni la crítica de arte, ni la filosofía; es la pintura (...) los pintores están plenamente calificados para decir qué es su propio arte, y un filósofo haría sencillamente el ridículo si se propusiera enseñarles a pintar ²⁵

Este análisis, que acompaña y controla la formación de la obra es un componente necesario del proceso artístico, del que se intenta arrojar luz sobre la intención y el propósito. Es un método que podría parecer arriesgado, a menudo objeto de mutaciones, de giros inesperados, de cambios de dirección donde el fin no es tanto el objeto en sí mismo, cuanto el mismo proceso que lleva hacia ello. Este proceso, o el comportamiento del artista, es una manera muy particular de estar en la realidad y de aprender de ella, no es único y válido una vez para siempre, está claro, sin embargo, que debe desarrollarse en todo el horizonte de la experiencia. Especificar que quien escribe es un pintor ayuda a orientar la mirada y quiere seguir una incitación que Bernard Berenson hizo en su introducción a *Aesthetics and History*:

No poca esterilidad de la teoría del arte y de lo insatisfactorio de la historia del arte, desde la antigüedad remota hasta nuestros días, se debe a no afirmar desde el principio si se está pensando desde el punto de vista del productor de la obra de arte o desde el de consumidor²⁶.

Aunque conscientes de los problemas implícitos en este método que se discurre paralelo a un estricto rigor científico, hemos tratado de construir redes conceptuales capaces de dar vida a una metodología de trabajo que quede lo más definida y clara posible.

Pensar significa ver distintamente, separar, ordenar, poner, informar, asociar, confrontar, deducir..., en resumen otorgar una forma a las mismas ideas. Si de cada cosa el primer acto cognitivo que cumplimos es localizar su forma, eso es debido al hecho que ella constituye el dato más inmediato y esencial que nos permite identificar y reconocer, distinguir y confrontar todo lo que vemos, escuchamos, manejamos, comemos, pensamos, comunicamos. Cada una de nuestras experiencias posee una forma²⁷.

Estructurar da una forma a nuestro pensamiento o dicho de otro modo: nuestro pensamiento está compuesto de estructuras (hablaremos más detalladamente en el texto de los asuntos relacionados

²⁵ Gilson, Etienne, *Pintura y realidad*, ed. Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA), 2000, pág. 23

²⁶ Berenson Bernard, *Aesthetics and History*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1954 (Anchor Books)

²⁷ Di Napoli G., *Natura, percezione e arte*, ediciones Giulio Einaudi, Torino, 2011 *Introduzione* pág. XIV

con la creación de modelo por parte de la mente). Lo que haremos aquí, es fijar los rasgos principales de aquella particular forma que es el proceso pictórico para nosotros, buscando, por lo tanto, coordinar, informar, asociar, confrontar, para llegar por fin a nuestras conclusiones.

Empezando por el asunto que:

Es indudable que cada proceso solicite la pre-existencia de una fuerza agente capaz de encaminar el primer movimiento..²⁸

El impulso de que hablamos no excede de esta dinámica. ¿Qué es que lo hace activar? ¿Qué es que nos empuja a pintar?

Otro punto a tener en cuenta es la cuestión del léxico; a pesar de todas las dificultades implícitas en explicar la pintura, o en virtud de la conciencia de esa misma dificultad, hemos intentando poner una particular atención a las palabras elegidas para explicar el proceso creativo. Los dos idiomas, tanto el italiano, cuanto el castellano, permiten elegir entre un número amplísimo de vocablos para explicar el mismo concepto pero con distintos matices.

Efectivamente, la elección de un determinado término en lugar de otro, ya es una elección de campo.

(...)Las palabras ya son paquetes de información clara y definida(...). La elección de las palabras en una descripción constituye ya una elección de un punto de vista y ya nos encuentra bastante adelante en el proceso de pensamiento..²⁹

Haremos todas las veces que podamos el esfuerzo de analizar el sentido de los distintos verbos y palabras.

I.6 Hipótesis

Por fin, hemos llegado al momento de las hipótesis. Como hemos ilustrado en los párrafos anteriores al explicar las motivaciones que nos han llevado a escribir esta tesis, hemos enunciado algunos puntos esenciales que para nosotros forman parte de la creación pictórica. Las hipótesis se originan directamente de estos párrafos, por esto antes de prefijar las hipótesis, haremos un sintético resumen de esos mismos puntos:

²⁸ Op.cit. XV

²⁹ De Bono E., *Creatività e pensiero laterale*. ediciones Bur Rizzoli, 2010, pág.25

Elementos esenciales en que esta basada la tesis
Enfoque marcadamente pictórico
Inscripción del proceso artístico en una dimensión dinámica
Papel jugado por el instinto
Arte como similitud de la creación
Intención mágico - religiosa
Proceso creativo caracterizado por dos grandes fases (impulso a la creación /control sobre el mismo impulso)
Pintura como acto total

Hay de subrayar algo más antes de proceder al enunciado de las posibles hipótesis. Cuando los artistas son llamados a dar cuenta de su procedimiento creativo, además que costarles un gran esfuerzo, parecen tener miedo de desvelar algo que debería quedar secreto, como si al explicar su proceso pudieran quitarle parte de la magia.

La cuestión es mucho más sencilla que eso: el misterio queda, y probablemente nunca será desvelado, lo que se puede hacer sin embargo es mirar de cerca para entender mejor la técnica, los conceptos y los instrumentos de que se sirven los pintores para que este misterio siga produciéndose.

(...)La creatividad está rodeada de una aura mística, a la manera de un talento misterioso, lo cual quizás es justificable en el mundo del arte, que exige sensibilidad estética, emotividad, y capacidad innata de expresión, pero tiene menos razones de existir en otros campos.³⁰.

La hipótesis de base es que la pintura es un rito por medio del cual se expresa una forma laica de religiosidad. Para el pintor la realidad nunca es sencilla, sino siempre doble, y la realidad verdadera, auténtica, la primera realidad es aquella pictórica. Esa misma realidad lo lleva en un círculo sin fin a experimentar una amplia gama de emociones, incluso el sentido de maravilla magia y misterio, y al mismo tiempo a enfrentarse con su abismo personal. Por medio del rito de la pintura el artista crea, o intenta crear aquellas condiciones que le permiten de acceder a la parte más íntima de su ser, una religiosidad sin dioses que mira a repetir cada vez el milagro de la creación hecha solo por un hombre.

Es curioso y decisivamente complicado tener que convertir una convicción en una hipótesis, el reto es construir un discurso que pueda sino convencer, por lo menos, tener una clara coherencia interna;

³⁰ De Bono Edward, *Creatività e pensiero laterale, manuale di pratica alla fantasia*, Settima edizione Bur Psicologia e società 2010, pág.9

efectivamente aunque es una perspectiva personal encuentra una base teórica en autores que comparten un sentir sino parecido, por lo menos cercano, pensamos por ejemplo en Bachelard, Focillon, Callois, Cocteau, Bataille, Merleau-Ponty.

La idea de base que hemos llegado a elaborar es claramente deudora de una visión general(*weltanschauung*) que se ha formado gracias a una constante mediación, entre nuestra personal sensibilidad artística y distintos pintores y autores. Central es el asunto que más allá que sus finalidades materiales, buscamos en la pintura una finalidad emotiva:

(...)Ninguna demarcación es más neta: a la actividad utilitaria ella opone la inútil figuración de estos signos que seducen, que nacen de la emoción y que a la emoción se dirigen(...) Tenemos antes que todos subrayar una oposición esencial: cierto, las razones materiales aparentes son claras; la búsqueda desinteresada es diversamente solo hipotética...pero si se trata de obras de arte, tenemos desde el principio rechazar cualquier discusión. Si entramos en la cueva de Lascaux, nos agarra un sentimiento fuerte que no probamos delante del tablero con expuestos los primeros restos fósiles de hombres o sus utensilios de piedra. Es el mismo sentimiento de presencia- de clara y quemadora presencia- que nos causan las obras maestras de cada época³¹.

También Bataille subraya el hecho que “ las razones materiales aparentes son claras; la búsqueda desinteresada es diversamente solo hipotética”, con la diferencia que nosotros no podemos hacer como él y rechazar cualquier discusión. Su original pensamiento rechaza justificar esas pinturas solo en función de un causa material, principalmente la magia simpática, que tenía como fin el buen éxito de la caza; antes de tener un utilizzo concreto las pinturas han existido por si mismas, solo para *ser*, y pare que *fuesen* los primos hombres que aprendieron a pintarlas, lo han hecho en un primer momento por casualidad y por juego.

Escribe Bataille que “ la calma, la intención de acción eficaz, solo podían servirse del don lúdico”³², esta afirmación que en primer momento podría parecer aplicable solo al arte de los orígenes, para nosotros guarda una parte de sentido que puede valer también hoy en día. Efectivamente, dejando a un lado por un momento la historia evolutiva de la humanidad, hay un dimensión personal y subjetiva en la creación y cada individuo puede experimentar al momento de pintar el sentido y el placer de juego, y la intencionalidad puede llegar solo en un segundo momento. Esto depende claramente del tipo de actitud personal al momento de trabajar, pero también, cuando hay una intencionalidad, no hay que subestimar el papel de puro placer y de la casualidad en la creación artística, el pintor no controla cada momento de la creación, su habilidad está también en saber

³¹ Bataille G., “*Lascaux, la nascita dell'arte*”, ediciones, Abscondita, Milano 2014, pág. 15

³² Op.cit. pág. 44

aprovechar e incluir en su obra elementos que se escapan de una finalidad inmediata.

No podemos negar que también hoy en día pueda pasar que:

(...) Las líneas accidentales de las superficies rocosas, pueden ser desde el inicio objeto de una ingeniosa interpretación; es el caso del admirable cérvido de la gruta Bayol, en Collias, en la región de Gard. Esta figura (...) está diseñada a partir de los relieves naturales de las paredes, discretamente realizados por colores. Tan solo el juego podía conducir, en primer lugar, a estos balbuceos.³³

Tardamos todavía en esta línea de razonamiento para llegar a explicar que entendemos con la expresión religiosidad laica; constata Bataille como “el aporte introducido por el *Sapiens* es paradójico: es el arte y no el conocimiento”³⁴, el hombre de Lascaux se caracteriza entonces por su actividad estética, que es fundamentalmente una forma de juego. Con referencia a esta característica el historiador Johan Huizinga ha inventado el nombre de *Homo Ludens* (1938) que en la introducción a modo de prólogo del texto así explica:

Cuando se vio claro que la designación de *homo sapiens* no convenía tanto a nuestra especie como se había creído en un principio porque, a fin de cuentas, no somos tan razonables como gustaba de creer el siglo XVIII en su ingenio optimismo, se le adjuntó la de *homo faber*. Pero este nombre es todavía menos adecuado, porque podría aplicarse también a muchos animales el cualitativo de *faber*. Ahora bien, lo que ocurre con el fabricar sucede con el jugar: muchos animales juegan. Sin embargo, me parece que el nombre de *homo ludens*, el hombre que juega, expresa una función tan esencial como la de fabricar, y merece, por lo tanto, ocupar su lugar junto al de *homo faber*. (...) Hace tiempo que ha ido cuajando en mí la convicción de que la cultura humana brota del juego-como juego- y en él se desarrolla³⁵.

En su ensayo, Huizinga, analiza entre otros: el juego y poesía, papel de la figuración poética, formas lúdicas del arte, donde analizando la esencia de la creación poética, desarrolla una visión que creemos ser aplicable también al mundo de la creación pictórica (como efectivamente ha hecho Bataille).

El historiador holandés, considera el análisis de la creación poética casi como el tema central en el estudio de las relaciones entre juego y cultura; efectivamente si la religión, la ciencia, el derecho, la guerra y la política se han gradualmente alejado del concepto de juego, el hacer poesía, nacido en el ámbito lúdico, nunca se le alejará completamente. *Poiesis* es una función lúdica:

³³ Op.cit. pág. 45

³⁴ Op.cit. pág.48

³⁵ Huizinga J., *Homo Ludens*, ediciones Historia Alianza/Emecé, 2007 pág. 7

(...) Ella tiene lugar en un espacio cerrado y florecido del espíritu, en un mundo todo suyo que el mismo espíritu crea, en que las cosas poseen otra cara que en la “ vida común”. (...) La poesía está situada en un lugar distinto respecto la seriedad de la vida común, en aquella zona originaria donde se encuentran el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el sitio del sueños, de la éxtasis, de la embriaguez y de la risa. Para entender la poesía hace falta vestir la ropa de niño como si fuera un manto mágico y aceptar la sabiduría del niño más que la del adulto. Es la esencia primordial de la poesía (...) que más que cualquier otra cosa, la acerca al concepto verdadero y preciso de juego³⁶.

La poesía representaría entonces una forma de conocimiento distinta de la lógica y la ciencia, corresponde a una función vital, como demostrado por las culturas más antiguas:

“Toda poesía antigua es contemporáneamente culto, diversión, festival juego de sociedad, proeza artística, prueba o enigma y enseñanza, persuasión, encantamiento, adivinación, profecía, competición.”³⁷

La función de la poesía, añadimos nosotros al igual que la función de la pintura, es vasta y abierta a numerosas opciones de existencia, la visión que tomamos en consideración nosotros aquí ve la pintura justo como este espacio especial del espíritu, creado por el mismo espíritu, que, como dice Huizinga está situado en una zona originaria donde se pueden encontrar las distintas almas del ser humano.

Hemos visto con Bataille como el hombre de Lascaux creó de la nada el mundo del arte desde la cual se originó la creación espiritual, hemos visto como, siempre según el escritor francés, las funciones emotivas precedieron las funciones materiales, y como en un segundo momento, el hombre vio en las formas que aprendió a dibujar la posibilidad de dar vidas a rituales mágicos.

Podemos decir que desde que nació el arte siempre ha sido un fiel cómplice de las formas de religiosidad del ser humano, como si fuera una especie de puente entre ese rincón secreto del espíritu y la vida ordinaria. Hablamos deliberadamente de religiosidad y no de religión porque no queremos hablar aquí de como las religiones oficiales se han servido del arte para vehicular un mensaje claramente definido. La religiosidad expresa un sentimiento más amplio no necesariamente orientado hacia una religión histórica, y también para evitar cualquier tipo de malentendido le hemos asociado el adjetivo laica.

No solo, el adjetivo laico es también una explícita referencia al ensayo de Cocteau, “El misterio laico”, dedicado al pintor Giorgio De Chirico, donde en el epílogo a la edición italiana Alberto

³⁶ Huizinga J., *Homo Ludens*, ediciones Einaudi , 2002, Prefacio introducción del autor.

³⁷ Huizinga J., *Homo Ludens*, ediciones Historia Alianza/Emecé, 2007 pág.154

Boatto escribe:

(...) La más profunda concordancia con De Chirico, que encuentra comprobación en el arte del pintor como en sus mismos escritos teóricos, consiste en sacar el misterio y el enigma de la parte de la oscuridad y entregarlos a la claridad y a la precisión de la forma. Es justo al punto de convergencia entre el enigma y la claridad, entre el misterio y la exactitud, que se sitúa el sentido de aquel “misterio laico” que Cocteau ata estrechamente a la pintura de De Chirico.³⁸

Si Bataille reivindica para el arte del hombre de Lascaux la función estética, en esta segunda fase del razonamiento que nos sirve para explicar nuestra hipótesis, asistimos a un desplazamiento de sentidos hacia una función ética del arte:

(...) el misterio laico es un misterio que sólo resplandece en la apariencia, a la superficie de un mundo incomprensible y no motivado. Para capturar este misterio la primera operación de cumplir es un desplazamiento de perspectiva: dejar de colocarse del punto de vista estético -todavía es el error de los impresionistas- para meterse en el punto de vista ético³⁹.

Según el crítico, el mérito de De Chirico ha sido dar más importancia al sentido de una obra que a problemas visuales, y explicando que significa para Cocteau este cambio de perspectiva, desde estética a ética, añadimos un ulterior elemento explicativo en favor de nuestras hipótesis:

(...) mirar desde el punto de vista ético significa para Cocteau buscar una correspondencia entre la pintura y la verdad del alma. Se trata de recuperar un arte que, incluso quedando laica e inmanente, acceda al misterio del mundo y recupere una correspondencia con las preguntas del hombre.(...) estas páginas (...) a favor del “sacro”, ofrecen la versión ligera y mundana de una lucha y de una peroración que encontrará o estaba encontrando la versión dramática en el testimonio de un Artaud y de un Bataille, de un Marlaux e de un Blanchot. No a caso la gran referencia de este “misterio laico” es para Cocteau lo que podemos llamar “misterio sacro”, representado por la pintura de los primitivos. De Chirico sustituye a la representación de los milagros con que los primitivo logran asombrarnos, los milagros que vienen sólo de él. De Chirico es, en definitiva, un pintor religioso, un pintor religioso sin fe, el pintor del misterio laico.⁴⁰

Este recorrido teórico que hemos delineado es la base donde apoya la hipótesis que hemos elaborado que no es nada más que nuestra personal visión de la pintura. A un nivel más general

³⁸ Boatto A., *Due universi paralleli*, en Cocteau J., *Il mistero laico*, ediciones SE 2000, pág. 74

³⁹ Op.cit. Pág. 75

⁴⁰ Op.cit. Pág.75

individuamos en el desplazamiento desde un impulso estético a un impulso ético, las dos macro fases en que corresponde el proceso creativo para nosotros: impulso a la creación /control sobre el mismo impulso. El pintor por medio de la pintura expresa su fe, rigurosamente laica, en la posibilidad de abrir una ventana hacia el desconocido, hacia el misterio, y este rito, íntimamente atado a su mundo emotivo, desatado de fines materiales, acaba paradójicamente siendo la cosa que probablemente más que nada llena de sentido su vida. La fe autentica que nutre el pintor, y que acomuna pintores de distintos sentir es la fe en la pintura misma.

(...)Para vivir y amar, para expresar vida y amor en la pintura, hace falta tener un fe autentica. Hay que tener algo que adorar⁴¹.

Y en su relato “la obra maestra desconocida” que trata justo del proceso creativo y del creación artística, Balzac habla de fuego sagrado.

(...) La atención del joven fue pronto absorbida exclusivamente por un cuadro, en aquel tiempo de confusión y de revoluciones, ya había llegado a ser celebre, y que visitaban algunos de esos tozudos a los que se debe la conservación del fuego sagrado durante los tiempos difíciles.⁴²

I.7 Fuentes documentales

Las fuentes documentales que hemos utilizado son constituidas esencialmente por los libros de los autores que nos han acompañado y siguen apoyándonos a lo largo de nuestro camino de formación artística. Tenemos que hacer una puntualizaron relativa a la misma temática que hemos elegido y la consecuente elección de las fuentes documentales. Efectivamente, el primer gran problema que hemos encontrado es debido justo al argumento elegido: “La pintura en su devenir, del impulso pictórico al proceso creativo”. Hablamos de dificultad, porque, si ya es complicado escribir una tesis sobre la pintura, lo es todavía más escribir una tesis sobre un tema tan amplio como la misma dinámica de la creación artística. Es evidente, que en este proceso, actúen distintos elementos tanto concreto y más fácilmente observables, como por ejemplo las leyes de la percepción visual, y mucho menos concreto como por ejemplo el *capricho*. Aunque conscientes de la importancias de los primeros tipos de factores, no queríamos reducir esta tesis a una lista, por cuanto puesta al día de estos tipos de

⁴¹ Miller H., *Vivere è amare ancora*, ediciones Abscondita, Milán 2003 pág.51

⁴² Balzac H., *La obra maestra desconocida*, ediciones del Sur, Argentina, Cordoba 2005, pág. 10

elementos, sin considerar que hay montones de manuales que lo explican muy detalladamente. Nosotros queríamos dar una configuración mucho más personal, combinando distintos factores que juntos puedan avalorar nuestra creencia de base, o sea que la pintura persiga un efecto mágico y misterioso. Evidentemente, si estamos convencidos de que la pintura pueda expresar una forma de religiosidad laica, no podrá sorprender el hecho que los textos que hemos utilizado estén escritos por autores que por primero han apoyado una idea de creación artística como directa emanación del alma de su autor, y que den peso a todos aquellos elementos que no son inmediatamente tangibles ni analizables en un laboratorio. La fuerza de las teorías, está reforzada por los testimonios de los mismos pintores, y por supuesto de sus obras. Otra dificultad que hemos encontrado al hablar de pintura ha sido mantenernos bien fijos en el camino preestablecido sin hacer demasiadas concesiones a visiones externas a la pintura misma, en este sentido hemos tenido la sensación de ser como equilibristas que tienen que ir adelante sin caer.

La pintura no se agota en las leyes de la percepción visual, al contrario, muy a menudo los pintores se escapan de estas normas y para ellos las pesadillas de los sueños son tan reales como las ondas electromagnéticas.

A pesar de haber intentado utilizar cuantas más aportaciones posibles, es innegable que algunos autores han tenido un papel especial y que han incidido con más fuerza en caracterizar esta tesis, aquí, queremos ilustrar brevemente estos libros y sus autores.

Para escribir esta tesis, que como ya hemos dicho intenta seguir el normal proceder del trabajo pictórico, hemos recurrido muy a menudo a las palabras, teorías, ideas o sugerencias de escritores, y no solo por todas las razones que hemos ampliamente ya explicado en relación a la poesía, sino por ejemplo, como hemos hecho al recurrir a las palabras de un escritor como Proust, que es para una razón que explica -no sin un punto de polémica- Francisco Calvo Serraler:

Como quiera que aun hoy en día hay un número significativo de personas que no lo acaban de entender, añadiré que un consumado especialista en arte, si no sabe escribir bien, jamás podrá ser un crítico aceptable, pero, por contra, un excelente escritor, aun sin saber nada especial de los vericuetos técnicos y materiales a través de los que se fabrica una obra artística, será siempre un muy influyente crítico de arte, con lo que, no hace falta ni decirlo, se puede imaginar un nivel de excelencia que podrá alcanzar, si, además, está en posesión de un penetrante gusto estético⁴³.

Y , como más adelante explica:

⁴³ Calvo Serraler F., “*Orígenes y desarrollo de un género*”, en “*Historia de las ideas estéticas y de la teorías artísticas contemporáneas*”, Volumen I, dirigido por Valeriano Bozal, ediciones La Balsa de la Medusa, 2004, pág. 159, 160

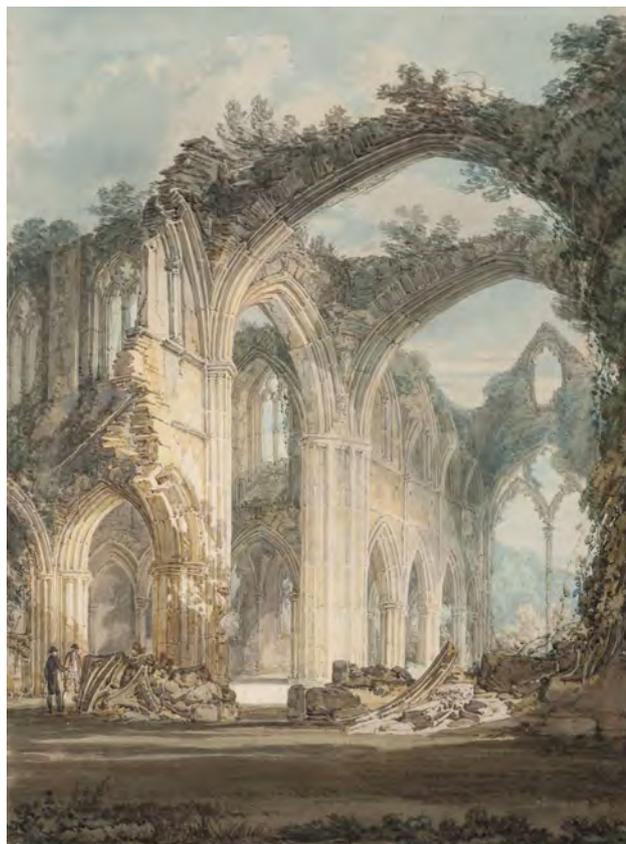
(...)Permítaseme llamar la atención acerca del hecho de que, otra vez, vemos desempeñar la labor de crítico a un gran escritor, algo que se va a repetir con significativa frecuencia. De hecho, durante todo el siglo XIX, fueron siempre celebres literatos los que cumplieron esta función, Balzac, Fromentin, Champfely, los hermanos Goncourt, Zola, Maupassant, Huysmans, etc., pero también en el siglo XX Apollinaire, Reverdy, Breton, Eluard, Malraux etc.⁴⁴

Al igual que con los conceptos expresados por los pintores, somos conscientes de que sus palabras, carecen de la sistematización esperada en un discurso filosófico, pero en línea con nuestro enfoque, su mirada desde la perspectiva del propio creador puede aportar útiles intuiciones aplicables también al proceso creativo empleado por los pintores.

Según el pensamiento dominante, en las distintas épocas se han valorado más algunos aspectos que otros relacionados con la creación, por ejemplo en el siglo XIX en la teoría artística hubo un cambio de perspectiva, y de explorar las cualidades físicas y psicológicas del objeto artístico como se hizo a lo largo del XVIII bajo el influencias de la filosofía empirista, la teoría se centró entonces en el proceso que experimenta la mente al crear. Y ¿quién mejor que los mismos poetas para explicar los mecanismos inherentes el proceso creativo? Entre estos William Blake,(1757-1827) William Wordsworth (1770-1850), Percy Bysshe Shelley (1792-1822), John Keats (1795-1821) y Samuel Taylor Coleridge (1772-1834).

Siendo ellos mismos creadores, sus explicaciones son más simbólicas y metafóricas que propiamente doctrinales. Con respecto a la cercanía entre distintos ámbitos por ejemplo, en estos años Wordsworth, dentro de *Los placeres de la imaginación*, dedicó un poema a “La abadía de Tintern”, y Joseph M. William Turner (1775-1851), inmortalizó la misma abadía en una acuarela realizada en 1792, ahora en la Tate Gallery,:

⁴⁴ Op.cit. pág.165



Entrando más a fondo en lo relativo a los autores, un autor que ha tenido un papel central, no solo en nuestra tesis sino también en toda nuestra pintura, es Gaston Bachelard, sus estudios sobre la psicología de los elementos son un clásico, aquí, sin embargo, queremos considerar el texto la “*Poética de la rêverie*”⁴⁵ que nos ofrece un interesante motivo de reflexión que hemos intentado desarrollar en la tesis como aportación personal:

(...) En algunos momentos de la vida de un poeta, la *rêverie* asimila el real, permitiéndole de asimilar sus percepciones. El mundo real viene asimilado por el mundo imaginario. Shelley enuncia un verdadero teorema de la fenomenología cuando sostiene que la imaginación puede “hacernos crear lo que vemos”⁴⁶

Bachelard observa cómo concretamente:

La fórmula de Shelley podría ser utilizada como máxima fundamental de una fenomenología de la

⁴⁵ El título original es: “*La poetique de la rêverie*”, la edición que hemos utilizado es la italiana, “*La poetica della rêverie*”. Aclaremos este punto porque en la edición española, el libro traduce la palabra *rêverie* con *ensoñación*. Como explicaremos más adelante, entrando en el meollo de la cuestión, hemos seguido la sugerencia del traductor italiano, y no hemos traducido la palabra.

⁴⁶ Bachelard G., “*La poetica della rêverie*”, ediciones Dedalo, Bari, 2015 pág.20

pintura. En consideración del hecho que para aplicarla a una fenomenología de la pintura es necesaria una mayor tensión⁴⁷.

El texto del filósofo francés analiza la *rêverie* (*fantasticheria* en italiano, ensoñación en castellano) que define como el estado de la conciencia. Bachelard, estudioso emblemático de la epistemología francesa, ve en la *rêverie* el elemento primario de la creación de la obra literaria. En el libro en cuestión, fuertemente evocativo y mágico, el autor analiza bajo la perspectiva de la *rêverie* las imágenes poéticas amadas, subrayando el valor de conocimiento del fenómeno, y haciendo referencia al concepto junguiano de *animus* y *anima*. Dedicar una parte a los recuerdos de la infancia, haciendo interesantes referencias al papel de la memoria, y profundizando la diferencia entre sueño diurno y *rêverie* nocturna.

Para Bachelard la *rêverie* es la mayor libertad psicológica de que podemos gozar y el estado en que podemos ser verdaderamente libres.

(...) Antes de él, al menos para toda la crítica no psicoanalítica (y no marxista), la conciencia era lo menos material del mundo, y era en esa inmaterialidad en la que había que asirla. A partir de Bachelard ya no se puede hablar de la inmaterialidad de la conciencia, de igual modo que se hace difícil percibirla si no es a través de las capas de las imágenes que se le superponen⁴⁸

Otro autor que seguramente ha marcado la dirección de la tesis ha sido Etienne Gilson (1884-1978), entre sus numerosas publicaciones de filosofía medieval y metafísica, se encuentra *Pintura y Realidad*. La primera edición en inglés (1957) era una transcripción de seis conferencias dictadas por Gilson en 1955, en la National Gallery of Art de Washington.

Como se ha afirmado en el mismo prólogo “*Pintura y Realidad*” es un libro poco conocido entre los lectores de Gilson”:

(...) La reflexión de Gilson sobre el arte en *Pintura y Realidad* está guiada por un instinto metafísico que le lleva a partir de las mismas obras de arte haciendo gala, a través del libro, de una perspectiva fenomenológica cargada de erudición y experiencia vital⁴⁹.

Lo que convierte este texto en un punto de referencia relevante para nosotros es entonces su misma perspectiva, que mira directamente a las obras de arte, es más, el autor se centra justo en el proceso creativo para entender cuál es precisamente la realidad de la obra de arte.

⁴⁷ Op. cit. Pág.20

⁴⁸ Poulet G., *La conciencia crítica*, ediciones Visor, Madrid 1997

⁴⁹ Silvia Herrera Ubico, Prefacio a “*Pintura y Realidad*” de Gilson E., Eunsa, Navarra, 2000 pág. 12

Esta perspectiva se justifica porque la explicación de la naturaleza de la obra de arte se encuentra en el proceso mismo de su producción. La esencia de la obra de arte solo puede esclarecerse en el *cómo* del proceso.

Una obra de arte es, en definitiva, la condensación del proceso que la ha producido; por tanto estudiar el proceso de su creación equivale a desvelar el modo de ser de la obra. Se trata en definitiva de indicar las distintas causas que tejen el proceso artístico, procurando poner de relieve las articulaciones que lo modulan y le imprimen un carácter unitario y orgánico⁵⁰.

Esas palabras, que deberíamos subrayar completamente, explican ulteriormente el título de la tesis, que volvemos a repetir: *La pintura en su devenir, del impulso pictórico al proceso creativo*.

Gilson insiste mucho sobre el concepto de forma germinal, que identifica con la inspiración, que se encuentra bajo el mando y las leyes de la imaginación, es un principio interno que marca el ritmo mismo de la creación artística.

II La compleja naturaleza de la pintura

Introducción

En este capítulo analizaremos la pintura empezado por aquel que a pesar de ser el aspecto más inmediato acostumbra a ser el hecho menos considerado: su existencia física. Como hemos dicho en la hipótesis la pintura es un rito por medio del cual se expresa una forma de religiosidad laica, pero este rito no es algo aleatorio o de otro mundo, es una hecho que cabe en al ámbito de la experiencia humana, que se realiza gracias a hombres que pintan, gracias y por medio de su cuerpo.

Empezamos entonces el recorrido en el análisis de la pintura a partir tanto de la naturaleza física de los cuadros como de la del pintor, considerando los instrumentos concretos de que dispone y que están directamente implicados en este proceso, mente, manos y ojos.

II.1 Existencia física

En la introducción a la tesis hemos hablado de muchos elementos que a nuestro aviso intervienen en la creación artística, de sensaciones y también emociones que son implicadas, el sentido de

⁵⁰ Op.cit pág. 13

maravilla y de estupor, la magia, el misterio, el caso, la función estética, aquella ética. Reconociendo a la pintura el estatus de ritual reconocemos su doble naturaleza: el pintor trabaja con y en la materia para lograr un resultado que es inmaterial. Para nosotros es esta su verdadera característica y fuerza, y por esta misma razón, trabajar con la materia para alcanzar lo inmaterial, el pintor tiene que hacer un gran esfuerzo que es al mismo tiempo físico y mental. Hablar de pintura como ritual nos permite crear un puente entre su doble naturaleza, entre su modo de existencia física y su anhelo a ir más allá de la pura materia. Para un pintor probablemente el problema es un finto problema, especulaciones mentales por intelectuales, dudar de la fuerza comunicativa de su arte sería dudar de la pintura misma y tanto valdría dejar de pintar. En este caso, teniendo que racionalizar para poderlo explicar un proceso que en el pintor (claramente que mire desde nuestra perspectiva) ocurre de manera natural e instintiva y dónde la única prueba de que necesita el pintor es el cuadro mismo, probablemente es mejor abordar el problema desde una perspectiva filosófica que permita además que explique los términos teóricos de la cuestión, evidenciar al mismo tiempo la complejidad del discurso sobre todos cuando a llevarlo a cabo es un pintor. En filosofía, lo primero que hay que hacer es definir, como explica Gilson, los términos de la cuestión:

La primera cuestión que un filósofo debe plantearse acerca de una pintura se refiere a su modo de existencia⁵¹.

Puesto que, la palabra *ser* puede aplicarse solo a lo que posee la totalidad de ser sin ningún tipo de excepción, y que si hay un Dios, su naturaleza es justo la de gozar de las características permanentes de un ser absoluto. Entonces, el concepto de cambio, principio y fin no pueden pertenecer al ser, que sencillamente *es*. De esta consideración podemos deducir que este tipo de ser no existe en la experiencia humana, que al contrario posee un principio y un fin que comparte con los otros seres que son particulares y cualificados, consigue que:

(...) la mayor parte de nosotros estaríamos de acuerdo en decir que la clase de entidad propia de las cosas de la experiencia humana es la *existencia* más que el ser. Existir es tener la clase de ser propio de las cosas que duran en el tiempo entre su advenimiento y su desaparición. No es necesaria una deducción para establecer el hecho de que las pinturas pertenecen a la categoría de las cosas que tienen existencia. Cada una de ellas ha venido a ser en una dada fecha y, como luego veremos, cada una de ellas está destinada a cesar de ser en un futuro más o menos distante.⁵²

Ortega y Gasset nos ofrece ulteriores confirmaciones de ese concepto expresado por Gilson:

⁵¹ Gilson E., *Pintura y Realidad*, ediciones Eunsa, Navarra Pamplona 2000, pág. 31

⁵² Op.cit. pág. 32

(...)Existencia, *sensu strictu*, significa, pues, ser ejecutivamente algo, ser efectivamente lo que es,; en suma ejecución de una esencia⁵³.

Atribuir a las pinturas la característica de la existencia además de poner orden en una cuestión tan compleja como la doble naturaleza de la pintura, nos hace el doble favor de permitirnos hablar de ella como algo vivo, con características específicas que diversamente no tomaríamos en consideración, bajo esta perspectiva el cuadro deja de ser algo fijo e inmutable en el tiempo. Además al ser nuestra visión de la pintura tan abierta a lo imaginario, a la magia, al mundo onírico, reiterar la existencia física de la pintura, es una manera para comunicar que somos conscientes de que exista una realidad hecha de carne y huesos y de colores y pinceles, no hemos olvidado que tenemos los pies en la tierra, solo que esto no es suficiente para nosotros.

(...) Mientras que duran en el tiempo, grabados o pinturas, son otros tantos *existentes*. Por esta razón nos sentiremos justificados al hablar de la existencia de las pinturas, a preguntarnos sobre su modo o modos de existencia; en suma, consideraremos en todo caso la existencia como el tipo de ser que es adecuado atribuir a esta particular clase de obra de arte.⁵⁴

Según Gilson, hablar de pintura como una cosa, no la disminuye en absoluto, al contrario, la protege de muchas clases de equivocaciones. Una cosa puede tener determinadas características conocidas que nos permiten asegurarnos de su presencia, entre estas, la más fascinante está bien definida por la palabra alemana *Dasein*⁵⁵ que indica su existencia actual, reconozco una cosa porque está ahí. No podemos dividir los conceptos de cosas y lugar porque una cosa que existe se encuentra siempre en un lugar. En el caso de una pintura, diversamente que en el caso de una sonata, podemos decir con precisión donde se encuentra en un momento dado, y ese mismo lugar es el único sitio donde podemos verla verdaderamente. Cada pintura tiene su *Dasein*, que es único.

Otra vez, esta manera de entender la pintura tiene como primera implicación, el hecho que su modo de existencia es igual a lo de todos los otros objetos materiales. Efectivamente, en muchos museos podemos ver expuesto indiferentemente cuadros, muebles, mapas antiguos, y :

⁵³Ortega y Gasset J., *Unas lecciones de metafísica* ediciones Alianza editorial, Madrid, 1970 pág. 91

⁵⁴ Op.cit. Pág. 32

⁵⁵ En la nota al texto Gilson explica: “se han escrito comentarios sin fin sobre la significación del *Dasein* alemán reputado como intraducible. En un sentido, es un termino misterioso, al menos en el sentido de que apunta a un misterio, es decir, a la imposibilidad de definir el ser actual. Pero su significación propia no es misteriosa en absoluto. Acentúa simplemente el hecho de que estar ahí es la más simple y manifiesta de todas las señales de la existencia actual. El ingles *there is* tiene la misma significación. Otras formulas indirectas (alemán, *es gibt*; francés, *il ya*, etc.) sirven de mismo propósito. Tales expresiones no pretenden decir qué es el ser: apuntan, simplemente, muchos signos de existencia actual (Gilson, E.: *Being and Some Philosophers*, cap. III, “ Essence and Existence”.

(...) Todos son objetos materiales y subsisten en lugares definidos donde todos gozan de una existencia continua mientras no ocurra un accidente que los destruya. La naturaleza perfectamente obvia de esto no debiera trivializarlo ante nuestros ojos. Por el contrario, tener en cuenta tales certezas fundamentales es el mejor modo de protegernos contra muchas confusiones de la crítica artística e incluso de la historia del arte⁵⁶.

II.2 Existencia estética

El pintor trabaja con y en la materia para lograr un resultado que es inmaterial, y que la pintura es un rito por medio del cual expresamos una forma laica de religiosidad. Todo esto no sería posible sin poder atribuir a la pintura niveles de existencia distintos y experiencias distintas de las vividas normalmente⁵⁷. Para poder hablar de pintura como ritual que permite crear un puente entre su doble naturaleza, entre su modo de existencia física y su anhelo a ir más allá de la pura materia, tenemos que considerar otros aspectos de su existencia. Efectivamente se podría objetar que considerar una pintura, como cualquier otro objeto sería no considerarla como una pintura, y aún menos como capaz de dar vida a un ritual capaz de transfigurar la realidad.

Gilson individua, unidamente al aspecto físico, una modalidad de existencia de las pinturas que es artístico y estético, a este distinto nivel de existencia pero, están asociadas cuestiones de carácter teórico, relacionadas a su vez al problema teórico más amplio presente en filosofía entre la distinción moderna entre ontología y fenomenología. Como hemos dicho no es nuestro interés entrar en el mérito de cuestiones que no interesan directamente el pintor, pero aprovechamos esta ocasión para hablar de la distinción entre ontología y fenomenología, sobre todo en consideración del hecho que son problemáticas que volverán a presentarse a lo largo del texto sobre todo cuando hablemos de Bachelard:

(...)La ontología trata del ser de los seres, tal como son en sí mismos, independientemente del hecho de que sean aprehendidos o no, así como del modo particular en que pudieran serlo. Desde este punto de vista es verdadero que igual que todo otro cuerpo sólido, una pintura continua siendo lo que es independientemente de si está siendo vista o no.(...) por ahora la cuestión es que la consideración del modo artístico de existencia de una pintura, puesto que depende de la de su causa eficiente,

⁵⁶ Op.cit. Pág. 36-37

⁵⁷Edmund Husserl (1859-1938), filósofo alemán que, con permiso de Hegel, concibió la fenomenología como el estudio de la estructura de la conciencia desde la perspectiva de la primera persona, en relación *con* y *hacia* el mundo.

pertenece a la ontología⁵⁸.

Distinto el enfoque de la fenomenología que, como es afirmado por Kant en la *Critica de la razón pura*, sostiene que:

(...) no podemos especular sobre lo que las cosas son en sí mismas, puesto que esto implicaría el intento de conocer las cosas tal como son mientras no están siendo conocidas. Para evitar esta contradicción, la fenomenología sustituye al conocimiento de la cosas en sí mismas, el conocimiento de las cosas tal como son en la experiencia humana. En otras palabras, lo que los filósofos llaman fenómeno es un *ser* en cuanto objeto de la experiencia. A la luz de esta distinción se dice comúnmente que el único ser de una pintura por la que nos interesamos no es su llamado ser físico, sino antes bien el ser fenomenológico que tiene como obra de arte experimentada⁵⁹.

Pues el pintor que está involucrado en todo el proceso de la creación no puede prescindir también del llamado ser físico, propio porque es aquel mismo aspecto físico que determina las herramientas que utiliza, que limita y delimita su trabajo, y es esta una de las razones por la cual hemos subrayado la naturaleza física del cuadro. En nuestro caso no se trata de elegir desde que perspectiva mirar a la pintura, porque nuestra perspectiva es interna a la pintura misma, es privilegiada, lo que los teóricos afirman aunque con gran sensibilidad e intuición está construido sobre las espaldas de los pintores que tienen la inmensa suerte de ser los protagonistas de todo el proceso creativo, de poder dar un testimonio directo. Si existiera una fenomenología podría ser la fenomenología de la creación pictórica llevada a cabo por un pintor, en este caso probablemente el resultado sería más eficaz.

Volviendo a la cuestión relativa a los distintos tipos de existencia en realidad, ya en las hipótesis habíamos individuado un nivel estético, que actuaba como instinto primario en la creación artística y que así como delineado por Bataille estaba estrictamente atado al impulso primario a la creación experimentado por los primeros hombres. Gilson así define la existencia estética :

(...) Llamemos existencia estética al modo de existencia que pertenece a las pinturas en cuanto son percibidas actualmente como obras de arte o como objeto de experiencia estética. (...) tomada en sí misma, la experiencia estética supone tiempo. Es solo uno entre otros muchos hechos psicológicos, todos los cuales tienen un principio y un fin, y su naturaleza es tal que pueden, más o menos exactamente, repetirse⁶⁰.

⁵⁸ Gilson E., *Pintura y Realidad*, Ediciones Eunsa Universidad de Navarra, pág. 38

⁵⁹ Op.cit. pág. 39

⁶⁰ Op.cit. pág. 41

Bataille hacía referencia al puro placer estético experimentado por el creador mismo de las obras, Gilson amplía y abre a muchas consideraciones de carácter filosófico relativa a la experiencia estética que puede variar en el tiempo. En el caso de la experiencia estética hay muchas variables que hacen que el mismo cuadro venga percibidos en manera distinta al cambiar de las condiciones iniciales, en cada caso a nosotros no nos interesan los problemas relativos a la percepción de la obra para los demás, cuanto la experiencia estética vivida por el mismo pintor. Pongamos un caso concreto de experiencia estética vivida por un pintor que es el sujeto que experimenta, y el cuadro que ha realizado que es el objeto experimentado:

(...) el sujeto experimentador es una conciencia humana que dura en el tiempo y cuya fluidez se comunica al mismo ser de la experiencia estética. Una determinada pintura puede muy bien o no haber cambiado perceptiblemente durante cincuenta o sesenta años, pero el hombre que la ve a los sesenta años es muy diferente del niño de diez o del hombre de treinta que la había visto antes. (...) la misma pintura, aunque sea tan admirada como siempre lo fue, no es vista del mismo modo por el niño, por el mismo niño convertido ahora ya en hombre maduro (...) es la misma pintura; es el mismo ser humano; pero en modo alguno se trata del mismo ser de experiencia estética ni de la misma persona⁶¹.

II.3 Consecuencias prácticas de la experiencia estética

Gilson describiendo este fenómeno piensa a quien se encuentra a mirar al cuadro como espectador, pero esta experiencia normalmente es vivida por el pintor, con tiempos más breves, pero la sustancia es la misma. Puede ocurrir o con cuadros en fase de elaboración, olvidados por cierto período y luego retomados, o bien con cuadros considerados acabados y que mirados después de un largo periodo vemos de manera completamente distinta, el pintor insiste una y otra vez en trabajar el cuadro también en función del cambio en su percepción de la obra debido a por ejemplo a un cambio en su gusto, en la fase de enamoramiento de un pintor con un estilo distinto, a un enriquecimiento de su pensamiento debido a una nueva lectura, los factores que determinan este cambio pueden ser muchos e influyen directamente en el acto práctico. Otra consecuencia relevante de la experiencia estética es debida a la misma naturaleza de las pinturas. Los cuadros son presencias vivas, solidas, fuertes, capaces de llenar el espacio con su presencia física que es parte y fragmento de la existencia estética de las pinturas. El cuadro es una unidad que se experimenta en un momento dado y su precisa naturaleza impone límites precisos al pintor:

⁶¹ Op.cit. pág. 43

(...) Precisamente por ser materiales sólidos, las pinturas gozan de la misma clase de existencia concreta, la misma suerte de ser actualmente completa que pertenece a las cosas de la Naturaleza. El problema propio del pintor es más bien obtener de los sólidos e inmóviles objetos producidos por su arte una expresión de movimiento, de devenir y, en resumen, de vida.⁶²

Esta dificultad debida a la misma naturaleza de la pintura, ha hecho que los pintores han tenido que encontrar soluciones alternativas para transmitir los efectos deseados, y concretamente es un problema que diariamente en sus estudios tienen que afrontar, es un elemento importante de considerar en la creación artística. Pensamos por ejemplo en la complicada operación de transmitir el movimiento, en muchos cuadros podemos mirar el contraste entre la fijeza de la pintura y la convulsa intensidad de la acción que quiere representar, por ejemplo:



Jean Louis David, *Bonaparte Cruzando el San Bernardo*, 1801

Entonces la esencia estética de la pintura forma parte de nuestra experiencia estética de la misma, con todas las consecuencias que esto implica al acto práctico de pintar, esta dificultad estructural, de dar vida a la materia, representa efectivamente un límite y una dificultad, pero al mismo tiempo es un desafío y una oportunidad porque el pintor se ve obligado a encontrar soluciones alternativas de representación.

La facilidad en obtener las cosas es seguramente tranquilizante, pero muy a menudo es de las dificultades que surgen las intuiciones:

⁶² Op.cit. pág.45

(...) Medios limitados promueven formas nuevas, invitan a la creación, originan estilo⁶³.

Difícil pero no imposible, y volviendo al problema de la representación del movimiento en pintura, no solo los pintores han demostrado poderlo hacer, es más, en algunos casos la representación pictórica es más eficaz que el instante capturado por la fotografía. La historiadora y crítica de arte francesa Liliane Brion-Guerry, hablando de la pintura de Edgar Degas, interesado por la representación de bailarinas y caballos, casi siempre en movimiento, ha señalado como la pintura tiene que:

(...) Inmovilizar lo que es continuo y aislar un instante de una sucesión de imágenes espaciales y temporales. Pero por un fenómeno curioso, si comparamos una fotografía con un cuadro de Degas, es la fotografía que parece falsa. Esto se explica por qué, en realidad, nunca percibimos el fragmento de un movimiento, del que la fotografía nos ofrece una reproducción fidedigna, sino el desarrollo progresivo del movimiento (...) (por esto los cuadros de Degas) sobrepasen la realidad de un momento dado, para expresar la síntesis de todos esos momentos en una reconstrucción intelectual⁶⁴.

II.4 Existencia física y operación: la mano

Hemos visto que el tipo de experiencia estética que podemos hacer con un cuadro está condicionada por su esencia sólida, por su presencia física que al igual que un ser humano ocupa un espacio determinado, las pinturas son cosas. A niveles de experiencia artísticas, los hechos no cambian, al contrario, siempre hay la conciencia que detrás de un cuadro hay un hombre. Estos hombres somos nosotros, los pintores.

El carácter pictórico de un artista está presente en todos sus cuadros, él, con su poder creador, es la causa eficiente de sus pinturas, y el marco que le imprime es tan fuerte que permanece en las telas a pesar de los siglos, tanto que cuando estamos en frente a un Tiziano, a un Soutine, a una Sofonisba Anguissola, ellos de alguna manera forman parte de nuestra experiencia estética, ellos viven en sus cuadros.

La existencia física de las pinturas nos conduce a un punto que para nosotros es de central importancia, los instrumentos concretos utilizados para realizarlas: las manos.

Es con sus manos que el pintor concretiza en la materia las concepciones de su mente, esto implica ineludiblemente algunas consecuencias: nuestro trabajo como pintores implica una parte sustanciosa

⁶³ Braque G., *Le jour et la nuit, Cahiers de George Braque, 1917-1952*. Gallimard Paris, pág. 16

⁶⁴ Brion-Guerry, L., *Cezanne et l'expression de l'espace*, Paris, Albin Michel, 1966, pág. 64-65

de trabajo manual, hecho que nos hace artesanos.

Trabajamos en talleres de todo tipo, más o menos grande según nuestra suerte, mas o menos ordenados según nuestra actitud, vestimos para mancharnos sin preocupaciones, y nuestras manos además de estar casi siempre sucias, pueden presentar modificaciones debida al hecho de tener tanto tiempo los instrumentos, en nuestro caso por ejemplo el dedo medio de la mano derecha en la última falange, presenta un pequeño pero visible callo.

La polémica y las reivindicaciones de los pintores para que se reconociera su arte como arte liberales en contraposición a las artes serviles es obvia desde hace tiempo, así, por ejemplo:

(...)El muchacho [Miguel Ángel] dedicaba todo el tiempo que podía a dibujar secretamente, porque su padre y sus familiares le regañaban y, a veces, le pegaban, pensando que aquellas cosas eran bajas e indignas de su noble casa⁶⁵.

O las célebres reivindicaciones de Leonardo Da Vinci con la cuales abre el *Trattato della Pittura*:

309. Con razón la pintura se duele de ser excluida del número de las artes liberales, siendo, como es, verdadera hija de la naturaleza, y operando por medio del ojo, que es el más digno de los sentidos.⁶⁶

310. Injustamente, pues, ¡oh, escritores!, la habéis dejado fuera del conjunto de dichas artes liberales; desde que ella no sólo se aplica a las obras de la naturaleza, sino que realiza infinidad de otras que la naturaleza no creó jamás.

311. Y es porque los escritores no se han percatado de la ciencia de la pintura, ni han sabido describir los grados y las partes que la constituyen -pues la obra artística no se traduce en palabras-, que, en su ignorancia, la han relegado a un rango inferior al de las ciencias, lo cual no alcanza, sin embargo, a privarla de su divino carácter.

312. Y a la verdad, una razón tenían para no ennoblecerla: ella es noble por sí misma, sin ayuda de ajenas lenguas, como lo son las obras excelentes de la naturaleza. Y si los pintores no la han descrito ni convertídola en ciencia, no es por culpa de la pintura, que no es por ese motivo menos noble, sino porque hay pocos pintores que hagan profesión de las letras, no bastándoles toda su vida para dominar su arte.

322. Si vosotros, historiógrafos, o poetas, o matemáticos (hombres de ciencia), no habéis visto las cosas con vuestros ojos, mal podréis referirlas por escrito; y si tú, poeta, quieres trazar una historia con la pintura de tu pluma, el pintor con su pincel lo hará más satisfactoriamente y, causando menos hastío, logrará que lo entiendan. Si tú llamas a la pintura una poesía muda, el pintor podrá replicarte diciendo que la poesía es una pintura ciega. Decide ahora cuál es la más perjudicial de las dos

⁶⁵ Vasari, G., *Vidas de los Pintores*, IV

⁶⁶ Leonardo Da Vinci, *Aforismos*, versión digital Librodot.com pág.31

incapacidades: la del ciego o la del mudo. Si el poeta es tan libre en sus invenciones como el pintor, sus ficciones no procuran al hombre tanta satisfacción como las pinturas, porque si la poesía se empeña en figurar con palabras, formas, hechos, sitios, el pintor busca en la imitación de las formas la manera de reproducirlas. Ahora bien, ¿qué está más cerca del hombre: su nombre de hombre o su figura humana? El hombre cambia de un país a otro; la forma sólo se altera con la muerte.

La especulación intelectual está sin duda implicada en la creación artística, pero la mente no puede mover la materia, y aunque considerando, como haremos, el papel del cerebro en la creación pictórica el trabajo de un pintor es también un trabajo manual. Insistimos en decir que la pintura posee raíces hundida en la materia y el fin de elevar el espíritu más allá de la materia misma, para nosotros saber utilizar la materia para crear es motivo de profundo orgullo, si en hacer esto nos parecemos a los artesanos, no solo acogemos con placer la definición, sino la remarcamos para tomar distancia de todas aquellas visiones de la pintura que ya no necesitan el esfuerzo físico del propio pintor, o que rompen el equilibrio entre las dos almas de la pintura dando más importancia a la parte teórica, en una palabra estamos en contra a los intelectualismo (a la misma manera en que no estamos de acuerdo con quien ve en la pintura únicamente un trabajo manual).

La relación que se establece entre el pintor y sus manos, no es una relación de dueño, el cerebro, a esclavo, la mano:

(...)Ningún pintor describiría la relación entre su mano y su mente como sujeción servil. La mano de un pintor es una mano progresivamente y consume una paciencia infinita el hacer de ella un colaborador de confianza, cuya cooperación no será nunca totalmente pasiva. El hombre no piensa *con* sus manos, pero el intelecto de un pintor, con toda seguridad, piensa *en* sus manos y de tal modo que, en momentos de inspiración, un artista puede algunas veces dejar a su mano que trabaje sin preocuparse demasiado por lo que está haciendo⁶⁷.

Según Aristóteles el arte es :

“una capacidad o estado razonado por hacer” o también “un estado de capacidad para hacer que implica un verdadero curso de razonamiento”

En el caso del proceso artístico, su existencia no depende de leyes naturales, sino del hecho que un hombre, el pintor/creador, es el artífice de esto proceso gracias a las capacidades adquiridas en el tiempo.

⁶⁷Gilson E., *Pintura y Realidad*, ediciones Eunsa, Navarra Pamplona 2000, pág.54

Y parte integrante y central del aprendizaje del pintor es justo el entrenamiento de su mano, que esta implica activamente en el trabajo creador. Podemos hablar horas y escribir montones de páginas sobre los elementos que componen un cuadro, las líneas, las formas, los colores, pero hasta que se quedan en la dimensión teórica siguen siendo conceptos abstractos, el pasaje que los concretiza es actuado por la mano, es decir que la comprensión misma de las teorías son completa solo cuando la mano la ha comprendidas. Y una vez asimilados los conceptos dejaran de ser conocimientos abstractos y se convertirán en conciencia concreta de los movimientos y actos efectivos por los que una dada línea o forma pueda tomar vida.

Creemos, y es por esto que damos tanta importancia al proceso mismo, que el arte está en la ejecución, en el proceso creativo. La dimensión física, practica del trabajo del pintor convierte su cuerpo en un aliado fundamental, en particular sus manos desde los dedos hasta la muñeca, todavía más si pensamos en el pintor grabador, para estar seguro de algo, para comprobar si ha hecho un buen trabajo, si se puede parar o tiene que seguir necesita tocar lo que esta haciendo. El tacto es, gracias a la memoria de sus manos, un instrumento de conocimiento.

II.5 Existencia y ejecución

Entonces hemos visto como la existencia física de la pintura implica el hecho que el pintor sea el propio ejecutante y hemos introducido el papel jugado por sus manos.

Según Delacroix:

“ El oficio del pintor es el más difícil de todos y aprenderlo requiere mucho tiempo. Como la composición la pintura requiere erudición, pero también requiere ejecución, como tocar el violín”⁶⁸

Y en la misma línea John Constable:

“Nunca ha existido un pintor niño, ni puede existir; el arte requiere un largo aprendizaje, tanto mecánico como intelectual”⁶⁹

Ambos pintores remarcan las dos componentes necesarias para hacer pintura, Delacroix habla de erudición y ejecución, Constable de aprendizaje mecánico e intelectual, y ambos dan la misma

⁶⁸ Delacroix E., *Journal*, pág. 81 (18 septiembre 1847). Cfr. pags. 162-163 (martes, 12 octubre 1852)

⁶⁹ Leslie, C.R., *Memories of the Life of John Constable*, ediciones Phaidon Press, 1951 pág.126

importancia a los dos aspectos. El punto en que se distinguen es el intento polémico, en el caso de Delacroix hay una declaración de superioridad respecto a los otros tipos de arte como la música y la escritura, las palabras de Constable nos recuerdan la polémica más tarde en relación al llamado arte infantil.

Delacroix que tenía entre sus amigos a Chopin y George Sand, sabía que había casos en que el músico podía ser a la vez compositor e intérprete, pero sabía también que no solo podía no ser así, sino que se daban casos en que un músico podía escribir una música para un instrumento sin saberlo tocar bien o en que un compositor puede ser un malísimo director de su propia música. Con respecto a la escritura la diferencia según Delacroix está en el hecho que, una vez acabado un cuadro el pintor lo expone a la vista de los demás y desaparece sin comentarios o explicaciones. La pintura es un *arte silente*, hace falta solo el cuadro para defender su autor, el contrario de cuanto pasa según Delacroix en la escritura donde:

“ El autor de un libro parece luchar contra la crítica que arguye, y uno puede argüir a su vez contra él. El trabajo de los pintores y escultores, por otra parte, es de una pieza, como las obras de la Naturaleza. El autor (...) no está en contacto con nosotros como el escritor o el orador. Nos ofrece, de algún modo, una realidad tangible, pero llena de misterio”.⁷⁰

Las palabras de Constable nos ofrecen la posibilidad de remarcar por un lado la importancia de la formación y la asidua práctica pictórica que es donde concretamente el pintor hace los descubrimientos más interesantes de su pintura, y tomar la distancia de una visión simplicista de la pintura que no considera el papel jugado por el factor formativo.

Seguimos, en línea, con las palabras de Delacroix y Constable profundizando el papel jugado por la mano en la ejecución y en aprendizaje mecánico de la pintura.

II.6 Ulteriores consideraciones sobre la mano

Afrontar la pintura empezando por su dimensión física nos ha premetido introducir el tema de la mano. La práctica constante hace que las manos, o más bien la mano que el pintor usa concretamente aprenda una serie de movimientos, que se acostumbre a determinadas acciones repetidas creando su propia memoria. Tanta es la autonomía que posee que podríamos casi definirla el cerebro del cuerpo, y como el cerebro guarda una memoria que en su caso es una memoria de

⁷⁰ Delacroix E., *Journal*, pág. 259 (23 septiembre 1854). el título de la nota es: “*Sobre el silencio y las artes silentes*”.

gestos.

Está implícita, en esta perspectiva, una valoración del proceso que toma valor en sí mismo y que llega a tener tanta autonomía que en cierta medida se separa de la preocupación por el resultado final.

No podemos hablar de la mano sin hacer referencia al ensayo de Henri Focillon que se ha convertido en un verdadero clásico. Profesor de la Historia del Arte en la Sorbona, su “*Vidas de las formas*” es un estudio y un homenaje a la mano tanto agudo y lleno de intuiciones que casi sorprende que no lo haya escrito un pintor. El *incipit* es un verdadero tributo de amistad y agradecimiento:

Inicio ahora este elogio de la mano, así como se cumple a un deber de amistad. En el momento en que empiezo a escribir veo mis manos, que solicitan, que estimulan mi mente. Aquí están, incansables compañeras, que durante muchos años han cumplido sus deberes, una bloqueando el papel, la otra multiplicando en la página blanca aquellos pequeños signos oscuros, densos, persistentes. Gracias a ellas el hombre toma contacto con la dura consistencia del pensamiento. Son las manos las que imponen una forma, un contorno, y en la escritura un estilo. Podríamos definir las animadas. ¿Servidoras? puede ser, pero dotas de una naturaleza enérgica y libres, de una fisionomía, caras sin ojos ni voz, pero que pueden ver y hablar.⁷¹

Llevar la atención hacia nuestras manos, para empezar contribuye a sentirlas de manera distinta, nueva, a descubrir una curiosidad por moverlas de maneras que salgan de lo habitual, hasta llegar a utilizarla en lugar de los pinceles, en pocas palabras, en soltarlas de antiguos automatismos.

Estudiando la búsqueda de ulteriores indicaciones sobre cómo movernos en esta dirección, hemos encontrado en un escrito del llamativo título “*el placer de pintar*”, de Masson, una descripción de la manera de proceder en el dibujo de Henri Matisse.

La manera en que Matisse, habla de su proceso de trabajo, parece relacionarse con la temática de que estamos hablando:

Si estudio mucho tiempo antes de hacer un dibujo con el bolígrafo, es para liberar la gracia. Nunca me hago violencia, de manera contraria soy como el bailarín y el equilibrista, que empieza el día con muchas horas de trabajo y distintos ejercicios, cuando, en frente al público, quiera traducir sus emociones por medio de una sucesión de movimientos de baile, lentos o alegres, o con una pirueta elegante⁷².

⁷¹Focillon H., *Vita delle forme, Elogio della mano*, Piccola biblioteca Einaudi, 2002, pág. 105

⁷²Masson Andre. *Il Piacere di Dipingere*, ed. Il Quadrante, 1988, Torino, pág. 30

La espontaneidad es una conquista a la que se llega (por cuanto podría parecer un contrasentido) solo con el tiempo y con mucha práctica. Cuanto más entrenada, tanto más, la mano, será capaz de parecer espontánea.

Pintar, es un acto total, comporta una implicación total por parte del pintor, como hemos dicho un esfuerzo que es al mismo tiempo físico y mental.

(...) En sus historias actuales, sin embargo las manos, como pareja, no solamente han secundando los entendimientos de los seres humano, sino que han contribuido a determinarlos, los ha precisado, se le han dado forma y figura. El hombre ha hecho la mano, en el sentido de que a poco a poco las ha emancipada de los vínculos del mundo animal, liberándola de una antigua esclavitud, impuesta por los vínculos de la natura, pero la mano ha hecho el hombre. Se le has permitidos algunos contactos con el universo que las otras partes del cuerpo, no garantían⁷³.

Dice Focillon, que la mano nos permite tomar posesión del mundo, el pintor, teniendo que transmitir en los objetos de sus cuadros la materia con la cual están hechos, utiliza la función táctil para conocer la piel de las cosas y poderla representar en la tela con mayor eficacia. Con la mano podemos medir, descubrir si una superficie es lisa o rugosa, podemos percibir el calor y el frío. A veces para investigar en lo desconocido nos olvidamos de lo obvio cuanto determinante hecho que, básicamente y concretamente es con la mano que tomamos los instrumentos de trabajo que son, según una expresión habitual, prolongación de la mano.

En la historia evolutiva del ser humano, la progresiva liberación de la mano y su mejoramiento de las actividades manipuladoras han determinado un aumento del índice de encefalización. Paralelamente a la adquisición de habilidades más complejas se ha desarrollado el área mediana del cerebro, que corresponde a la neuromotricidad y a las áreas neocorticales que elaboran las informaciones transmitidas por el tacto. El hombre no es el único mamífero con un pulgar oponible, pero si es el único que lo utiliza de manera tan extensa.

(...) Bordar, escribir, tocar un instrumento musical, dibujar, esculpir son algunos de los muchos ejemplos de actividad en que podemos progresar y alcanzar resultados apreciables solo en posesión de la inteligencia cinestésico - corpórea, capaz de materializar una precisa forma de pensamiento físico- fisiológica⁷⁴

La inteligencia cinestésico corpórea es una de las inteligencias clasificada por el psicólogo norteamericano Howard Gardner, según él :

⁷³Focillon H., *Vita delle forme, Elogio della mano*, Piccola biblioteca Einaudi, 2002, pág.. 109

⁷⁴Di Napoli G., *Disegnare e conoscere, la mano l'occhio e il segno*. Piccola Biblioteca Einaudi, 2004 pág. 19

(...) De importancia igual (si no mayor) en la actividad humana es el elaboración de movimientos motor fines, la habilidad de usar las manos, los dedos, para ejecutar movimientos delicados que impliquen un control preciso...Un buen pianista puede producir esquema de movimientos independientes en cada mano, puede tocar con ritmos diferentes con cada manos, utilizando al mismo tiempo las dos manos contemporáneamente para que comuniquen entre ellas y puedan producir un efecto de *fuga*...Todo esto se combina de manera tal que el resultado es un cuadro de inteligencia corpórea como forma de intelecto distinto del intelecto lingüístico, lógico y da otras formas de intelecto consideradas superiores⁷⁵.

Lo que el pintor ve con los ojos físicos, o con los ojos de la mente, sus visiones, su memoria, su imaginario, para hacerse materia, tiene que pasar por sus manos. El filósofo alemán Herder que se ha ocupado de percepción táctil, escribe:

La vista es sueño, el tacto es verdad⁷⁶.

II.7 Percepción háptica

El tacto funciona con el movimiento, para percibir las cosas las manos tienen que moverse, tocar con los dedos, manipular los objetos. Cuando a la sensación táctil de las manos se une las sensaciones cinestética de los muslos, de los tendones del brazo y del hombro para descubrir la forma de un objeto dado, estamos utilizando una modalidad perceptiva definida háptica. Este tipo de percepción activa, que sirve para reconocer la estructura y la consistencia de los objetos es una función de la mano.

Attilio Marcolli, que en Italia es autor de un clásico para la enseñanza en la educación artística, *Teoria del campo, corso di educazione alla visione* (1971), amplía la percepción háptica a todo el cuerpo, cuyo fin sería más que:

(...) la simples sensaciones táctiles (lis, rugoso, caliente, frío, etc.) dado que no implica solo el tacto, si no el sentir y el percibir con todos el cuerpo, o sea con la *prensilità* con el contacto externo y

⁷⁵Gardener H., *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*. Ediciones Feltrinelli, 2002 pág 245

⁷⁶Herder, J.G., *Plastica*, (1778), ed. it. a cura di G. Maragliano, Aesthetica ed., Palermo 1994, pág 48.

interno al cuerpo, con la cinesiología, o sea la dinámica de el movimiento de las estructuras corpórea⁷⁷.

Marcolli entiende la experiencia hàptica como una experiencia perceptiva global. Según estudios recientes, las informaciones gracias a esta modalidad de percepción, viene traducida en código visuales.

El moverse de la mano para descubrir la forma de algo seria parecido a la operación que hace el ojo para ver el contorno de la misma forma:

(...) Estos dos actos revelan la originaria e indisoluble unión entre el ejercicio del ojo en la especificación modalidad perceptiva de una *mirada hàptica* y la actividad gráfica de la mano que se ejercita como la andadura de una *mano oculata* (...). También tenemos confirmación de esta fuerte correlación en ámbito biológico. Es particularmente significativo al respecto el hecho que estos procesos perceptivos confluyen en las mismas áreas corticales que activa la visión. Eso a confirmación de cuánto la visión misma es radicada en los profundos y primitivos movimientos de la mano. La misma mano, gracias a la percepción hàptica, ve la tridimensionalidad de las formas solidas con tanta eficacia cognitivo de permetirle reproducirla en los dibujos en relieve que forman el lenguaje tiflogràfico⁷⁸.



Fig.1-Mano oculata.

La figura 1 es una xilografía que representa el concepto de *mano oculata* presente en el tratado *Apiaria Universae Philosophiae Mathematicaede* (1642) de Mario Bettini (1582-1657), astrónomo,

⁷⁷ Marcolli A., *L'immagine azione. 3 Progettazione*, ediciones Sansoni, Firenze, 1983, pág. .36

⁷⁸Di Napoli G., *Disegnare e conoscere, la mano l'occhio e il segno*. Piccola Bilblioteca Einaudi, 2004 pág.. 31

matemático y filósofo jesuita italiano. La imagen representa la relación privilegiada entre ojo y mano, entre percepción visual y percepción táctil que caracterizan el dibujo y en general cualquier actividad plástica. En principio del Seicento, esta imagen era el símbolo de la relación entre la ciencia teórica y su observación especulativa, el ojo, y las técnicas de producción materiales, la mano. Entonces, según lo que hemos dicho, la percepción haptica, representa para el pintor un instrumento más para entrar en contacto con la materia. A las manos el pintor pide el complicado compito de traducir su pensamiento.

II.8 La triada pictórica de manos, ojos, mente

Debido a la nuestra visión de la pintura, compleja y totalizadora, nos resulta difícil separar los argumentos, y hablando de la mano no hemos podido no hablar también de los ojos, pero hablar de manos y ojos implica hablar también de la mente.

Analizar los elementos por separados no creemos sea una buena manera de proceder para nosotros, tampoco queremos repetir las nociones de los manuales sobre el funcionamiento de los ojos, de la mente y de los otros argumentos que trataremos, para un conocimiento puntual de su funcionamiento será siempre mejor tomar un manual escrito por uno científico, además el riesgo es caer en descripciones demasiado específicas no perteneciente a esto contesto, los argumentos que tratamos toman sentido en función de la pintura y no en si mismo. El problema practico al momento de escribir es debido a la misma manera de proceder en el trabajo, pintando sentimos en toda su evidencia la unión de cada elemento que está implicado en el proceso creativo. Entre manos, ojos y mente la unión es indisoluble y pasar de uno a otro casi sin darse cuenta es casi inevitable, pero la pintura es así, compleja e imprevisible .

Hemos visto como en una visión filogenética podemos decir que es la mano que ha hecho el hombre:

(...) El agarrar con la mano se ha convertido en un agarrar con el cerebro. Y lo que es agarrado como esencial del sistema nervioso central, se convierte en concepto⁷⁹.

Palabra, cerebro y mano están indisolublemente relacionados entre si, Edelman ha intuido que:

⁷⁹ Lorenz K., *Natura e destino*, ediciones Mondadori, pág. 243

(...) Cuando la mano trabaja de manera creativa y inventiva la materia, cuando utiliza herramientas de precisión, cuando pinta o dibuja, cuando toca un pieza musical con un dado instrumento, justo en el ejercicio de estas actividades, en la neurocorteza se observa una correspondiente actividad neuronal con una extensión superior a otras actividades, incluidas aquellas lógicas e intelectivas⁸⁰.

Otros estudiosos comparten este pensamiento:

(...) Los hombres creadores que trabajan manualmente, que toman la materia inerte e viviente mejorándola o transformándola, están tradicionalmente considerados de manera distinta al hombre que hace de la palabra su trabajo. En realidad el pensamiento se impone artesanal tal como la mano. Los escultores que han cortado las piedras de las catedrales no pensaron menos profundamente de los filósofos de la escolástica.⁸¹

No olvidamos nuestra hipótesis: la pintura es un rito por medio del cual se expresa una forma laica de religiosidad. Para el pintor la realidad nunca es sencilla, sino siempre doble, y la realidad verdadera, auténtica, la primera realidad es aquella pictórica; y tampoco que reconociendo a la pintura el estatus de ritual reconocemos su doble naturaleza: el pintor trabaja con y en la materia para lograr un resultado que es inmaterial. La insistencia, la determinación que tiene el hombre en trabajar con su cuerpo la materia para dar vida a nuevas formas, para poder gozar de momentos de eternidad ha favorecido el desarrollo de facultades cognitivas como la memoria, la imaginación, el lenguaje. La coordinación de ojo, mano y cerebro que han permitidos al hombre avanzar en su descubrimiento del mundo, tienen que ser desarrollada y refinada por el pintor para poder ver, entender y tocar el mundo pictóricamente. Hemos dicho en principio que el pintor tiene que hacer un continuo esfuerzo mental y físico y que es una especie de equilibristas entre tendencias opuestas, pues el saber hacer implica también la posesión de habilidades de tipo: operativo/productivo, crítico/reflexivo y creativo.

Con operativo/ productivo hacemos referencia a la parte práctica, la fase en que el pintor actúa concretamente en la materia para transformarla; con crítico/reflexivo hacemos referencia a el continuo rimando a la reflexión crítica que enriquece el mismo hacer y lo llena de sentidos, estamos de acuerdo con Masson cuando afirma que:

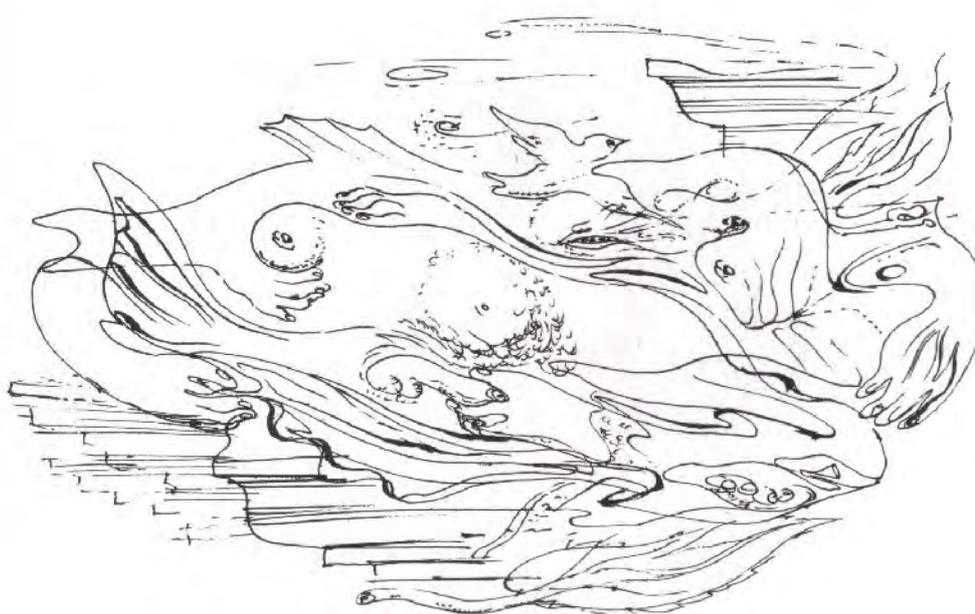
(...) Un cuadro no es nada más que lienzo, madera, pigmentos colorados. Pero la dimensión creada con estos simples, modestos instrumentos, van mucho más allá y más adentro, crea un espacio irreal gracias al cual el artista puede agarrar una sustancia nerviosa y vital, resultado sin el cual su

⁸⁰ Di Napoli G., *Disegnare e conoscere, la mano l'occhio e il segno*. Piccola Biblioteca Einaudi, 2004 pág. 38

⁸¹ Benoit, L., *Segni, simboli e miti*, Ediciones Garzanti Milano, 1976, pág. 93

actividad se reduciría a pura decoración y sería, en fin destituida de sentido⁸².

No olvidamos que Masson dedicó parte de su estudio al definido dibujo automático que es un ejemplo de cuanto estamos escribiendo. En el dibujo automático el proceso creativo es dividido entre la mano que fluye libremente sobre el papel y la mente que interviene solo en un segundo momento para ordenar y crear un sentido en lo que aparentemente no lo tiene, en búsqueda de un equilibrio y un ritmo interno a la misma composición. El automatismo de la mano es visto como una ocasión de encontrar nuevos sentidos más allá de la inmediata voluntad del artista, que al contrario, deja abierto el margen de creación también a otras causa que no su propia voluntad.



Andre Masson, Dibujo automatico, 1925

⁸² Masson A., *Il pittore e i suoi fantasmi*, ediciones Graphos, 2003 pág 128

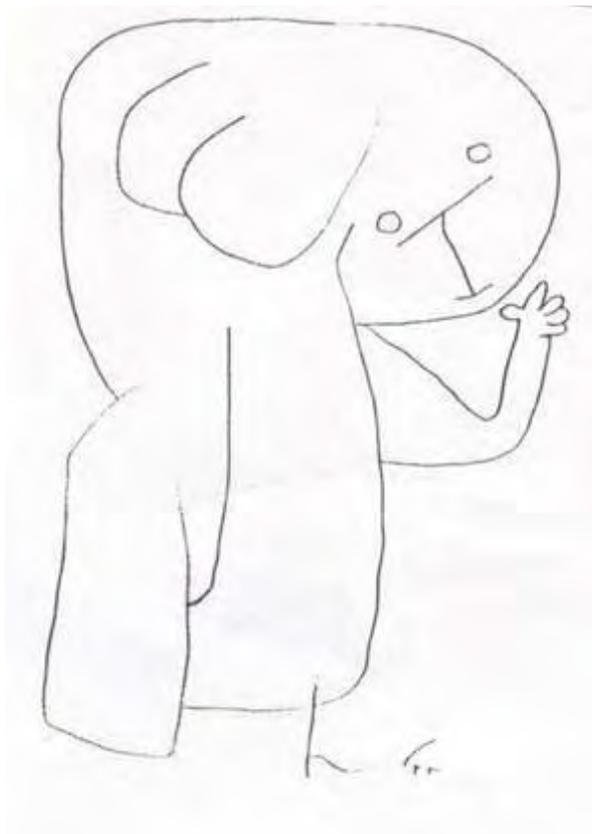


André Masson, Dibujo automático, 1924



André Masson, Dibujo automático, 1925

Otro celebre ejemplo de este tipo de elaboración mental es ofrecido por Paul Klee asociado frecuentemente de manera equivocada con el arte infantil. En algunos aspectos haciendo un trabajo mental parecido a lo efectuado por Masson, Klee ha extraído de la escritura ideográfica de los niños el elemento pictórico que contiene, y el resultado que es solo aparentemente espontáneo esconde cálculo y control de la técnica.



Paul Klee, *El Angel en el asilo infantil*, 1939



Paul Klee, *Peses mágicos*, 1925

En fin con creativo entendemos aquel elemento fundamental que caracteriza todo el hacer pictórico,

la creatividad, es el instrumento que ayuda al pintor a afrontar los problemas que se presentan a lo largo del proceso artístico, con la creatividad por ejemplo el pintor pone orden en el caos y utiliza a su beneficio el azar.

II.9 El ojo táctil

Con respecto a ojo, mano y cerebro hemos dicho como nos interesan no en si mismos, sino como conjuntos funcionales a la creación pictórica. Hemos hablado de la capacidad de la mano “de ver”, ahora hablaremos de la capacidad del ojo “de tocar”.

En relación a la obra de Bacon observa Deleuze:

(...) El hecho mismo, este hecho pictórico venido por la mano, es la constitución del tercer ojo, un *ojo haptico*, una visión haptica del ojo, la nueva claridad. Justo como si el dualismo de lo táctil y el óptico fuera superado visualmente, hacia éste funcione haptica salida del diagrama⁸³.

La mirada del pintor se hace táctil, de manera complementaria a la mano que ve, no estamos hablando de una función metafórica de la visión más bien de una modalidad de visión distinta de la óptica, subrayada del hecho que Deleuze hace referencia a la constitución de un tercer ojo. Especificamos que antes hemos hablado de la función haptica en relación a la mano en línea con los estudios sobre la percepción de autores como Rèvèsz, Gibson y Kennedy. Hay otro uso de la palabra, principalmente metafórico hecho por la crítica de arte que la contrapone a la percepción óptica, como en el caso citado de Deleuze. En este contexto es el ojo lo que posee la capacidad de percibir en una imagen bidimensional la tridimensionalidad, la plasticidad de las formas como habitualmente hacemos tocándolas con las manos.

Rèvèsz nota como, cuando Alois Riegl utiliza el concepto de háptica contrapuesto a lo óptico :

(...) En realidad, no entendía tales conceptos en su sentido originario: ellos no indican concretas funciones perceptivas o concretos contenidos perceptivos sino principios de la producción artística y actitudes del hombre que contempla estéticamente: entonces estos conceptos pierden su sentido psicológico y se vuelven conceptos autónomos de la ciencia del arte y la contemplación artística. Con haptico Riegl no entendía la percepción háptica, sino el ver haptico. no se trataba por él de la primacía de una función biológica, antes de la háptica y luego de la óptica, sino *de dos modos de la visión artística* y del comportamiento estético. Ambos los modos del ver artístico pertenecen al

⁸³ Deleuze, Francis Bacon. *La logica della sensazione*. Ediciones Quodlibet, 2008 pág. 232

ámbito de la nuestra función visual.⁸⁴

La función y la capacidad de ver, en una palabra la visión, es el sentido que domina la pintura y efectivamente también cuando hemos hablado de la mano, lo hemos hecho poniendo la atención sobre aquellas funciones que permiten al hombre construirse imágenes mentales tridimensionales de los objetos, conocer la piel de las cosas, experimentar, en definitiva todos aquel conjunto de operaciones que permiten al pintor de ampliar su visión. También la mente, el centro operativo, nos interesa en relación a esta perspectiva, el pintor ve constantemente, a su trabajo se pueden asociar y declinar todos los verbos de la visión, mirar, observar, ver, y todos los existentes, y cuando los críticos no saben cómo explicar la particular visión de un pintor solo haciendo referencia a los ojos físicos, recurren a la creación de ojos imaginarios, al tercer ojo, o a definiciones fantasiosas o forzadas sobre las presuntas causas de determinadas formas, cuando haría falta una sola definición, visión pictórica.

La pintura antes de ser cualquier otra cosa, es un hecho físico, y la capacidad del pintor de transformar la realidad, de ver de manera tan poco convencional es el resultado de un ejercicio de la atención que repetido en el tiempo crea una definida habilidad visual. Nos es mérito del tercer ojo, sino de su aprendizaje.

Todos los sentidos son, para él, de alguna manera una extensión de la vista, la mano llega allí donde los ojos no pueden llegar y la mente, verdadero centro operativo, orienta los ojos y las manos del pintor y después elabora todas las informaciones recogidas y crea su propia visión.

Henri Matisse decía que:

(...) Ya ver es una operación creativa que exige esfuerzo⁸⁵.

II.10 El proceso de elaboración de la mente en la creación artística

Volvemos a repetir que no es posible para nosotros ni cabe en nuestra finalidad tratar de explicar exhaustivamente en detalle cómo la mente elabora las informaciones, la mente nos interesa en función de su papel en el proceso creativo, por lo tanto las iremos descubriendo en relación a cómo actúa con los otros instrumentos que utiliza el pintor, en general en relación al cuerpo.

Un simple paseo, un encuentro casual, la luz que toca un objeto o la luz de un particular momento

⁸⁴ Révész G., *Die Formenwelt des tastsinnes*, citado en Pinotti A., *Il corpo dello stile. Sotira dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wofflin, Mimesis*, Milano 2001, pág. 142, nota 288

⁸⁵Matisse H., *Scritti e pensieri sull'arte*, ediciones Einaudi Letteratura, Torino, 1979 pág. 20

del día, el color de un vestido, el detalle de una cara, todos, hasta los detalles aparentemente más insignificantes puede ser pretexto para la creación pictórica.

A pesar de que le cueste expresar sus procedimientos, los pintores intuyen detalles del mundo circunstante que hacen suyos hasta el punto de llegar a darle nueva vida, una nueva forma. Oscar Wilde expresó este concepto cuando escribió:

Las personas ven la niebla no porque sea niebla, sino porque los poetas y los pintores les han enseñado la gracia misteriosa de un símil efecto. Puede haber habido nieblas durante siglos en Londres. Osaría decir que las ha habido. Pero nadie las veía y por eso no sabemos nada de ellas. No existieron hasta que el arte no las ha inventado"⁸⁶

Lo que no se puede ver, lo ignoto, posee para un pintor la misma realidad que las cosas conocidas. Creemos que lo que en última instancia verdaderamente importa a un pintor, o lo que a nosotros realmente interesa como pintores, es justo lo que no se puede ver, sino lo que se intuye. El pintor hace un esfuerzo constante para sacar de las cosas que lo rodean lo que él solo puede ver. Trabaja con el intento, muy a menudo frustrado, de sacar el alma de las cosas.

El estado creativo fecundo, que es para el pintor un estado de gracia, no es una constante, depende de afortunadas circunstancias que crean las condiciones ideales para la creación, en respuesta a ese frágil equilibrio, el pintor sabe que la única solución es un trabajo constante, y es justo aquí, en ese trabajo cotidiano, que su mente posee un papel determinante.

Efectivamente hay una parte central de su trabajo que consiste en entrenar la atención como práctica funcional a su misma profesión, porque sabe que de aquella misma atención, de sus capacidades receptoras, también depende directamente la calidad de su trabajo.

(...) es importante entrenar la mente a que permanezca abierta y receptiva hacia las cosas más diversas⁸⁷.

Las dos fases de la creación artística están caracterizadas respectivamente por el sentir y por el razonar: el *sentido* y el intelecto.

⁸⁶ "L'arte, la vita e altre menzogne" è la traduzione di "Selected Prose of Oscar Wilde", la raccolta di brani scelti da Robert Ross, giornalista e critico letterario, nonché uno dei migliori amici di Wilde e suo esecutore testamentario dell'eredità letteraria..

⁸⁷ Sutherland G., *Parafrasi delle natura, e altri scritti sull'arte*. Se 1999, Milano, pag. 26

E *sentido*⁸⁸ es el sentir. Pero debido al hecho de que no tenemos una sensación continua y determinada, y que la sensación sigue la tendencia a agotar todo en sí mismo, hace esclavos, la razón en cierto momento, crea un puente entre sensaciones diferentes, transforma el sentido en libertad.⁸⁹

En esto consiste el desafío constante del pintor, en este proceso de transformación continua de las informaciones adquiridas por los sentidos, que mediadas por el intelecto permiten la creación de un elemento nuevo que, aunque guardando algo de la impresión inicial, al mismo tiempo se convierte en algo distinto; la imagen final para nosotros, guarda siempre en sí una parte de ambivalencia, dada la diferencia entre la impresión inicial de la cosa y aquello en que finalmente se ha convertido, queda siempre un margen no explicable, y pensamos que en el caso de la pintura hay que aceptar esta parte oscura. Coleridge decía para la poesía, algo que podemos aplicar también a la pintura, que cuanto menos la comprendemos cuanto más gozaremos de su lectura, consideramos una poesía de William. Blake traducida al italiano per el poeta Giuseppe Ungaretti:

*My spectre round me night and day
Like a wild beast guards my way;
My Emanation Far within
Weeps incessantly for my sin*

Mi espectro a mi alrededor día y noche
Como una bestia guarda mi camino
Mi emanación muy adentro
Gime incesante por mi pecado

Cuanto más oscura, tanto más fuerte su misterio y magia. En pintura hay una gran cantidad de ejemplos que podríamos tomar, pongamos el caso de un pintor como Arshile Gorky, y específicamente un cuadro de 1944 titulado “*The Leaf of the Artichoke Is an Owl*”

⁸⁸ Con sentido traducimos la palabra *senso*, Per Luciano Fabro cuando hablamos de análisis o intuición estamos siempre en el ámbito de la razón, del intelecto. Al contrario el *senso* es algo que queda fuera de la razón: o sentimos algo o no lo sentimos. El sentido sería el sentir.

⁸⁹ Fabro L., *Un habitat geometrico*, dialogo con Bruno Corà, Catalogo publicado en ocasión de la exposición en la Accademia di Belle Arti di Brera, “ Luciano Fabro 1983”. 2013 pág. 10



Arshile Gorky, “*The Leaf of the Artichoke Is an Owl*” 1944

Este tipo de pintura a pesar de que parezca abstracta está efectivamente estrictamente pegada a la realidad, pero está muy dirigida a observar la realidad según una nueva perspectiva, y en el trabajo de sublimación hecho por Gorky, hay algo que se nos escapa, algo que a pesar de los indicios diseminados en el cuadro, a pesar del tono de los colores, a pesar del título, se queda sin explicación. Allí, en esa pequeña quebradura se insinúa el misterio y el espacio libre para la mirada del espectador de la obra. Mirando un cuadro de ese tipo, leyendo la poesía de Blake, no acabamos de preguntarnos por qué recorrido hayan pasado estos artistas, y en el caso de Gorky tenemos una aproximación a su método que nos ofrece un testimonio de un posible funcionamiento de la mente creadora.

Gorky durante toda su vida, aplicó a su trabajo el método de la “*elevación del objeto*”, ateniéndose para ello a una disciplina muy rígida. En realidad ha sido Fernand Leger, el que previamente ha elaborado el concepto que consiste en elegir un objeto cualquiera y elevarlo a un nivel superior. Como explica el mismo Leger:

Esta técnica no tiene nada a que ver con la imitación, [...] si fuera así, también el cuadro de una persona cualquiera, con tal de que tuviese una cualidad imitativa, tendría un valor pictórico.⁹⁰

Arshile Gorky en 1936 tuvo que escribir una contribución para un libro sobre los murales pintados por el Federal Art Project, en esta ocasión, describió al detalle ese proceso:

Las paredes de la casa eran bloques de arcilla, sin ser perfeccionados, y el techo estaba hecho con troncos en bruto. Ha sido aquí, durante mi infancia, cuando he aprendido por primera vez la más

⁹⁰Op.cit.

poética de las operaciones, la elevación del objeto. Consistía en la sustitución del calendario impreso, utilizando en su lugar una maquina improvisada. En aquella cultura las estaciones estaban bien definidas y entonces no hacía falta un calendario formal, excepción hecha para el periodo de la cuaresma. La gente con una imaginación extraordinariamente tierna y un concepto inocentemente directo del Tiempo y del Espacio, había inventado este sistema: Había en el techo una abertura redonda para dejar pasar al humo. Por encima ponían una cruz de madera de la que estaba colgada una pequeña cuerda, una cebolla a la que habían clavado siete plumas. Cada domingo quitaban una pluma y esto servía para contar el transcurrir del tiempo. Por medio de estos objetos allí arriba, plumas y cebollas, me había sido revelado por primera vez una cosa maravillosa: cómo hacer extraordinario un objeto común.⁹¹

El proceso no es lineal y varía en cada pintor, teniendo en cuenta que hay que añadir un elemento más que aumenta la complejidad de la operación y que la caracteriza marcadamente: el papel de la memoria

Los factores personales, los distintos filtros hacen posible que, a paridad de procedimientos creativos empleados, el resultado sea completamente distinto.

El hacer comporta justo una relación con las cosas, con la materia, que implica que los sentidos son solicitados constantemente y tienen una función determinante, pero por otro lado, no es que uno se arroja al trabajo como un perro sobre la carne, entonces ocurre esta relación equilibrada y "liberada"; me parece bueno este concepto de libertad; la razón es la libertad de los sentidos. Aunque luego está claro que la objeción que se podría hacer es que la razón pertenece a uno y el sentido a otro, sino que habitan en el mismo cuerpo, dependientes de los mismos procesos químicos (...)⁹².

II.11 Mente y ojos

En el párrafo anterior hemos descrito como funciona el mecanismo de elevación del objeto descrito por un pintor, ahora vemos un poco más de cerca y siempre en línea con nuestra visión *holístico*⁹³ de la pintura algunos elementos relativos a la mente y la visión. Siendo un argumento extremadamente complejo tomamos como referente Semir Zeki, investigador y profesor en University College de

⁹¹ Spender Matthew, *Una Vita Armena, Vita di Arshile Gorky*, ed. Barbes, Firenze, 2010 pág. 25

⁹² op.cit. pág.10

⁹³ De holismo, definido por el Drae como: Doctrina que propugna la concepción de cada realidad como un todo distinto de la suma de las partes que lo componen.

Londres, en su libro “*Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*” propone una teoría según la cual :

(...) La función artística y la función de la parte visual del cerebro son una y la misma cosa o, al menos, las intenciones artísticas constituyen una extensión de las funciones del cerebro⁹⁴.

Tenemos que precisar que estamos tomando en consideración el texto de Semir Zeki porque a pesar que él mismo precisa que es un libro sobre el cerebro y no sobre arte, hemos encontrado numerosas referencias específicamente dirigidas a la pintura y al proceso creativo. Con él compartimos solo la parte del recorrido relacionado a la visión en función de nuestro objetivo que es intentar explicar el proceso artístico teniendo en cuenta nuestra hipótesis, que con el fin de Semir Zeki no tiene nada en común.

Según Zeki conocer más sobre el funcionamiento en general del cerebro y del órgano visual podría permitir elaborar una teoría estética con base biológica pero solo en líneas generales, porque admite, los conocimientos sobre el funcionamiento del cerebro son todavía bastante sumarios. Nuestro interés es más estricto de lo que se propone el científico, aunque queriendo tomar una posición no estamos en poseso de los conocimiento adecuados, lo que tomaremos efectivamente en consideración son su explicaciones del trabajo de equipo de mente y ojos. Como él mismo afirma:

(...) No es difícil darse cuenta de que la adquisición de conocimiento por parte del cerebro no es cosa fácil. El único conocimiento que merece la pena adquirir es el de las propiedades características y duraderas del mundo; en consecuencia, el cerebro solo se interesa por las propiedades constantes, permanentes y características de los objetos de la superficie del mundo externo, aquellos rasgos que le permitan categorizar los objetos⁹⁵.

Pero el problema es que las informaciones que llegan del mundo externo no son constantes, al contrario cambian continuamente, podemos ver los objetos desde diferentes ángulos, distancia y condiciones de luz. Evidentemente, si el ser humano logra conducir una vida normal sin enloquecer esto es debido a específicas estrategias de su mente; en el caso de la visión, que es lo que nos interesa aquí podemos decir que:

(...) Tiene que ser un proceso activo que requiere que el cerebro descarte los cambios continuos y extraiga de ellos aquello que es necesario para categorizar los objetos. Esto requiere la existencia de tres procesos separados pero dependientes entre sí: la selección de una cantidad ingente de

⁹⁴ Zeki S., *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Ediciones La balsa de la Medusa, 2005, pág. 19

⁹⁵ Op.cit. pág.. 23

información, siempre cambiante, con el fin de extraer exclusivamente lo necesario para poder identificar las propiedades constantes y esenciales de los objetos y superficies; descartar y sacrificar toda información que no interesa a la hora de obtener conocimiento; y comparar la información seleccionada con el recuerdo almacenado de la información visual pasada para poder identificar y categorizar un objeto o escena⁹⁶.

Como ejemplo, pensamos en la capacidad del cerebro de atribuir un color constante a una dada superficie, se trate del amarillo de un limón o del verde de una hoja. Puesto que existiera una composición fija de luz reflejada por una superficie, una composición estable de energía y longitud de onda, esto funcionaría como una especie de código descifrable por el cerebro, a cada código su color. Pero, se da el caso que no exista nada parecido, al contrario puesto como hemos dicho que la realidad muta continuamente, la composición de longitudes de onda de la luz reflejada por una cierta superficie cambia al cambiar de las condiciones externas:

(...) El cerebro es capaz de descartar estas variaciones y asignar el color verde a la hoja a través de un proceso al que el físico y fisiólogo alemán Herman von Helmholtz se ha referido como “descartar el iluminante”, algo que creía que se realizaba mediante un proceso definido vagamente como, “ inferencia inconsciente”. Hoy en día podemos definirlo un poco mejor, pero sólo poco, y decir que “ descartar el iluminante” es resultado de un proceso neuronal que tiene lugar en una área específica de la parte visual del cerebro⁹⁷.

De esto podemos inferir como la visión es un proceso marcadamente activo, al igual que el mismo proceso creativo; pensamos a la fase inicial cuando el pintor elige el tipo de composición, organiza el trabajo buscando el material, descartando después lo que no le interesa, comparando las informaciones adquiridas. En el caso de la creación artística el orden de sucesión de estas fases no es tan rígido, y pueden también volver en fase de elaboración de la obra, sobre todos en aquel tipo de pintura, que es la que nos interesa, que no prevé un trabajo rígidamente estructurado y que queda continuamente abierta a cambios de dirección.

El sistema visual del ser humano se ha desarrollado a lo largo de millones de años y probablemente es por esto que es más eficaz del sistema lingüístico que es una adquisición evolutiva relativamente reciente y que no es capaz todavía de detectar tantas informaciones en pocos segundos como hace el lenguaje visual. Los pintores trabajan con y gracias a la vista y por medio de este lenguaje que los cuadros son experimentados por los demás, lo único que si hay que tener para entenderlo es tiempo y paciencia como nos recuerda Paul Klee:

⁹⁶ Op.cit. pág. 23

⁹⁷ Op.cit. pág. 24

(...) ¿Es que acaso la obra plástica nace de golpe? No, se construye pieza por pieza, del mismo modo que una casa.

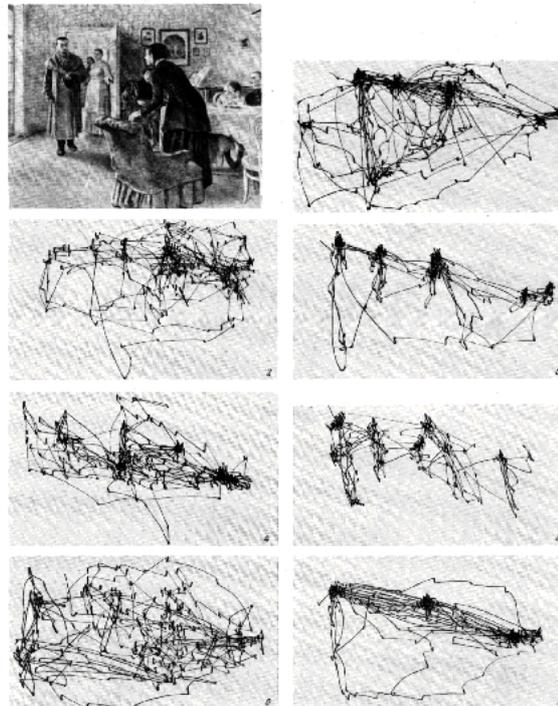
Y el espectador, ¿acaba de golpe con la obra? (desgraciadamente, muchas veces, sí).

¿No dijo Feuerbach que para la comprensión de un cuadro se necesita una silla? ¿Para qué la silla? Para que el cansancio de las piernas no estorbe la mente. Las piernas se cansan si se está de pie mucho tiempo. Por consiguiente, espacio libre: tiempo. Carácter: movimiento. Intemporal sólo es el punto en sí, muerto. También en el universo, el movimiento es lo dado. La calma en la tierra es la inhibición arbitraria de la materia. Adherirse a lo primario es un engaño. (...) La actividad esencial del espectador es también de carácter temporal. El ojo está organizado de modo que la imagen, parte por parte, es conducida hasta el nervio óptico, y para ajustarse a una nueva pieza, ha de dejar la anterior. Una vez que termina de mirar, se va; como el artista. Cuando lo estime provechoso, vuelve; como el artista.

Para el ojo del espectador se establecen diferentes caminos para la comprensión de la obra artística (en la música, canales conductores para el oído –eso lo sabe cualquiera–, y en el drama, ambos para ambos). La obra plástica surge del movimiento, ella misma es movimiento (los de los músculos del ojo)⁹⁸.

Estudio realizado por Yarus en 1967, utilizando el cuadro de Il'ja Repin, donde se contempla que la tarea encomendada influye en el movimiento de los ojos.

En la imagen podemos ver el trabajo de los ojos sugerido por Klee, concretamente el fenómeno



⁹⁸ Klee P., *Confessione creatrice e altri scritti*, ediciones Abscondita 2004, pág. 16-17

representado es el “Seguimiento de ojos” individuado por el estudioso de psicofísica ruso Alfred L. Yarbus, es el proceso de evaluar, bien el punto donde se fija la mirada, o el movimiento del ojo en relación con la cabeza. El ojo se mueve según lo que quiere individuar en una imagen:

1) examen libre de la imagen; 2) examen de la situación material de la familia; 3) evaluar la edad de las personas; 4) figurar lo que la familia estaba haciendo antes de la llegada del huésped inesperado; 5) memorizar el vestuario; 6) memorizar la posición de las personas y de los objetos; 7) estimar cuanto tiempo el visitador ha estado lejos de la familia.

El ojo se mueve según los puntos de mayor interés visual, los pintores lo saben instintivamente y por esto, también sin poseer los conocimientos técnicos sobre cómo funciona el lenguaje visual organizan la composición de manera que utilizando determinados expedientes como por ejemplo el claroscuro, el contraste tonal, fuerzas de las líneas el cuadro resulte caracterizado por un ritmo interno capaz de crear una dinámica específica en grado de capturar el ojo.

El ritmo es un elemento que contribuye a determinar el carácter mismo del cuadro y, como acabamos de decir gracias a la utilización de expedientes, como un cambio en la tipología de pincelada, de su dirección, o misma pincelada con pinceles de tamaño distinto. Volveremos a hablar de como se puede imprimir ritmo a un cuadro, ahora seguimos con nuestro tema.

Hemos visto entonces cómo el ojo fijo no puede ver, el movimiento es connatural a la visión y cuando no ocurre cuanto es descrito por Klee, con la agudeza que lo caracterizaba, puede que se realice otra situación descrita por otro artista, Naum Gabo:

(...) La mayoría de las veces (la gente), espera que un cuadro les hable en términos distintos a los visuales, preferiblemente en palabras pero si un cuadro o una escultura necesitara complementarse o explicarse con palabras, eso querría decir que no ha cumplido con su función, o que el público no ha podido verla.⁹⁹

El mundo visible se hace inteligible gracias a la acción conjunta de ojos y cerebro, gracias a su intelecto el hombre llena de sentidos el mundo, y al mismo tiempo, crea su propio mundo como en la creación artística, y a lo largo del proceso pictórico el pintor elabora lo visto, vivido, y experimentado directamente con lo que ha visto en sus sueños o que ha solo imaginado de ver, el dado real se recompone en la mente del pintor según su específica sensibilidad, pero el proceso de partida está en su cuerpo:

(...) La anatomía posee una semejanza superficial, pero sorprendente, con una cámara. Al igual que

⁹⁹ Gabo, N., *Of Divers Arts*. A. W. Mellon Lectures on The Fine Arts, National Gallery of Art, Washington. New York, Pantheon Books, Bollingen Foundation

ésta, el ojo es una cámara oscura, equipado con lentes que dirigen la luz hacia una capa fotosensible, la retina.(...) Hace relativamente poco que nos hemos dado cuenta de que la imagen del mundo visual no se “imprime” en la retina del ojo, sino que ésta última es una mera etapa inicial de un proceso muy elaborado, diseñado para ver y que comienza en la denominadas “ áreas superiores” del cerebro.; la retina actúa como filtro esencial de las señales visuales y registra las transformaciones de intensidad de la luz, o la longitud de onda de la luz entre una parte de nuestro campo visual y otro, para después transmitir esas informaciones registradas a la corteza cerebral¹⁰⁰.

A pesar que la anatomía de la retina es muy complicada no es capaz de descartar las informaciones no funcionales y elegir solo aquellas útiles a representar los elementos esenciales y constantes de los objetos, así que la mayoría de este proceso se encuentra en la corteza.

(...) La sustancia primaria de nuestros pensamientos es una rica información recogida, intercambiada, acumulada y continuamente elaborada¹⁰¹.

II.12 La sensibilidad visual

En resumen, el concepto más reciente de visión elaborado por la neurociencias es el siguiente:

(...) Lo consideramos como un proceso activo donde el cerebro, en búsqueda de conocimiento del mundo visual, descarta, selecciona y, al comparar las información seleccionada con la que tiene grabada y almacenada, genera una imagen visual, proceso increíblemente similar a lo que hace un artista. Esta interpretación nace de un hallazgo fundamental, es decir, que existen muchas otras áreas visuales alrededor de la corteza visual primaria¹⁰².

Sobre el hecho que la elaboración mental presida cada tipo de visión ya no se discute, pero (como siempre en pintura hay un pero), la manera en que el pintor elabora las informaciones puede variar y mucho según la visión global de cada uno.

Semir Zeki atribuye a los conocimientos equivocados sobre la visión hecho que en muchos escritos de artistas y críticos de arte:

(...) Hay numerosas referencia al ojo que ve o a pintar con los ojos, así como la distinción entre “los que pintan con los ojos” y lo que también utilizan el cerebro. Courbet y Monet serian ejemplos del

¹⁰⁰ Zeki S., *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Ediciones La balsa de la Medusa, 2005, pág. 32

¹⁰¹ Rovelli C., *Sette brevi lezioni di fisica*, Adelphi edizioni, Milano 2105, pág..76-77

¹⁰² Zeki S., *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Ediciones La balsa de la Medusa, 2005, pág.39

primer caso y Cézanne del segundo. (...)Emile Bernard, según dicen, afirmo de Cézanne “ Su visión pertenece más al cerebro que a sus ojos” , y con ello se suponía que a otros artistas les sucedía lo contrario¹⁰³.

Pues, creemos que esto es un caso en que uno científico cae en una equivocación debida al hecho que, como nos recuerda Merleau- Ponty en su “*El ojo y el Espíritu*”:

La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas. Saca de ellas sus modelos internos, y operando con esos índices o variables las transformaciones que su definición le permite, no se confronta sino de tarde en tarde con el mundo actual. Ella es, siempre ha sido, ese pensamiento admirablemente activo, ingenioso, desenvuelto, ese prejuicio de tratar a todo ser como “ objeto general”, es decir, a la vez como si no fuera nada para nosotros y sin embargo estuviese predestinado para nuestros artificios¹⁰⁴.

Con la distinción entre “los que pintan con los ojos” y lo que utilizan el cerebro, aunque considerando el estado del conocimiento sobre la visión nosotros entendemos, más que una neta distinción entre el pintar con un órgano o con otro, es una intuición, el hacer una sutil referencia al peso de la parte de la elaboración presente en el trabajo de algunos pintores. Es como cuando en el lenguaje común decimos que un individuo “piensa con la tripa” o “con el corazón”, no significa que el cerebro ha abdicado a su funciones, solo que la respuesta de tal ser humano en aquel momento es más orientada en un sentido.

Hay pintores más orientados hacia una pintura física que ingenuamente o debido a la antigua creencia podemos definir “ de ojos” que tomando en préstamo las palabras de Deridda podríamos definir: natural, carnal, exterior, en una palabra, literal¹⁰⁵.

Y hay pintores más orientados hacia una pintura que quizás por alejarse más de la supuesta realidad o por transformar en mayor medida el material inicial, podemos definir “mental”. En realidad se podría escribir una tesis solo con las distintas tipologías de pintores, pensamos por ejemplo en Karel Appel, a pesar de transformar mucho la realidad más que ser un pintor mental lo definiríamos un pintor de cuerpo, de manos, de puro instinto, él mismo definía su pintura “barbara”.

¿Qué significa ver con los ojos del pintor?,¿qué implica?, ¿cuál esfuerzo hace falta hacer para aprender este particular tipo de visión?

En 1857 John Ruskin en su *Elementos de Dibujo* postula la teoría de lo que ha sido definido *ojo*

¹⁰³ Op.cit.pág. 31-32

¹⁰⁴ Merleau-Ponty M., *El ojo y el Espiritu*, Ediciones Paidos, Ibérica, S.A., Barcelona, 1986 pág 9

¹⁰⁵ La obra de referencia es *Memorie di cieco, l'autoritratto e altre rovine*, edito por Abscondita, la frase completa es: (...) un ojo demasiado natural, demasiado carnal, demasiados exterior, es decir, literal. pág. 32

inocente:

(...) Todo el poder técnico de la pintura depende de nuestra capacidad de recobrar lo que puede llamarse la *inocencia del ojo*: es decir, una suerte de percepción infantil de estas manchas planas de color, simplemente en cuanto tales, sin conciencia de lo que significan-como la vería un ciego si se encontrara súbitamente dotado de vista¹⁰⁶.

Según Ruskin, la visión es el resultado, después de un largo aprendizaje, de lo que sabemos y de lo que vemos, la habilidad de los grandes pintores esta justo en saber acercarse cuanto más posible a una condición de mirada primordial. Entonces la condición ideal para poder ver seria perder la vista para ver sin la influencia de lo que ya hemos aprendido. Para Stephane Mallarmé el secreto de la nueva pintura está todo en el ojo inocente:

(...) El ojo debe olvidar todo lo que haya visto y aprender de nuevo la lección ante él. Debe separarse de la memoria, para ver solo aquello que mira, y como por primera vez.¹⁰⁷

Interesante es también la anécdota que Lilla Cabot, discípula de Monet cuenta en su libro de memorias:

(...) Deseaba haber nacido ciego y haber recobrado la vista súbitamente para comenzar a pintar de este modo sin saber que objetos eran los que veía ante sí.

(...) Cuando salga a pintar (le recomendaba Monet), intente olvidarse de los objetos que tenga ante sí, un árbol, una casa, una campo o lo que sea. Piense sólo: he aquí un cuadradito azul, aquí un rectángulo de rosa, aquí una raya de amarillo y píntelo tal y como le aparezca, del color y forma exactos, hasta dar su impresión ingenua de la escena ante usted¹⁰⁸.

Las concepciones sobre la vista se ha ido sucediendo y cambiando a lo largo de la historia, por ejemplo a la visión de Monet sucederá la visión de Georges Seurat y Paul Signac que llevarán el impresionismo en dirección de una pintura científica con el divisionismo o cromoluminarismo.; o siguiendo el hilo de la historia Paul Gauguin y Emile Bernard con el primitivismo y su retorno a una pureza originaria, o el interés de pintores como Pablo Picasso y George Braque para la ampliación de la percepción humana en línea con los progresos científico:

¹⁰⁶ Allen G., *The Works of John Ruskin*, ediciones E.T. Cook, London, 1903,1912, vol. 15 pág. 27

¹⁰⁷ Florence P., *Mallarmè, Monet and Redo*, ediciones Cambridge University Press, 1986, pág. . 12

¹⁰⁸ Cabot Perry, L., *Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909*” *The American Magazine of Art*, vol.XIII, nº3, 1927, pág. 120

(...) El recurso a la cuarta dimensión y las geométricas no-euclidianas respondía al afán de incluir en el cuadro distintos puntos de vista simultáneos sobre un mismo objeto, liberándose de la perspectiva. En el fondo se trataba de emanciparse del dominio del espacio visual, de la noción retiniana (naturista e impresionista) de lo pictórico en favor de una pintura cerebral. Apollinaire definía el cubismo científico de- el de Picasso, Braque, Gleizes, Metzinger y Juan Gris- como el arte de pintar “con elementos extraídos no de la realidad de la visión, sino de la realidad del conocimiento”¹⁰⁹

Guillermo Solana nos hace notar como la definición de Apollinaire coincide con la que Denis y Fry utilizaban para el arte primitivo, coincidencia confirmada por el mismo poeta cuando evidencia como los cubistas han llegado a la cuarta dimensión por dos procedimientos distintos:

(...) La meditación sobre la ciencia, y las esculturas egipcias, negras y de Oceanía. Y todavía Maurice Raynal, al definir el cubismo en 1913, asociaba la cuarta dimensión con la práctica de los pueblos primitivos de pintar los objetos no en cuanto vistos, sino como pensados¹¹⁰.

Hemos citado a Ruskin, hemos pasado por Monet, el arte primitivo, Picasso y Braque y claramente estos son solo un pequeño ejemplo en una historia que es mucho más amplia, pero son indicativos de como puede ser utilizada la visión en pintura, de como los ojos ven lo que el cerebro quiere ver. Lo que nos interesa no obstante, no es analizar cada visión peculiar, queremos buscar aquellas actitudes que a pesar de las distintas técnica utilizadas, para nosotros caracterizan marcadamente la visión pictórica. Dos aspectos resaltan a nuestra atención: el papel de la memoria y la aparente paradoja del no ver.

II.13 La influencias de las impresiones primordiales: el papel de la memoria

Hemos empezado este capítulo introduciendo el papel de la mente y del cerebro en la creación artística, y lo hemos hecho por medio de las consideraciones teóricas del pintor Graham Sutherland seguidamente hemos hablado de los conocimientos actuales acerca de las facultades cognitivas del cerebro y sucesivamente hemos introducido uno de los posibles modos en que puede actuar la mente del pintor.

¹⁰⁹ Solana G., en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Ediciones la Balsa de la Medusa, 80, 2004, pág. . 345

¹¹⁰ Op. cit. pág. . 345

No olvidamos que nuestro interés por el funcionamiento de la mente es estrictamente funcional a la creación pictórica, por lo tanto, en virtud de este preciso punto de interés queremos ahora hablar de un elemento que nos parece haber emergido desde lo que hemos escrito hasta ahora, este elemento al que hacemos referencia, es la memoria, más precisamente el papel que esta particular función de la mente humana juega en la creación artística.

La intuición de la que partimos es que en el ámbito de la memoria, se juega un importante partido para el pintor, intentaremos por lo tanto de delinear, siempre a nuestro modo, o sea, con múltiples referencias también extras pictóricas, en qué manera el artista se relaciona, se sirva, o sencillamente baje a pactos con esta particular facultad psíquica.

“ La memoria no es sino la facultad que posee el intelecto para habituarse a los conceptos, distinta de la facultad de concebir o de entender. Y resulta tan necesaria para el intelecto que éste, sin aquélla, es incapaz de cualquier acción”

Así escribía Giacomo Leopardi a propósito de la memoria, facultad que desde siempre ha suscitado un gran interés entre los médicos, los psicólogos, pero también (y es lo que nos interesa) entre artistas, desde los músicos, directores de cine, escritores y por supuesto pintores.

Hay muchas frases escritas acerca de la memoria, y sin duda la más citadas es el fragmento de las *madeleines* de Proust.

Como todas las cosas que se refieren al funcionamiento de la mente, también la memoria se presenta como un sistema muy complejo, por ejemplo en el trabajo de escritura de esta tesis estamos utilizando distintas tipologías de memoria. Recordar, o mejor dicho, saber quién ha escrito una determinada frase forma parte de la memoria semántica. Recordar de haber transcrito una determinada frase en una agenda de bolsillo esperando el metro, es un episodio que hemos rememorado y que pertenece a la memoria episódica, concretamente a la autobiográfica.

En este momento, para escribir la tesis estamos escribiendo en el ordenador: pulsamos teclas, guardamos y hacemos otras operaciones que ejecutamos con rapidez gracias a la memoria procedimental. Sin embargo si tuviéramos que hacer una llamada importante a una cierta hora, deberíamos recordar algo de cara al futuro: en este caso utilizaríamos otro tipo de memoria, la perspectiva.

Si antes de llamar pensásemos en algo preciso que decir, tendríamos que retenerlo temporalmente en la memoria a corto plazo verbal. Probablemente, al momento de llamar, llevaríamos a cabo otras acciones, en este caso podríamos desarrollar al mismo tiempo dos acciones gracias a la memoria de trabajo.

Todos estos ejemplos son para dar cuenta del hecho que en pocos minutos el ser humano puede emplear distintos depósitos de memoria, cada uno de los cuales hace referencia a una específica estructura nerviosa. De esta manera, notamos como la memoria no constituye un sistema unitario, sino que se divide en distintos subcomponentes.

Podríamos definir de manera general la memoria como la capacidad de almacenar informaciones a las que poder recurrir cuando sea necesario. Como hemos dicho, es una función compleja y aquí queremos tratarla en función de la creación artística. Nos limitamos a decir que hablando de memoria podemos hacer una distinción fundamental que hace referencia a los componentes implicados en la retención temporal, en oposición a la retención duradera de la información.

Se trata, respectivamente, de la memoria a corto plazo o memoria primaria, y de la memoria a largo plazo o memoria secundaria.

La memoria a corto plazo permite guardar una cierta cantidad de informaciones durante un tiempo breve, segundos, después de los cuales las informaciones son olvidadas.

Distintamente, la memoria a largo plazo posee una capacidad mucho mayor (no se conocen muy bien los límites de cantidad de información que puede contener) y el recuerdo puede perdurar durante mucho tiempo, meses e incluso años, se olvida lentamente.

Hay muchas otras distinciones en el campo de la memoria a largo plazo, y los conocimientos adquiridos provienen tanto de los experimentos realizados con sujetos normales como de las observaciones del comportamiento de pacientes con lesiones cerebrales, puesto que un modelo de funcionamiento de una actividad cognitiva no puede considerarse idóneo si no puede dar cuenta de los múltiples déficits observados en pacientes con lesiones cerebrales.

Pero es por medio de un poeta e intelectual refinado que queremos entrar en el mundo de la memoria, hablamos del poeta italiano Giacomo Leopardi, (1798-1837) considerado uno de los mayores poetas del Ottocento italiano y una entre la más destacadas figuras de la literatura mundial, además de una de las principales del Romanticismo literario.

En particular, hay una obra descubierta y publicada gracias al trabajo de otro gran poeta, Giosué Carducci, *Zibaldone*¹¹¹, una obra única en su género, una especie de diario de a bordo, libro en sí

¹¹¹ *Zibaldone*: escrito entre julio y agosto 1817 y diciembre 1832 por un total de 4526 páginas, como afirma María de las Nieves Muñiz Muñiz, (catedrática de Filología italiana en el Departamento de Filología Románica de la Universidad de Barcelona, una de la más reconocidas expertas en literatura italiana moderna y contemporánea, con especial atención a Leopardi, Manzoni y Pavese, aunque también se ha ocupado de lingüística comparativa italiano español), en la revista *Zibaldone*, Estudios italianos, n.4 (2014/2): es cierto que en España el *Zibaldone* ha tenido una recepción tardía, pero cabría precisar que la obra se publicó solo a partir de 1989, es decir más de un siglo después de la muerte de Leopardi, y que el interés por ella ha tardado en llegar también en Italia. (...) Recientemente editores y editoriales han optado por la solución más cómoda: proponer antologías desprovistas de aportes críticos serios y centradas en temas fácilmente reconocibles o supuestamente “atractivos”, sugiriendo ora la idea de reflexiones sentenciosas, ora la de un *journal intime*, concepto este último totalmente ajeno a un diario intelectual inclasificable que poco concede a confesiones autobiográficas y que, cuando las hace, las encamina a

mismo, seminal de muchas obras que vendrán después, con algunos elementos autobiográficos.

En lo Zibaldone se descubre un Leopardi filósofo, que describe un mundo alienante en que filósofos del existencialismo también se han encontrado, el poeta nos enseña a descubrir las impresiones primordiales, como en el caso cuando hace referencia al hecho que cuando vemos algo como por ejemplo una torre, en realidad no es la torre real que veo ahora, es la torre que he visto la primera vez, que me ha inundado el alma, que me ha modificado. Para el hombre sensible, es decir para el poeta, la realidad no es nunca sencilla, siempre es doble, la realidad auténticamente, poética es la primera realidad, aquella de la infancia. Ésta línea teórica que toma el poeta llega luego a teorizaciones como las de Freud, Proust, Joyce, y es interesante para nosotros porque en sustancia es el descubrimiento de la memoria involuntaria.

La memoria guía constantemente al pintor y juega un papel también en la metodología de trabajo que hemos ya ilustrado, elaborada por Leger y utilizado por Gorky, y evidencia un punto central de toda nuestra reflexión: la pintura no tiene un carácter imitativo, diversamente es también, entre las muchas almas que posee, el fruto de una re-elaboración de los contenidos de la memoria. El recuerdo Leopardiano es un concepto que nos sirve para explicar uno de los mecanismos que actúan al momento de dar vida a un nuevo cuadro.

Toda nuestra mirada esta condicionada por lo que somos, cuando pintamos es la nuestra realidad subjetiva lo que estamos pintando, no pintamos realmente lo que vemos, sino lo que creemos de ver, lo que nuestros ojos han visto y no lo que realmente se supone que sea. El concepto de realidad se vuelve absolutamente relativo e irrelevante, considerando que no hay realidad fuera de lo que se ha querido, observado, deseado por primera vez. El tipo de pintura que nos interesa y que queremos hacer es una pintura que no pretende ni buscar ni mucho menos encontrar la realidad, el pintor se mueve entre su imaginación, memoria, deseos, pesadillas, sueños, placeres, condicionado por el límite del cuerpo que intenta trascender pintando, un cuadro es un anhelo, un deseo, una oración a el infinito es un baile contra el miedo, es la solución y el problema al mismo tiempo, pero no para todos, sino para el pintor mismo pintor.

Volviendo a la temática que nos interesa, la memoria, como para todas las cosas inherentes al arte nunca hay nada de sencillo, o unívoco, el artista sabe que detrás de lo que se ve siempre hay relaciones y enredos entre más factores, sabe o más bien intuye que el mundo que se les ofrece a los

apoyar una tesis general. De hecho ni siquiera la etiqueta de diario se aviene al *Zibaldone*: allí, aunque los apuntes se fechen, todo está articulado por una tensión teleológica que lleva de una idea a otra sin solución de continuidad. En ese encadenamiento, una observación lingüística o psicológica puede desembocar en conclusiones antropológicas, filosóficas, literarias, políticas o históricas, etc., y viceversa. Por otra parte, Leopardi reexamina cada problema desde distintas ópticas y lo va reformulando a lo largo del tiempo. De ahí la originalidad de su dinámica, que conjuga dos tendencias difícilmente conciliables: por un lado el microanálisis encaminado a desmenuzar cada fenómeno (psicológico, social, estilístico, político...) sondeando su profundidad casi infinita; por el otro la búsqueda de un sistema capaz de hacer encajar todas las piezas.

ojos es como la piel de un cuadro pintado por capas, donde cada capa es un mundo y que todas juntas colaboran a la creación de algo que es más que la suma de cada parte.

Hay, en la misma estructura de el Zibaldone, algo que nos interesa:

Caos escrito es la definición utilizada por Joseph Anton Vogel, el cura alsaciano amigo de Monaldo Leopardi que, en la letras al marques Filippo Solari de Loreto, habla de los zibaldones como de caos escritos, parecidos a “magazzeni”¹¹² de los cuales se pueden tomar obras bonitas de cada genero de literatura. Según esta interpretación el termino *zibaldone* se refiere a una recopilación de escritos heterogéneos sin ninguna relación entre ellos y que pueden también incluir materiales inútiles, de escasa importancia: una mezcla, un *melange* útil a sucesivas formas de elaboraciones textuales. Giuseppe Pacella, en su edición de lo *Zibaldone*, pone en evidencia este sentido implícito en la palabra y recuerda su difusión en tiempos lejanos: por ejemplo, Benedetto Varchi, en el preámbulo de la *Storia fiorentina*, daba a la palabra el sentido de un conjunto muy confundido de escritos. La palabra “zibaldone” parece entonces hacer referencia a la idea de un texto del todo individual y personal. Cada escritor puede preparar por si de los *zibaldoni* útiles a sacar sucesivamente materiales sobre que trabajar, y necesita entonces poner por escrito instintivamente (poner de chorro?) pensamientos y citas¹¹³.

Y todavía:

Los testimonios relativos a las técnicas utilizadas por Locke y Leibniz son importantes porque confirman la difusión de metodologías elaboradas para soportar la facultad de recordar, de esta manera se realizaban verdaderas colecciones de memoria, o sea libros necesarios a cualquiera, filósofo o artistas, que quisiera guardar una series de informaciones o pensamientos útiles para una futuras obras completas¹¹⁴.

Lo que destaca para nosotros en lo que acabamos de transcribir es la particularidad de la estructura misma de *Zibaldone*, cuando leemos: “Cada escritor puede preparar por si de los zibaldoni útiles a sacar sucesivamente materiales sobre que trabajar, y necesita poner por escrito (dibujar en nuestro caso) instintivamente pensamientos y citas” (el paisaje a su alrededor, un impresión o cualquier otro elemento haya capturado su atención), nos viene a la mente el cuaderno de bocetos del pintor y cuya definición más bonita para el sería *colecciones de memoria*. Esto es el cuaderno con que el pintor sale a la calle (y no importa cual sea el medio, a pesar que hoy en día algunos hayan sustituido el cuaderno de papeles por cuadernos virtuales donde cargar las fotos hechas por

¹¹² Almacenes

¹¹³ Cacciapuoti F., “ *Dentro lo zibaldone, la scrittura circolare di Giacomo Leopardi*”. Donzelli editore 2010, pag. 29

¹¹⁴ Op.cit

medio de la cámara, o del mismo móvil, la función es la misma) un instrumento *para soportar la facultad de recordar*.

El cuaderno de bocetos coadyuva la memoria del pintor, en su interior puede encontrarse de todos, por supuesto bocetos, hecho muy rápidamente o bien detallados, frases, anotaciones, todos elementos que pueden no tener relaciones entre ellos, pero si, hay una relación hacia un mismo, podríamos definir, lugar ideal: el laberinto de nuestra mente.

Los cuadros representan el hilo que el pintor utiliza para moverse en este laberinto, pasando por distintas etapas: la memoria, el tiempo, el viaje, el exilio, la búsqueda de su propias orígenes, el futuro, en un conjunto orgánico.

A pesar que la memoria sea una facultad de todos los seres humanos, no somos todos iguales en el saborear el recuerdo, hay personas que prefieren no recordar, otros que dan poca importancia al pasado y prefieren dejarlo lejos de sus pensamientos. Otras, y es el caso que nos interesa, que les atribuyen un valor del todos especial. Escritores, poetas, y por supuesto, los pintores, demuestran por medio de sus obras el gran valor que dan a lo que podríamos definir una elevada sensibilidad a la memoria.

Leopardi, que hemos elegido como una especie de Virgilio para nuestro viaje en este delicado universo que es la memoria, le reconoce un papel central en la capacidad de dar placer. De hecho, cuando la memoria se une a la imaginación, el resultado es lo que llama “ *il piacere delle ricordanze*” , a la misma manera, la fantasía y la gana de huir de la triste y opaca cotidianidad son valorizadas da la memoria. Así escribía el 18 de agosto de 1821:

El pasado, al recordar, es más bello que el presente. ¿Por qué? Porque el presente solo es la sola imagen de la verdad y toda verdad es fea.¹¹⁵.

Entonces, la memoria más imaginación, procura como resultado, el placer, la belleza, y la capacidad de dar relevancia a las cosas, o dicho de otra manera de transformar las cosas.

Y con cuidado de no caer en sencillos “*psicologismos*” ; la llave de lectura, la perspectiva bajo la cual hay de entender todo esto no es justificar el dado poético/pictórico con los acontecimientos de la vida, sino, como la vida misma se convierta en un estilo y en pintura, a este propósito, !nos ayudan otra vez! las palabras de un poeta, Vincenzo Cardarelli que a propósito de vida y poesía escribía:

Algunas de mis memorias de juventud os conmovieron por su contenido y yo acepté con gratitud el

¹¹⁵ Zibaldone, 1521-22

homenaje y la ternura de una desconocida lectora. Pero habría querido decirnos enseguida que un artista vale por sus capacidades artísticas, independientemente de la materia que trata, y que el interesarse en los dolores y a las miserias de un poeta, sin tener cuenta de sus facultades expresivas, no es la mejor manera de entenderlo, ni de celebrarlo (...) soy un hombre malo y quizás también un discreto artista. En cualquier caso el Arte por mí es todo, y lo que vosotros decís sobre las voces del corazón y el sentimiento no puede haber significado por mí si no en el incorruptible reino del arte.¹¹⁶

El particular tipo de relación que el pintor instaura con la realidad hace que la memoria juegue un papel determinante en la práctica pictórica, por su capacidad, asociado a la imaginación de empujar la creación. El pintor dibuja, toma apuntes y no pone límites entre su vida y sus cuadros. Utilizando como hemos dicho, el cuaderno de bocetos como un instrumento :

El arte del *recordar* está caracterizado por dos divisiones: *la ciencias de la memoria* y aquella de los *suplementos de la memoria*, en la que esta comprendida la *memoria artificiale* así como la escritura¹¹⁷.

En nuestro caso sustituimos la palabras escritura con pintura y el efecto es el mismo, y podemos hacer algo más. De hecho, si el cuaderno de bocetos es un instrumento que el pintor utiliza para fortalecer su memoria, y como hemos dicho puede ser un acumulo de cualquier tipo de elementos o datos que en alguna manera el sujeto evalúa como relevantes o útiles al momento de pintar, hay que decir también que todo este material, es solo aparentemente informe. Efectivamente, hay una lógica interna que sigue un principio de importancia establecido por el mismo pintor, y lo que en un primer momento no tiene una forma muy definida toma forma, se hace reconocible y toma una estructura precisa en un segundo momento, en la obra pictórica.

Siguiendo el razonamiento empezado gracias a la estructura misma del Zibaldone, llegamos a hacer otro “juego” de comparación que nos ayuda a enfocar de manera más precisa “el hacer” del pintor:

El arte de *comunicar* se subdivide en *ciencias de los instrumentos del discurso* y *ciencias de las cualidades del discurso*. La primera se traduce en la *Gramática*, la segunda en la *Retórica*¹¹⁸.

En nuestro caso, los instrumentos, o sea la *Gramática* del pintor sería el contenido de sus bloques de dibujos, o sea, todos aquellos conjuntos de frases, sintagmas y palabras de un determinado

¹¹⁶ Vincenzo Cardarelli, In *Lettere non spedite*, “A una lettrice sconosciuta”, datata Roma, 15 settembre 1942.

¹¹⁷ Prete A., introducción al libro de Giacomo Leopardi, “*Trattato delle passioni*”, Edición temática de lo *Zibaldone* de los pensamientos establecida sobre los índices *leopardiani*, curada por Cacciapuoti F., Donzelli editore, 1997, pág. XLVII

¹¹⁸ Op. cit.

idioma. El pintor para comunicar necesita poseer una gramática que les permita “escribir” sus cuadros; estas reglas que acaban formando su personal lenguaje, las aprendes con el tiempo, con la practica, con el estudio.

Cuanto más se aplica el pintor, tanto más descubre y delinea su exigencia interna prioritaria, que se traduce concretamente en un sistema global de trabajo que dará vida a una específico modelo formal.

Y en este proceso de formación, la memoria actúa como una influencia total, sobre la mente y sobre el mismo cuerpo, que aprende a moverse en una determinada manera y adquiere una personalísima memoria de gestos (que analizaremos en el capítulo sobre la mano y el dibujo).

Queremos ahora hablar de otra relación particular instaurada por la memoria y de la consecuencia de esta relación con la creación artística: vínculo memoria-infancia.

Este vínculo es particularmente potente, según Leopardi:

La gran maquina de la memoria nace en la infancia, cuando los niños conocen un doble tipo de recuerdos. Si miraba dentro de sí mismo, Leopardi, podía observar lo que observan todos: los niños son distraídos y pocos reflexivos: ponen el atención en una multitud de objetos: se dejan llevar por cada sensación y pensamiento; se aplican a una cosa y después a otra, y después a otra todavía, de manera tal que en ellos no logra fijarse la memoria, sino solo una reminiscencia débil, oscura, confundida, leve y pasajera. Leopardi miraba con gran placer y angustia este multiplicarse de la atención (...) la voluble memoria infantil podía anticipar un vicio de la memoria adulta -la memoria que se desparrama, se desgasta y se debilita por el riesgo de atenciones diferentes. El segundo tipo de memoria infantil es el triunfo del recuerdo. Los niños poseen una disposición “primitiva e innata”, quizás la única cosa innata que, para Leopardi, existe en el universo. Las impresiones de los niños son *extraordinarias* dado que la infancia es otro estado, totalmente diferente de los demás: vivísimos, intensos, imaginativo, concentrado, delicadísimo; hasta el punto de que parece coincidir con las sensaciones y llevárselas. Esta es la verdadera memoria desde la cual se originan todas las otras.¹¹⁹

Este estado especial, este núcleo primigenio acompaña al pintor a lo largo de toda su vida. Con distintos niveles de conciencia los pintores incluyen en su pintura sugerencias, impresiones y experiencias vividas en la infancia, elaboran temáticas, imágenes que han experimentado en este momento específico de la vida, y hasta la paleta cromática que utilizan puede relacionarse con las primera luz que sus ojos han podido ver, un primera impresión que queda imprimida y nos sigue como una sombra silenciosa, y que puede volver después de muchos años. ¿Cómo se traduce concretamente en pintura? Consideramos el caso del pintor danés noruego Edvard Munch:

¹¹⁹ Citati P., *Leopardi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, I edición septiembre 2010, pág. 330

En los años de Christiania el artista conduce una intensa actividad literaria: en las páginas del *Diario*, redactado antes de 1889, el intento es de “escribir la propia vida”. Munch revive los acontecimientos de la infancia iluminando los temas de su actual pintura, y prefigurando otros temas que emergerán en ella en los años a por venir. La escritura de Munch nace como necesidad de profundización y de explicación del mismo hecho autobiográfico, sobre el que él insiste como sobre la sustancia única de la misma experiencia imaginativa. “*Pinto no lo que veo sino lo que he visto.*”¹²⁰

Hemos elegido poner en cursiva la última parte del texto, para subrayar la cercanía, sino la total adherencia del pensamiento expresado por Munch con el pensamiento que hemos ilustrado antes de Leopardi.

Cuando un niño ve un campo, una pintura, una imagen, o escucha un sonido, un cuento, una fábula, su placer es siempre vago y indefinido: la idea que las visiones despiertan en él es siempre indeterminada y sin límites; los mínimos objetos llenan el alma de infinito y se pierden vagamente. Cuando nos convertimos en adultos, nuestro placer se determina, se circunscribe y se limita. Se experimentamos todavía, en el resto de la vida, imágenes y sensaciones indefinidas, en su mayoría no derivan directamente de las cosas, más bien son *ricordanze* (recuerdos), repeticiones, repercusiones, reflejos de recuerdos infantiles. “Si no hubiéramos estado niños” dice lo *Zibaldone* “tal y cuales como somos ahora, estaríamos privados de la mayor parte de aquellas pocas sensaciones indefinidas que nos quedan” (...).¹²¹

El pintor trabaja incesantemente utilizando aquel material. El cuadro de Munch, *La niña enferma*, se refiere a un evento dramático de la vida del pintor, la muerte en 1877 de su hermana Sophie cuando el artista tenía catorce años. Reconstruyendo el proceso creativo del cuadro, Munch delinea una estética bien determinada en su pintura, que prevé una participación emocional total, nace de la memoria, y requiere una implicación completa del pintor con el crecimiento de su propia imagen:

¹²⁰ Ballo G., Bruno G. *Munch*, Palazzo Reale, Palazzo Bagatti Valsecchi, Milano 4 diciembre 1985-16 marzo 1986. Exposición curada por , 195 Nove ediciones Gabriele Mazzotta, Milano, pág. 30 la cursiva es nuestra.

¹²¹ Op.cit. pág.330



Edvard Munch, *La niña enferma*, 1885-1886



Edvard Munch, *La niña enferma*, 1896

“He pintado este cuadro muchas veces durante el año -lo he raspado, lo he diluido con la trementina-

he intentado muchas veces recuperar la primera impresión- la piel transparente, pálida contra el lienzo- la boca temblorosa-las manos temblorosas(...)"¹²².

Lo que nos interesa de este fragmento es cuando Munch habla de “recuperar la primera impresión”, porque delinea el intento del proceso creativo utilizado en este caso: causa primera, un evento pasado; y esto es un punto clave del proceso pictórico, no se limita a dibujar sobre la tela y pintar, el recuerdo viene elaborado por el pintor. Esto es el punto, el pintor reelabora constantemente el contenido de su mente, lo interroga, lo mira de manera crítica, lo saca fuera, en el lienzo, donde puede mirarlo, estudiarlo, transformarlo. El cuadro en cuestión, *La niña enferma*, es un buen ejemplo de cómo se puede trabajar con los contenidos de la memoria:

En el pintar el cuadro, el artista, no se ha dejado conducir solo por el recuerdo: ha efectivamente utilizado un modelo(...) en el curso de todo el año de la ejecución, la obra ha sido repetidamente borrada por raspadura, para ser retomada después, como resulta de la investigación a los rayos X sobre la versión de 1886¹²³.

Munch pintó el mismo sujeto a lo largo de los sucesivos siguientes cuarenta años en seis versiones ulteriores posteriores, como a para testimoniar la complejidad del de trabajar directamente con los contenidos de la memoria. La dificultad se debe al hecho de que el recuerdo, materia viva, esta directamente atada a las emociones, positivas y negativas, y mirar en a la cara a lo aquello que ha causado una reacción emotiva implica una continua negociación con el mismo yo, con lo que somos.

En el caso del cuadro de que estamos hablando, hay una particularidad más, de hecho, la versión originaria ha sido fue pintada bajo comisión del coleccionista y terrateniente Olaf Shou, y bajo la influencia de precisas fuentes inspiradoras, efectivamente el maestro de Munch, el pintor noruego Christian Krohg, había realizado entre 1880 y 1881 una tela con el mismo tema, titulada *Niña enferma*. Había otro cuadro, de otro pintor noruego, Hans Olaf Heyerdahl, *Niña moribunda*, que tuvo mucho éxito y que seguramente y que Munch debía conocer y como resulta de los documentos apreciar citados. Entonces, Munch ha hecho hizo un trabajo de mediación entre distintas instancias que ha combinado combinó con un recuerdo íntimo, y como el mismo escribe en una anotación hablando del cuadro en cuestión:

¹²² Op.cit. pág. 30

¹²³ Alessandrini M., in *Album, Edward Munch*, ediciones Abscondita Milano, 2015, pág. 18



Christian Krohg, *Niña enferma*

“ *Niña enferma* ha sido una mezcla más impetuoso de de trabajo irreflexivo -inspirado- e y de prolijas, a veces nerviosas reflexiones”¹²⁴

Poco antes hemos afirmado que trabajar con los contenidos de la memoria, significa trabajar con el mismo yo, ahora reafirmamos el concepto y lo ampliamos por medio de las palabras de Umberto Eco que, en ocasión de la Bienal de Arte de 2015, entrevistado justo sobre la memoria dice:

Nosotros, en la medida en que podemos decir, yo, somos nuestra memoria, es decir la memoria es el alma. Si uno pierde totalmente la memoria, se convierte en un vegetal y ya no tiene alma. También del punto de vista de un creyente tampoco el infierno tiene sentido si se va allí sin memoria, el padecimiento es debido al hecho de recordar continuamente el mal que se ha hecho. Nosotros somos nuestra memoria, con el ir adelante, con el envejecer, se recobran las memorias antiguas (...) se acrece acrecienta el patrimonio de nuestra memoria, es decir, más se envejece, más se tiene alma, en efecto se tiene más alma de que un niño de seis meses. La memoria es selectiva nosotros hemos removido u olvidado ciertas cosas que nos han hecho sufrir y recordamos otras que nos han dado placer pero a lo mejor las recordamos de manera alterada y esto las neurociencias están demostrándolo¹²⁵.

¹²⁴ Op.cit. pág.19

¹²⁵ Eco U., *Sobre la memoria. Una conversación en tres partes*, 2015. Parte 1. Director Ferrario D., Codice Italia, Pabellón Italia, Bienal Arte 2015, curada por Trione Vincenzo

Y todavía:

Nosotros somos seres temporales, vivimos en el tiempo, y no sabemos nunca exactamente cosa sea el tiempo, pero en éste vivir en el tiempo somos como el atleta que para dar un paso antes debe dar atrás un paso, si no da atrás un paso no logra brincar hacia adelante. Entonces, son las tres éxtasis de la temporalidad de que habló Heidegger: pasado, presente y futuro, pero de que, me sea concedido, San Agustino ya habló, sin memoria no hay alma. Para proyectarnos en el futuro necesitamos tener un alma.¹²⁶

El pintor juega con los contenidos de la memoria (que puede ser suya, o la memoria colectiva, de su país, hasta llegar a la memoria universal del ser humano), la utiliza a placer, no como vinculo, sino como pretexto para proyectarse hacia el futuro, como será luego este futuro, depende del sensibilidad de cada pintor.

Cogemos por ejemplo a Giorgio De Chirico que juega constantemente con su memoria, sus cuadros son diseminados de elementos pasados inseridos en instantes presentes, que regalan en el conjunto una sensación de a-temporalidad, de tiempo suspendido. En De Chirico vuelve la relación memoria-infancia:

El hermano de De Chirico, Savinio, fue músico y poeta. Empezó a pintar. Un admirador ingenuo se podría preguntar cuál entre los dos hermanos se inspira en el otro y cual la razón de las influencias reciprocas. En realidad uno da testimonio del otro. Savinio testimonia que los mismos recuerdos de infancia y un espíritu de familia hacen de guía a De Chirico. Dos hermanos crecidos en Grecia, de origine italiana, vigilados por la cumbre de la acrópolis de la madre, en un traje con escote, sentada sobre un sillón dorado, con un ramo de rosas en mano¹²⁷.

En la historia de i *dioscuri* los recuerdos de la infancia tienen un papel fundamental hasta casi a permitir de interferir con las experiencias experimentadas hasta los 18 años, la infancia en Grecia, los input almacenados en Monaco, darán al pintor de Volos, el nutrimento por el trabajo de una entera vida.

Casi a testimoniar la conciencia de la importancia de la memoria de Chirico escribe personalmente su biografía y en el recomponer las fichas de su vida empieza por el recuerdo más lejano, en Atenas en el años 1891:

¹²⁶ Op.cit.

¹²⁷ Cocteau J., *Il Mistero laico*, ediciones Se Milano, 2000, pág. 11-12

El recuerdo más lejano que yo tenga de mi vida es el recuerdo de una habitación grande y con un techo alto. (...) Yo tenía en las manos dos pequeños discos de metal dorado, pinchados en el centro que habían caídos de una especie de pañuelo oriental que mi madre llevaba en la cabeza y que era ornada alrededor con estos pequeños discos lucientes.(...) la alegría que probaba en tenerlos entre mis pequeños dedos inexpertos, como los dedos de los pintores primitivos, y aquellas de los pintores modernos, era relacionada ciertamente, a aquel profundo sentimiento de perfección que me ha siempre guiado en mi trabajo de artista. Aquellos pequeños discos perfectamente iguales, perfectamente coincidentes y brillantes, con aquel agujero perfecto en el centro, me parecían entonces como algo milagrosos, como más tarde milagrosos me pareció el *Ermes* di Prassitele, en el museo de Olympia y más tarde todavía el *Rapto de las hijas de Lisippo*, de Rubens en la Pinacoteca de Monaco, y hace algunos años el famoso cuadro de Vermeer di Delft, *La dueña y la domestica*, en el Metropolitan Museum de Nueva York.(...) Desde aquel lejanísimos recuerdo de mi infancia, desde aquella habitación oscura y triste que puedo remirar como se remira un sueño, surge un símbolo minúsculo y inmenso , un símbolo de perfección: los pequeños discos dorados con un agujero en el centro del pañuelo oriental de mi madre.¹²⁸

De Chirico nos cuenta una especie de mitología de las orígenes de su arte, su personal memoria se derrite y confunde con los testimonios de una historia pasada, la memoria de la gran Grecia antigua, luego de las plazas italianas, pasando por Francia y Alemania, dónde a la memoria personal y colectiva se unen las influencias y las impresiones de los pintores que De Chirico ha mirado y asimilado.

La obra de De Chirico es testimonio vivo de la capacidad del pintor de utilizar la/las memorias para crear algo personal, originar cuadros nuevos con memorias antiguas, y quizás son todas estas presencias que se pueden percibir en su obras que la hacen tan potente, miráramos sus cuadros en al espera que pase algo, pero aquel algo ya ha pasado o nunca pasará, pero nosotros estamos todavía allí, a distancia de anos en la espera que nos hablen. Cuando amas tanto a un pintor, cuando lo miras, lo copias, lo estudias, una parte de su espíritu, una parte de su memoria pictórica se te entra dentro, de alguna manera de apropias de su historia, de su memoria, y algo que era importante para el, un tema recurrente, una determinadas manera de pintar la cara, o el azul del cielo, se convierte en tuyo, y se cae el limite entre tu y el, se entra en el espacio de la memoria compartida, que es la memoria de la familia de los pintores (o artistas más en general, puesto que las fuentes que pueden marcar el camino artísticos son muchos y distintos. Hoy en día puede ser un director de cine, un fotógrafo, un videomaker).

El recorrido de De Chirico ofrece un ejemplo concreto de lo que afirmamos:

Reencontrará y redescubrirá la Grecia y el Italia propio a Monaco, más precisamente en las

¹²⁸ De Chirico G., *Memorie della mia vita*, II edición Bombiani, 2008, pág. 23-24

arquitecturas clasicistas de la ciudad, y en la Joseph Platz, con su falso Brunelleschi. Es en Monaco, que empezará su formación, no será pero la Academia a plasmarlo, sino la visión de artistas como Max Klinger (1857-1920) y Arnold Böcklin (1827-1901), en aquel entonces absolutamente fuera de moda. *Los Centauros* y el *Ulises y Calipso* de Böcklin:

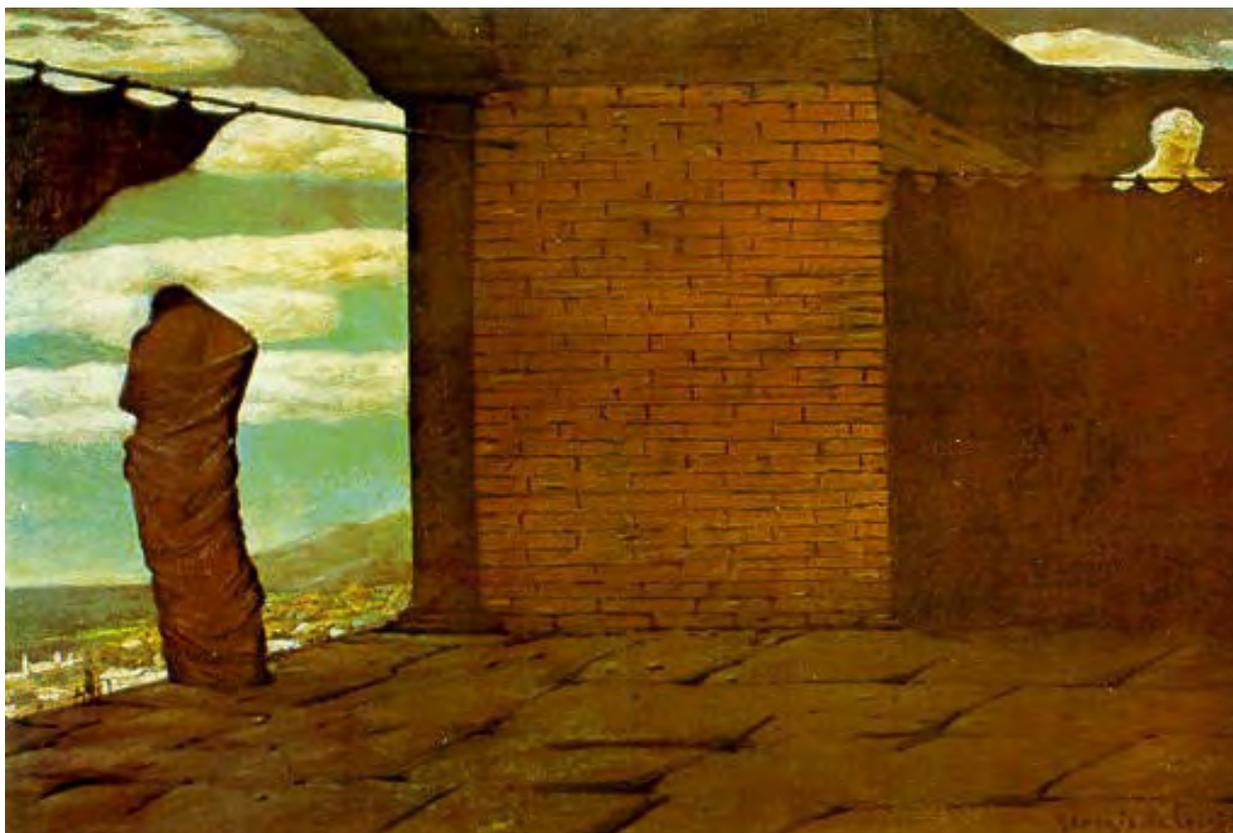


Arnold Böcklin, "*Lucha de Centauros*"(1872-1873)



Arnold Böcklin, "*Ulises y Calipso*", 1883

serán su primera fuente de inspiración:



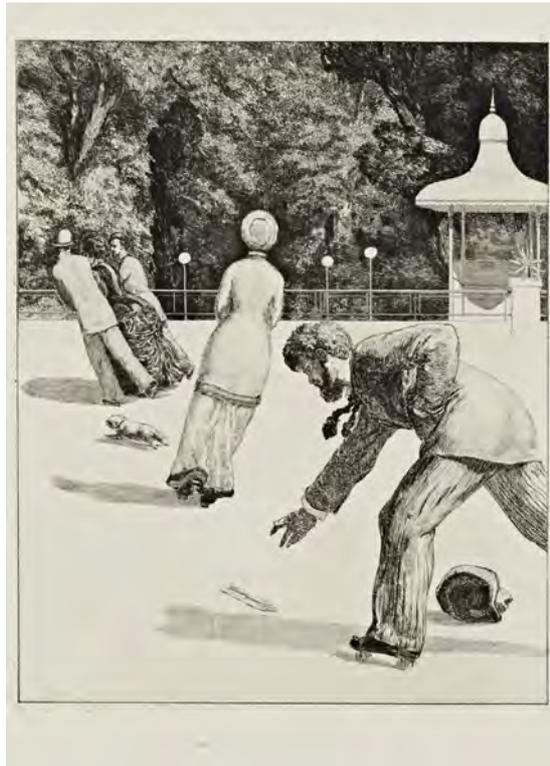
Giorgio De Chirico, “*L'Enigma dell'oracolo*”, 1910

Dice de Böcklin:

La primera vez que vi la reproducción de un cuadro suyo era todavía un niño. Tuve de ello una impresión que no olvidé más, y también hoy, con toda la experiencia adquirida, aunque haya olvidado más que un pintor de mí admirado en los años, también hoy en día, cada vez que veo un cuadro de Böcklin, padezco de aquella extraña alegría y aquella feliz conmoción que me animan a hacer mejor, experimento aquel sentido de felicidad y *fe* que solo sabe darme la gran pintura¹²⁹.

Mientras que las sombras y los personajes que resbalan en los grabados de Max Klinger los acompañaran durante todo el itinerario de su figuración:

¹²⁹ Carrà M., Waldeberg P., Rathke E., “*Metafisica*”, ediciones Gabriele Mazzotta, 1968, Milano, pág. 182, Ya publicado en *Il Convegno*, Milano mayo 1920. la cursiva es nuestra a subrayar el concepto de religiosidad laica que asociamos a la pintura.



Max Klinger, *Acción*, Aguafuerte 1880



Max Klinger, *Deshonor*, Aguafuerte y Aguatinta, 1887



Giorgio De Chirico, *L'enigma dell'arrivo*, 1911

En Klinger, realidad mágica y trágicas visiones de sueños se unen como en el mito clásico con el dolor de cada día. Los sueños se acercan, ya no están lejos como en las solemnes marinas de Böcklin, con los altos cipreses, ya no es nostalgia de el antiguo y tampoco un puente hacia el futuro. Es su presente, único, en que otros artistas se reconocerán, por supuesto De Chirico, pero también Max Ernst y Edvard Munch. Klinger, utiliza el pasado, lo abre como si fuera un gran libro, y saca lo que más le sirve o sencillamente atrae su atención. Todos se hace posible, escribe De Chirico:

Quizás ha sido la influencia de Böcklin que ha llevado Klinger ha desarrollar en muchas aguafuertes esta curiosa emoción del ser mitológico; centauro, fauno, tritón, representado no solo en el medio de la naturaleza desierta con dioses o semidioses, como usaron siempre los artistas, sino en compañía de hombres, en una *realidad* sorprendentemente *natural* que, mirada por primera vez, da la impresión, que aquellos seres hayan existido verdaderamente¹³⁰.

De Chirico, acaba el artículo sobre Klinger afirmando:

Klinger ha sido el artista moderno por excelencia. Moderno no en el sentido que hoy en día se le da a esta palabra, sino en el sentido de hombre consciente que siente la herencia de siglos y siglos de arte y de pensamiento, que ver claramente en el pasado, en el presente, y en si mismo. Repensando en las

¹³⁰ Op.cit. pág. 165

palabras de Leopardi¹³¹, escritas en principio de este artículo, se puede decir que ahora ha empezado también para él el momento de una reevaluación definitiva¹³².

El artista no puede eludir el diálogo con el pasado, el presente, y consigo mismo. David Lynch, en el documental “*David Lynch: the art life*”, realizado por sus colaboradores Jon Nguyen y Olivia Neergaard Holm de 2017, explicando la génesis de su creación artística dice: “cada vez que creamos algo, el pasado influye las ideas, es el pasado que le colorea. Es casi siempre nuestro pasado que reinventa y transforma nuestras creaciones”.

En su obra que se ha convertido en un clásico del cine, *Twin Peaks*, muchas escenas se parecen a cuadros y denuncian su alma de pintor, una de esas ha especialmente atraído nuestra atención y valora una vez más cuanto hemos dicho a propósito de la memoria :



David Lynch, fotograma de “Twin Peaks”, escena del sueño del inspector Dale Cooper, 1990

El sueño del inspector Dale Cooper, cobra vida en una ambientación que parece evocar precisamente a Giorgio de Chirico, claramente a sus cuadros, pero también a la fuente realizada en 1973 para la Triennale di Milan “*I bagni misteriosi*”:

¹³¹ Las palabras a las que se refiere De Chirico son las siguientes: Concédase que los futuros, en cuanto estén libres de la emulación, de la envidia, del amor y del odio, no ya entre sí mismos, sino hacia nosotros, vengan a ser estimadores más cabales de las cosas nuestras, de lo que son nuestros contemporáneos. *Leopardi*, Parini, o bien la gloria

¹³² Op.cit. pág.165



II.14 La paradoja aparente del ojo que no ve

En 1990, el Museo del Louvre de París encargó al profesor y filósofo francés Jaques Deridda idear una exposición, el resultado fue la ideación de una exposición dedicada a la vista, o mejor a su ausencia titulada “ *Memorias de ciego*”. Hemos hablado antes del concepto de ojo ingenuo y del deseo de algunos pintores de perder y tomar la vista para ver el mundo sin conceptos previos, efectivamente también no hablando directamente del ojo ingenuo, los pintores han elaborado, o más frecuentemente hecho sencillas observaciones sobre su personal manera de ver, por ejemplo entre las muchas frases célebres de Picasso encontramos sobre este tema: “pintar es la profesión de un hombre ciego el pintor no pinta lo que ve, sino lo que siente, lo que se dice a si mismo sobre lo que ha visto”; “pinto los objetos como los pienso, no como los veo”.

El tema de la ceguera, debido a la importancia de la vista en pintura, y la exposición elaborada por Deridda ofrece algunas sugerencias interesantes sobre el asunto.

La primera cosa que sobresale a la atención es el hecho que el filósofo elige como primer cuadro la representación del mito del nacimiento de la pintura:



Joseph Benoit Suvée, *La invención del dibujo*, 1791

Deridda lo utiliza para explicar el nacimiento del dibujo, como consecuencia de una ausencia (no a caso hablaremos del cuento mítico de Butade más adelante en relación a la sombra). Para Deridda el dibujo emerge de la ausencia y de la invisibilidad, de la necesidad de representar algo que existe solo en la memoria, cuando Butade traza la silueta del amante, no lo ve, es ciega en tanto lo pinta, desaparece de su mirada para fijar el trazo. Toda representación nace así: el modelo frente al pintor desaparece cuando marca la superficie. La imagen viene de la memoria que al invocarse deshace al modelo remitiéndolo como ausencia.

Es justo esta condición de ceguera que permite al artista crear, gracias a esa dislocación entre ver lo que se quiere representar y no verlo, en esta suspensión temporánea de la visión se crea la obra. Es decir que el pintor necesita dejar de ver para poder pintar, momentáneamente ciego antes lo visto.

La hipótesis de Deridda es que:

(...)Mi hipótesis es que (...) el dibujante se ve siempre apresado, cada vez de manera universal y singular, en lo que necesitaría evocar como lo no-visto, o como se dice: el no sabido. El dibujante se lo recuerda, es llamado fascinado o recordado por si mismo. Memoria o no, y en el olvido como memoria, in memoria sin memoria¹³³.

Y cita a Baudelaire, y con él vuelve la temática de la memoria:

(...) Me refiero al método de dibujar del Sr. G. Dibuja de memoria, y no del modelo, salvo en los casos (la guerra de Crimea, por ejemplo) que tiene necesidad urgente de tomar notas inmediatas, precipitadas, y fijar las líneas principales de un tema. De hecho, todos los verdaderos y buenos dibujantes dibujan según una imagen escrita en su cerebro, y no del natural. Si nos echan en cara los admirables croquis de Rafael, de Watteau y de muchos otros, diremos que son notas, muy minuciosas, es cierto, pero puras notas. Cuando un verdadero artista llega a la ejecución definitiva de su obra, el modelo le supondrá más una *traba* que una ayuda. Sucede incluso que hombres como Daumier y el Sr. G, acostumbrados desde hace mucho tiempo a ejercitar su memoria y a abastecerse de imágenes, encuentran ante el modelo y la multiplicidad de detalles que conlleva, enturbiada y como paralizada sus facultad principal. Se entabla entonces una duelo entre la voluntad de vedó todo, de no olvidar nada, y la facultad de la memoria, que ha adquirido el hábito de absorber vivamente el color general y la silueta, el arabesco del contorno¹³⁴.

¹³³ Deridda J., *Memorie di un cieco, l'autoritratto e altre rovine*, ediciones Abscondita 2003, pag.64.No hemos encontrado una traducción en castellano, la traducción es nuestra. En italiano es: "La mia ipotesi (...) è che il disegnatore si veda sempre in preda a ciò che, ogni volta universale e singolare, bisognerebbe chiamare l' *invisto* , come si dice l'insaputo. Il disegnatore se lo ricorda, è chiamato, affascinante o ricordato da esso. Memoria o meno, e l'oblio come memoria , in memoria e senza memoria."

¹³⁴ Baudelaire C., *El pintor de la vida moderna* ediciones, ediciones Taurus pag. 13 , encontramos esta cita pág. 64 en

Deridda nota que para Baudelaire la memoria es una reserva natural, sin historia, sin tragedia, sin evento, de un visible electo, selecto y filtrado, sin rotura con el presente de la percepción visual, si no para dibujar mejor. La memoria de Baudelaire es una memoria creadora y atribuyéndole el origen del dibujo (y no la percepción) el poeta francés se pone el misma tradición iconografía qué remonta al menos a Charles Le Brun.

Otra hipótesis de Deridda es que:

(...) el dibujo, cuando no el dibujante o la dibujante, es ciego. En cuánto tal y en el momento en que se cumple la operación del dibujar tiene algo a que ver con la ceguera¹³⁵

Dice Deridda, que cada vez que un dibujante elige como temática de su composición un ciego, no hace nada más que proyectar la figura de un dibujante, convierte el ciego en una alegoría del mismo dibujo, y no ha de extrañar por esto, encontrar por debajo la escrita: origen del dibujo, o pensamientos del dibujo.

Protagonistas de las obras que elige Deridda, son las manos y los ojos, y vuelve la temática de que hemos hablado de la mano que ve:

(...) ¿Qué ocurre cuándo se escribe sin ver? una mano ciega se aventura solitaria o disociada en un espacio más o menos acotado toca, palpa, acaricia tanto cuanto inscribe, confía en la memoria de los signos y suple a la vista, como si un ojo sin párpados se abriera sobre la punta de los dedos¹³⁶

En mitología y literatura la figura del ciego abunda, y casi nunca esta condición es casual, sirve siempre para explicar algo más, Deridda que sufrió una ceguera temporánea, cita las palabras de Jorge Louis Borges que en “*Sietes noches*”, y dice:

(...) Existe una hipótesis muy curiosa, que no creo que sea historia, pero que es intelectualmente agradable, de Oscar Wilde. En general, los escritores tratan de que lo que dicen parezca profundo;

Memorie di un cieco, l'autoritratto e altre rovine, Deridda J., en este caso la traducción no es nuestra habiendo encontrado el texto en castellano de Baudelaire.

¹³⁵ Deridda J., *Memorie di un cieco, l'autoritratto e altre rovine*, ediciones Abscondita 2003, pag. 12. No hemos encontrado una traducción en castellano, la traducción es nuestra. En italiano:” Il disegno, se non il disegnatore o la disegnatrice è cieco. In quanto tale e nel momento in cui si compie , l'operazione del disegnare avrebbe qualcosa a che fare con l'accecamento.”

¹³⁶ Op.cit. pág. 13 en italiano: “Che accade quando si scrive senza vedere? Una mano cieca si avventura solitaria o dissociata in uno spazio approssimativamente delimitato, tasta, palpa, accarezza tanto che si iscrive, fa affidamento sulla memoria dei segni e supplisce alla vista, come se un occhio senza palpebre si aprisse sulla punta delle dita.”

Wilde era un hombre profundo que trataba de parecer frívolo. Sin embargo quería que lo imagináramos como un conservador, quería que pensáramos en él como Platón pensaba de la poesía “esa cosa liviana, alada y sagrada”. Pues bien, esa cosa liviana, alada y sagrada que fue Oscar Wilde, dijo que la Antigüedad había representado a Homero como un poeta ciego, y que había procedido deliberadamente. No sabemos si Homero existió. (...) Las tradiciones son unánimes en mostrarnos un poeta ciego; sin embargo, la poesía de Homero es visual, muchas veces espléndidamente visual; como lo fue, en menor grado desde luego, la poesía de Oscar Wilde. (...) Volvamos a Milton. Gastó su vista escribiendo folletos en defensa de la ejecución del rey por el Parlamento. Dice Milton que la perdió voluntariamente, defendiendo la libertad; (...) piensa que ha sacrificado voluntariamente su vista e recuerda su primer deseo, de ser un poeta. (...) Pasaba buena parte de su tiempo solo, componía versos y su memoria se había acrecentado.¹³⁷

También en este caso parece existir una mitología positiva asociada a la pérdida de la vista, como si su ausencia fuera la premisa para poder ver efectivamente. Los artistas, confían en otros sentidos por interpretar la realidad, intuyen que los ojos solos pueden engañar y por esto; todo lo que ven viene traducido en su arte gracias a la mente, y en el caso del pintor también a sus manos. En una frase de Ingres hay esta doble referencia tanto al saber observar cuanto al saber traducir concretamente lo observado, a la parte intelectual y a la parte práctica:

(...) Poussin solía decir estar en la observación de las cosas que el pintor se pone hábil, más que en el afanarse en copiarlas. Por supuesto; pero es necesario que el pintor tenga ojos buenos¹³⁸.

II.15 El ojo interior

Procediendo en nuestro recorrido en el estudio del visión pictórica que pueda avalorar nuestra hipótesis encontramos otros tipos de visión, hemos empezado tomando en consideración los aspectos externos, los más visibles, pero lo que hemos encontrado no ha satisfecho nuestra curiosidad y al parecer lo que estamos buscando se encuentra en un lugar más escondido, para

¹³⁷ Deridda J., *Memorie di un cieco, l'autoritratto e altre rovine*, ediciones Abscondita 2003, pag. 50 No hemos encontrado una traducción en castellano. En la nota a la edición italiana esta especificado como la traducción italiana elegida es ligeramente modificada, efectivamente habiendo encontrado el original lo hemos podido verificar, hemos elegido transcribir el texto original. La nota en la versión italiana es más larga, Deridda al considerar tan importantes las observaciones de Borges sugiere que deberían ser citadas por completo. El texto de Borges J.L., es “*Sietes noches*”, ediciones Alianza, 2002 pág. 36

¹³⁸ Ingres J.A.D., *Note e pensieri*, ediciones Alessandro Minuziano 1946, pag. 64 la traducción nuestra, en italiano es: Poussin era uso dire essere nell'osservazione delle cose, che il pittore diviene abile più che nell'affaticarsi a copiarle. Certo; ma bisogna che il pittore abbia occhi buoni.”

quedar en la terminología, no inmediatamente visible a los ojos.

Pues, si a bien ver la pintura a la que miramos no representa lo visible, evidentemente los ojos no pueden ser por si solos responsables de la visión pictórica, hay una reflexión relacionada con este tema de Edvard Munch:

[W 37,67]

¿Hay espíritus? Nosotros vemos lo que vemos porque nuestros ojos están contruidos para ver así. ¿Qué somos? Energía unida a movimiento - una luz que arde - con una mecha: una vez, la llama interior; otra, la llama exterior, y detrás de eso todavía otro anillo invisible de llama. Si contáramos con ojos diferentes más intensos - veríamos a desnudo - como a los rayos X- nuestras mechas el esqueleto- Si contáramos con ojos diferentes lograríamos a ver el perfil de la llama aflorar y descubriríamos de tener contornos diferentes- ¿Por qué entonces otros seres con moléculas más limpias y sutiles no podrían alear alrededor de nosotros - Almas de los nuestros queridos, espíritus?¹³⁹

Dice Munch, y esto es lo que queremos expresar cuando hacemos referencia al “límite” constitutivo de nuestros ojos, que “vemos lo que vemos porque nuestros ojos están contruidos para ver así”. La consideración del pintor es más amplia y se extiende a lo que podríamos ver si “contáramos con ojos diferentes más intensos”. Hay que tener en cuenta para una interpretación más completa de esas palabras del clima cultural de la época, en 1890 con el descubrimiento de los rayos X de Conrad Roentgen había la sensación difusa de poder ver lo invisible, como si el medio fotográfico pudiese capturar la esencia infra sensible de la realidad. La técnica fotográfica tuvo aplicaciones particulares como por ejemplos la fotos espiritistas, donde se creía ver en la plancha fotográfica los espíritus de los difuntos.

En sus diarios Munch ofrece una llave de lectura de su trabajo y anota diversas frases sobre la visión que casi nunca coincide, al igual que para Klee con una visión físico/óptica, al contrario es una visión fuertemente caracterizada por la memoria y por la penetración en una realidad más profunda, activa, creadora. Por ejemplo en enero 1890 apunta:

[P, 131]

Kristiania 1890

Yo no pinto lo que veo. Pinto lo que he visto (sic)¹⁴⁰

Hemos visto el papel jugado por la memoria, el concepto de ceguera, la función central de la mente en la elaboración de los datos adquiridos con la visión, pero nos falta algo, quizás, justo aquella

¹³⁹ Munch Edvar, *Frammenti sull'arte*, ediciones Abscondita, 2007 pág. 39, la traducción es nuestra

¹⁴⁰ Op.cit. pág. 23

parte de misterio y magia, una visión más cercana a las consideraciones de Munch, y por esto la relación que queremos analizar es entre “*el ojo y el espíritu*” que no a caso el título de un ensayo del filósofo Maurice-Merleau Ponty.

Este ensayo ha sido su último escrito en 1960 cuando el historiador de arte francés André Chastel le pidió de escribir un texto para la revista “Art de France”. Para escribirlo se mudó cerca de Aix, donde podía gozar de aquel paisaje que, metafóricamente hablando, se había convertido en el mismo Cézanne; aquí Merleau-Ponty reflexiona sobre la visión y la pintura. Lo hace como por primera vez, casi sin tener en cuenta de las obras que ya había escrito sobre la visión: *La Phénoménologie de la perception* (1945), y *Le visible et l'invisible* (1964). El ensayo se escapa de un metodología rígida, es más comparable a una meditación sobre el cuerpo, la visión y la pintura; el filósofo francés parece hablar directamente a los pintores con un lenguaje que quien está acostumbrado a trabajar con las imágenes puede entender de inmediato. Merleau-Ponty hablando de la vista hace un trabajo de análisis que se acerca mucho por el nivel de sensibilidad e intuiciones a lo que Henri Focillon ha hecho en su ensayo sobre la mano, y que ha hecho en otro texto “*Esthétique de visionnaires*”(1926), donde analiza la obra de Daumier, Rembrandt, Piranesi, Turner, Tintoretto, El Greco.

Volviendo al ensayo de Merleau-Ponty delinea la figura del pintor y lo describe como:

(...) El pintor está ahí, fuerte o débil en la vida pero soberano evidentemente en su modo de rumiar el mundo, sin otra “técnica” que la que sus ojos y sus manos se da a fuerza de ver, a fuerza de pintar, empeñado en sacar de este mundo, en el que suenan los escándalos y las glorias de la historia, *telas* que nada agregaran a las cóleras o las esperanzas de los hombres y nadie murmura por ello. Entonces, qué es esta ciencia secreta que tiene o que busca el pintor? la dimensión conforme a la cual Van Gogh quiere ir “más lejos”? Eso fundamental de la pintura y quizá de toda la cultura?¹⁴¹

Ya con estas pocas palabras el filósofo condensa parte de lo que hemos escrito hasta ahora, especialmente cuando dice: “sin otra “técnica” que la que sus ojos y sus manos se da a fuerza de ver, a fuerza de pintar, empeñado en sacar de este mundo(...) *telas*. En esta frase encontramos todos: por supuesto, el pintor, con su clara presencia, sus manos, sus ojos, la constancia. Es un receta sencillas, poco ingredientes, que además están en relación con las palabras iniciales de la tesis donde hemos hablado de la existencia física; Merleau-Ponty construye el discurso, así como hace Gilson, empezando por el dado real, por la carne y los huesos del pintor. Estos autores poseen el gran mérito de no haberse olvidado del cuerpo del pintor, que es *conditio sine qua non*, las especulaciones filosóficas llegan solo en un segundo momento, y no pretenden cubrir los cuadros

¹⁴¹ Merleau-Ponty M., *El ojo y el espíritu*. Ediciones Paidós, 1986 pág. 13

con sus palabras como si fuera “una obra en la obra”, solo quieren seguir de cerca el pintor, y parecen interesados a escucharlos más que a hablar.

(...) El pintor “aporta su cuerpo”, dice Valery. Y en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es presentando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esas transubstanciación hay que reencontrar el cuerpo operante y actual, que no es un pedazo de espacio, un fascículo de funciones, sino un entrelazado de visión y movimiento¹⁴².

Otra vez la referencia al dado corporal, esta vez cita a Valery, el cuerpo del pintor es el eje de la creación pictórica y a ese hombre específico que es un “ entrelazado de visión y movimiento” hay que mirar. Al dado real pero se une silenciosamente algo que lo trasciende, el mismo verbo utilizado por Merleau-Ponty evoca imágenes “mágico-religiosas” de cuerpos que se transforman. Efectivamente el verbo “transubstanciar” a pesar que pueda significar “transformar una sustancia en otra”, es habitualmente utilizado por la doctrina católica con el sentido de “convertir el pan y el vino en el cuerpo y sangre de Cristo mediante las palabras de la consagración eucarística.”¹⁴³

El mundo de la percepción para Merleau-Ponty no es unívoco, es un acto, una experiencia en la cual se conocen existencia en cuanto implica un ser en el mundo; la percepción no es sin cuerpo, porque el cuerpo, siendo capaz de percibir, no es solo pensado, racional, es un cuerpo vivido, el cuerpo es un cuerpo, sujeto, en tanto expresa la existencia. La manera de interpretar la realidad que propone en el ensayo en cuestión, no tiene nada en común con la ciencia. El arte (y la filosofía), es discursiva, en su dominio no hay objetividad (y añadimos nosotros tampoco le importa), la pintura tiene valor en sí misma, y manifiesta algo sobre el enigma de la percepción y el cuerpo, revela el enigma de la visibilidad, despierta, y eleva a la máxima expresión aquel delirio que es la visión misma, desvelando aspectos del Ser que de alguna manera se hacen visibles para poder entrar en ella, la pintura no tiene valor de verdad, expresa una verdad.

(...) La animación del cuerpo no es el ensamblaje de sus partes, una contra otra, ni por supuesto el descenso en el autómata de un espíritu venido de otra parte, lo que supondría aun que el cuerpo mismo es sin adentro y sin un “ si mismo”. Un cuerpo humano está aquí cuando, entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano se hace una especie de recruzamiento, cuando se alumbra la chispa entre el que siente y lo sensible, cuando prende ese fuego que no cesará de quemar, hasta que tal accidente del cuerpo deshaga lo que ningún accidente hubiera bastado para hacerlo...¹⁴⁴

¹⁴² Op.cit. pág. 15

¹⁴³ Ambas definiciones son del Real diccionario de la Academia Española.

¹⁴⁴ Merleau-Ponty M., *El ojo y el espíritu*. Ediciones Paidós, 1986 pág. 18

Puesto este misterioso sistema de intercambio, sigue el filósofo ahí encontramos todos los problemas de la pintura:

(...) Ellos ilustran el enigma del cuerpo que la pintura justifica. Ya que las cosas y mi cuerpo están hechos con la misma tela, es necesario que su visión se haga de alguna manera en ellos, o que su visibilidad manifiesta se duplique con una visibilidad secreta: “la naturaleza está en el interior”, dice Cézanne. Cualidad, luz, color, profundidad, que están ahí ante nosotros están ahí porque despiertan un eco en nuestro cuerpo, porque éste los recibe. Este equivalente interno, esta fórmula carnal de su presencia que las cosas suscitan en mí, ¿porque a su vez no podrían suscitar un trazado, también visible, en el que cualquiera otra mirada encontrara los motivos que sostienen su inspección del mundo? Entonces aparece un visible a la segunda potencia, esencia carnal o ícono primer. No es un duplicado débil, un efecto, otra *cosa*.¹⁴⁵

Merleau-Ponty continúa citando las cuevas de Lascaux y afirma que en la acción de mirarlas mis ojos se mueven, las palabras precisas son:

(...) Pues no lo miro como se mira una cosa, no lo fijo en su lugar; mi mirada pasea en él como en los nimbos del Ser, veo conforme al cuadro o con él más que veo al cuadro mismo¹⁴⁶.

La continuidad de pensamiento con Klee se hace aquí relevante, en ambos casos, el movimiento es la base de todos el devenir, el ojo que quiere ver tiene que moverse, la visión, como ya hemos dicho, no se da de una vez, no es global, ni frontal o lógica como se podría pensar, es una perspectiva continuamente cambiante, y siempre hablando de Lascaux Merleau-Ponty entra en polémica con Berenson, una polémica que quizás representa el único punto en que no estamos de acuerdo con él.

La crítica es directa hacia el joven Berenson, que relativamente a la pintura italiana teoriza la evocación de valores táctiles, según Merleau-Ponty es una equivocación total debido al hecho que la pintura no evoca nada, y tanto menos valores táctiles. Según él la pintura hace justo lo contrario:

(...) Da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible, hace que no tengamos necesidad del “sentido muscular” para tener la voluminosidad del mundo¹⁴⁷.

Nosotros estamos de acuerdo con la definición de Merleau-Ponty, que es también la de muchos

¹⁴⁵ Op. cit. pág. 19

¹⁴⁶ Op. cit. pág. 19

¹⁴⁷ Op. cit. pág. 22

pintores, pero creemos que en esto” hacer visible” se pueda verificar lo que teoriza Berenson, por lo que hemos dichos antes hablando de la mano y del ojo, pensamos que a veces las funciones de estos dos órganos se fundan, se intercambien y que puedan verificarse las dos cosas también dependiendo de la sensibilidad de quien mira la obra, es decir, puede que no tengamos la necesidad del “sentido muscular”, pero de alguna manera acabamos teniéndolo.

Volviendo al movimiento del ojo, Merleau-Ponty se expresa de un modo que probablemente le habría gustado mucho a Klee:

(...) La profundidad pictórica (también la altura y el ancho pintados) vienen no se sabes de donde a posarse, a *germinar* en el soporte. La visión del pintor ya no es mirada hacia *afuera*, relación “físico – óptica” solamente con el mundo. El mundo no está más frente a él por representación: es más bien el pintor que nace en las cosas como por concentración, venido a si mismo de lo visible, y el cuadro finalmente no se vincula a lo de fuera entre las cosas empíricas sino a condición de ser ante todos “autofigurativo”; es espectáculo de alguna cosa siendo “ espectáculo de nada”, reventando “la piel de las cosas” para mostrar como las cosas se hacen cosas y el mundo se hace mundo¹⁴⁸.

La expresión “piel de las cosas” es de Henry Michaux, que observa como en la pintura de Klee parece pasar lo que Apollinaire nota para la poesía, o sea que más que creadas parecen “haber sido formadas”. La relación que hay que considerar en pintura no es solo entre el pintor y el mundo externo, el cuadro no es una construcción mecánica que se realiza gracias a la relación a dos entre el pintor y el mundo exterior, para decir que es necesitamos volver a utilizar las palabras de Merleau-Ponty, porque no podríamos explicarlo mejor, según él, arte es:

(...) “el grito inarticulado” del que habla Hermes Trismegisto, “ que parecía la voz de la luz”. Y una vez ahí, despierta en la visión ordinaria de las potencias durmientes, un secreto de preexistencia. Cuando veo a través del espesor del agua el embaldosado en el fondo de la piscina, no lo veo a pesar del agua, a pesar de los reflejos; lo veo justamente a través de los reflejos, por ellos. (...)y si levanto los ojos hacia la pantalla de los cipreses en la que juega la red de los reflejos, no puedo negar que también la vista el agua, o por lo menos que ella envía su esencia activa y viviente. Esta animación interna, esta irradiación de lo visible, es la que busca el pintor con los nombres de profundidad, espacio y color¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Op.cit. pág. 52 la cursiva es nuestra para subrayar nuestro interés en el concepto de germen, y con el fe forma germinal de que hablaremos en el capítulo sobre la forma.

¹⁴⁹ Op.cit. pág 53

III. Ontología de la pintura.

Introducción

Porque la profundidad, el color, la forma, la línea, el movimiento, el contorno, la fisionomía, son ramificaciones del Ser, y porque cada uno puede traernos todo el ramo, no hay “problemas” separados en pintura, ni caminos verdaderamente opuestos, ni “soluciones” parciales, ni opciones sin retorno... nunca está excluido que el pintor retome uno de los emblemas que había descartado, por supuesto haciéndolo hablar de otro modo¹⁵⁰.

III.1 Introducción a la forma germinal

Como ya explicado el título de la tesis “La pintura en su devenir, del impulso pictórico al proceso creativo” la enmarca en una dimensión dinámica, queremos ver las estrategias que utiliza el pintor, en general como elige actuar a lo largo de este proceso, porque en definitiva un cuadro es la suma del proceso que lo ha definido. Es una manera de proceder que nos permite evidenciar los distintos elementos que intervienen en la creación artística, según la perspectiva del pintor, queremos entender los aspectos que lo modulan y que contribuyen a darle carácter de todo orgánico.

Hemos visto como en la génesis de la creación pictórica el pintor hace emerger, *germinar* gracias a la materia una composición; efectivamente por muy inconsciente que un pintor pueda en su trabajo, siempre, quiera o no, está creando formas a partir de una determinada materia. No es la primera vez que utilizamos de propósito el verbo germinar, que literalmente significa: “perteneciente o relativo al germen”, y el sustantivo que en deriva, *germen* significa: “esbozo que da principio al desarrollo de un ser vivo”.¹⁵¹

Hemos descubierto gracias al filósofo Etienne Gilson que la existencia es una característica de que gozan las pinturas, ahora el intelectual francés nos conduce a través de otros descubrimiento, el concepto de forma germinal, que puede equiparar con la inspiración, es una imagen, una idea un pensamiento todavía no definido que es en potencia, está en el origen de la obra, es una especie de esquema móvil. Notamos como la idea del movimiento es una constante en la pintura, y esto nos induce a hacer una reflexión que podemos considerar como un ampliación del concepto que hemos expresado en principio perteneciente a su doble naturaleza, y que implica consecuencias prácticas.

¹⁵⁰ Op.cit. pág. 67

¹⁵¹ Las definiciones están tomadas por la Real Academia Española

Antes hemos hablado de la contraposición de físico y mental, pero a bien ver toda la pintura parece proceder por parejas de opuestos: movimiento/inmovilidad; blando/duro; ligero/pesado; visibilidad/invisibilidad; cierre/abertura; definido/indefinido; claro/oscuro; débil/fuerte y muchas más son aquellas posibles, la curiosidad es que si algunas se puede entender como puedan servir para crear el ritmo, otras parecen casi paradójico, como por ejemplo la pareja movimiento/inmovilidad, el cuadro, esta presencia física que se da de una vez que parece como la escultura algo inevitablemente fijo, en realidad esconde un proceso todos caracterizado por el devenir y el movimiento. Dudamos que un pintor cuando mira un cuadro lo vea como algo fijo, una vez interiorizada la mirada pictórica todos adquiere un orden de lectura distinto desde el cual no es posible volver atrás. A tal propósito operaciones culturales como la exposición “Van Gogh Alive-The Experience” de éxito internacional y realizada también en Italia, curada por Rob Kirk, son más da leerse como espectáculo que pretende ser sensacional. La exposición realizada con tecnología SENSORY4™, un sistema único que utiliza más de cincuenta proyectores a alta definición, más avanzados sistemas de gráfica y un sonido, consiste en la obras de Van Gogh considerablemente aumentada, iluminadas, con imágenes que cambian pretendiendo comunicar la idea del movimiento, y claramente el todo enriquecido con un toque de música elegida entre los clásicos Vivaldi, Ledbury, Tobin, Lalo, Barber, Schubert, Satie, Godard, Bach, Chabrier, Satie, Saint-Saëns, Godard, Handel. Es entre otras cosas, una operación que pretende forzar la experiencia de la sinestesia¹⁵².

Si no se sabe entrar en contacto con un cuadro, y esto presupone además que una predisposición natural como no acabamos de repetir un aprendizaje, ni todas la tecnología mas avanzadas, ni cuadros que se mueven, ni Satie ni luces especiales, ni llenar un espacio de cuadros de ningún pintor hará que aquellas imágenes se moverán, lo que veras será un gran espectáculo pero no pintura. Una vez aprendido a mirar un cuadro el hablará solo, sin tecnología complementar.

Hay instrumentos mucho más útiles para los pintores, y no solo, que pueden permitir estudiar un cuadro aunque no teniéndolo al alcance, entre estos por ejemplo el museo del Prado ha creado una aplicación que permite ver directamente en el ordenador las obras maestras y aumentar la imagen para ver los detalles más escondido, y Google Arts y Culture, que en acuerdo con muchos entre los mayores museos del mundo permite ver hasta las pinceladas.

Después de esta digresión a la que hemos llegado pasando por las parejas de opuestos que caracterizan la pintura volvemos a nuestro concepto inicial de forma germinal.

La forma germinal, imagen fluida, consiste como ya dicho en un esquema móvil que permite al

¹⁵² Según el Real Diccionario de la Academia Española, en psicología: imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.

artista escrutar, prefigurase como podría ser la obra, pero sin conocerla por completo:

(...) la forma germinal no es un modelo para representar, ni un arquetipo para copiar, es una forma imaginada por el artista que surge de su afán transfigurador de la realidad. El modo “germinativo” en que se comporta da razón de su naturaleza constructiva, pues hace que el artista “presienta lo que quiere hacer”. Este germen se encuentra bajo el dominio de la imaginación y sujeto a sus leyes. La forma germinal apunta a un construir, a un hacer en el orden de lo posible. Es una imagen indeterminada, vaga y cambiante que alcanza su perfección y determinación a lo largo del proceso de creación. Es en definitiva, el origen de un proceso orgánico de desarrollo, cuyo fin es una obra de arte singular. La forma germinal es un anticipo del umbral de otro mundo cuya búsqueda pone en marcha al artista. El contraste- que se establece en la mente del artista, entre lo que las cosas “son”, y los que “podrían ser” (...) le afecta profundamente. Esta afección le afecta de tal manera que a menudo no se desprende de ella hasta ver terminada su obra¹⁵³

Es un momento bien determinado del proceso de creación artística, es la primera etapa con la que el pintor se enfrenta y representa una parte fundamental de todo el proceso. Ahora puesto que hemos hablado de inspiración, y que Gilson la hace coincidir con la forma germinal, antes de proseguir en el desvelamiento de la forma queremos centrar la atención sobre este concepto del cual tanto se habla en pintura y en arte en general.

III.2 La forma germinal y la inspiración

Hay mucha literatura cerca de como surge la inspiración, siendo tan fundamental, muchos artistas han intentado explicarlo, y a pesar de la diferencias entre ellos, hay algunos puntos en común, como por ejemplo, la referencia a su fluidez, su mutación.

Picasso que según lo que parece tenía una frase para todos decía que “la inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando”, efectivamente hay un matiz del concepto que suele encontrarse muy a menudo: la inspiración a pesar que pueda ser algo repentino y fugaz, no surge de la nada, quizás con aquel toque de sufrimiento que a los biógrafos le gusta atribuir a los pintores.

La inspiración, como testimonian muchos artistas, surge del mismo trabajo, del esfuerzo diario para avanzar en la pintura, de algo que esta más relacionado con la disciplina que con algún ímpetu repentino que manda totalmente sobre el artista.

¹⁵³ Herrera Ubico S., *introducción a Pintura y Realidad*, de. Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA), 2000 pág.12, 13

Matisse, contestando cerca de su trabajo dice:

[...]he pensado solo en mi trabajo. Me he preguntado cada día, si hacia lo esencial para mantenerme en condición de pintar. Todo esto es difícil. Significa que hay que estar calmo, equilibrado, libera de cada distracción. [...] desde hace mas que cincuenta anos, no he parado un segundo de trabajar. [...] yo no se improvisar. Para que la cosa ate (adhiera), necesito encontrar la idea del día anterior. [...] hay que trabajar cada día en horarios fijos. Hay que trabajar como un obrero. Ninguno, que hay hecho algo que mereciera la pena, ha hecho distintamente. Durante toda mi vida he trabajado todo el día.¹⁵⁴

Estas palabras están más en línea a la de un asceta en búsqueda de un equilibrio interior que de un artista atormentado. El “trabajar como un obrero” y “ encontrar la idea del día anterior” indican una continuidad del trabajo. Arshile Gorky, que daba clase de dibujo y pintura, solía repetir a sus alumnos: “ tenéis que trabajar duramente.”¹⁵⁵

Pero hay una expresión que indica la necesidad de practicar ejercicio cada día, y que establece una línea de continuidad con el pasado, es el “*nessun dia sine lienea*”, frase atribuida por Plinio (*Nat. hist.* XXXV, 36) al pintor griego Apelle (sec. 4º a. C.), del que se comenta que no pasase día sin ejercitarse.

Las afirmaciones de estos pintores, muy distintos por modalidad de trabajo y resultado final de las obras, hacen referencia a un trabajo duro y constante, como si los tres tuviesen la conciencia que la inspiración para ser fructuosa, necesite encontrar un terreno fértil, necesite ser “cortejada”.

Quizás el término inspiración, pueda dar más acceso a malentendidos. Si sustituimos la palabra inspiración como sugerido por Gilson con forma germinal, (que no sufre de años de literatura acerca de ella) se puede entender mejor como este principio implica la preparación a el nacimiento de algo. En cada caso, a pesar de la palabra elegida para indicar esta fase del proceso creativo, no cabe duda que el pintor la espere trabajando, con una dedicación “*religiosamente laica*”.

En una película documental de 1985 dirigida por David Hinton, Francis Bacon, en poco menos de una hora, intenta explicar su metodología de trabajo, y con respecto a la inspiración afirma:

En general intento trabajar con regularidad. Cuando la gente habla de inspiración, yo siempre pienso que la inspiración solo surge del trabajo diario.

Otro pintor, otro estilo, palabras muy parecidas. La misma idea que la inspiración solo pueda surgir bajo la égida del trabajo diario. Leemos las diferencias entre los pintores citados hasta ahora, como

¹⁵⁴ Matisse H., *Scritti e pensieri sull'arte*, Einaudi letteratura, 1979, pág. 81

¹⁵⁵ Spender M., “*Una storia armena, vita di Arshile Gorky*”, Barbes ediciones 2010, pág. 87

una valoración más a sufragio de la idea que la forma germinal, necesite, para surgir, un cuidado especial.

Una característica que podríamos relacionar con la inspiración/ forma germinal sería entonces la “constancia”, casi como se, razonando en términos de variables, de la una: la constancia del trabajo (variables independiente), pudiese surgir la inspiración (variable dependiente).

Más adelante en la entrevista, Bacon, delinea un cuadro todavía más complejo, de la inspiración:

D.H. : Quizás lo que intenta es dejar que sea tu *inconsciente* quien tome la riendas

F.B. : sí, en la medida de lo posible, esto siempre es deseable porque de hecho existe esta especie de *océano profundo que llamamos inconsciente* del que no sabemos nada.

Personalmente siempre confío en que vayan a *surgir* de las imágenes maravillosas.

D.H. : Sin embargo crees igualmente que las cosas poseen un orden profundo, no es así?

F.B. : Yo creo que existe un *profundo orden caótico* en mi trabajo.

D.H. : Cómo intentas lograrlo cuando te sitúas frente al lienzo, que proceso sigues?

F.B. : siento que *lo inconsciente* de mi trabajo, las imágenes que intento crear tienen a guardar un orden muy definido

D.H. : Pero rechaza el control sobre ese proceso?

F.B. : Allí está el problema, *al principio cuando es solo una idea no las controlas, pero cuando la imagen surge, tienes que controlarla para realizarla*. Y al realizarla, te das cuenta de porque es tan difícil la pintura al óleo, creas una *imagen que cambia continuamente* y en ese momento el camino que sigue finalmente depende de tu *instinto y de tu sensibilidad*. Y eso no significa que no tenga una idea general de lo que quiero hacer, por cierto se que nunca sé cómo lograrlo.

D.H. Podría decirse pues, que *comienza con una imagen básica que va definiendo a fuerza de trabajar sobre ella*.

F.B. : Exactamente, así es.

Las palabras evidenciadas son nuestras y se pueden considerar palabras claves.

Como se puede notar, Bacon insiste mucho sobre el concepto de inconsciente, el magma del que todo parece surgir, algo potente, definido por él mismo como océano profundo, al cual pero se contraponen otras vez parejas de contraste que no habíamos citado antes: caos/orden, libertad/disciplina; dejar ir/ controlar; en la pintura de Bacon hay un nivel de autocontrol muy elevado.

De hecho, a medida que el inconsciente va surgiendo, aparece casi como su contrapunto, el control, la necesidad vivida por el pintor de domar esta energía misteriosa. Hay una especie de lucha silenciosa y solitaria entre el mundo oculto del pintor, que pide surgir, y su concreta posibilidad de concretarse sobre una tela, o un soporte físico realmente existente; es decir un paso desde la

dimensión ideal a la dimensión real, una operación que implica un cierto esfuerzo y de la cual no siempre el pintor sale ganador.

Explicar su personal procedimiento creativo, es una ocasión para el pintor de reflexionar sobre su trabajo, para poder pensar en las motivaciones que lo hacen actuar con tanta naturalidad, es un explicar a si mismo para entender con la mente, lo que muy a menudo se capta solo con el intuición. o sea el acto extraordinario de la creación, concretizado en frente de sus ojos.

Las palabras que los artistas utilizan para definir el propio trabajo rozan lo sacro, pasan por el psicoanálisis, se acercan a la filosofía, no desdeñan el alquimia y la magia, miran a la ciencia con cierto interese, son muy a menudo altisonantes y utilizan el misterio como elemento casi constante, como se fuera imposible alcanzar una explicación convincente de aquel pequeño momento mágico que se concretiza en sus manos. La preferencia hacia una terminología específica depende del mismo timbre pictórico de cada artista, no podríamos imaginar a Francis Bacon hablando como Antonio Saura, las palabras reflejan la pincelada de cada uno, pero la estructura de base, (que es lo que nos interesa comprender) el corazón palpitante parece responder a una necesidad primordial. Hecho este, que parece ser confirmando por la heterogeneidad de artistas que expresan opiniones muy parecidas.

En una conferencia “ El Acto Creativo”, tenida en 1957, Marcel Duchamp, expresa su teoría sobre el carácter inconsciente del proceder artístico:

Con evidencia, el artista, actúa como un ser medianico, que mas allá del laberinto del espacio y del tiempo, busca su dirección hacia un lugar abierto. Si, concedemos al artista los atributos de un médium, a nivel estético debemos negarle la conciencia de lo que hace o del porque lo hace”¹⁵⁶

Vuelve otra vez el océano profundo de Bacon, leído en Duchamp como la la misma motivación del ser dispensado (eximido) del tener que dar explicaciones de ningún tipo sobre el mismo trabajo.

El mismo Jung afirma que :

Se pueden pintar cuadros muy complicado sin tener la mínima idea de su significado real¹⁵⁷.

Arturo Schwarz, amigo y estudiosos de Marcel Duchamp, profundiza el discurso y tomando en cuenta las consideraciones de Jung sobre los arquetipos:

¹⁵⁶ Schwarz A. *la sposa messa a nudo in Marcel Duchamp*, Einaudi 1974, pág. 276

¹⁵⁷ Jung C., “ *A study in the Process of Individuations*” 1950, in “*The Archetypes and the collective unconscious*”, Routledge and Kegan Paul, London 1953, pág. 352

Algunos motivos arquetípicos frecuentes en alquimia, se pueden encontrar en los sueños de individuos modernos que no poseen ningún conocimiento de la literatura alquímica”¹⁵⁸

Y considerando que las aspiraciones de los alquimistas poseen carácter eminentemente universal y que cada hombre tiene la aspiración a ser eternamente joven, creador, liberada de toda constrictión, y que estos deseos pertenecen al inconsciente personal y colectivo, no deberíamos sorprendernos de encontrar un gran número de símbolos arquetípicos en los escritos y en la iconografía alquímica, esta teoriza que:

De hecho, tengo la convicción que el simbolismo arquetípicos del complejo de Prometeos, tenga su expresión más rica, mas compleja y sistemática en la Alquimia. Y puesto que el artista y el alquimista representan los arquetipos de los rebeldes, no parecerá tan sorprendente encontrar en la obra de algunos artistas un gran número de correspondencias con el simbolismo alquímico: el artista y el alquimista sacan inconscientemente sus símbolos de las mismas fuentes colectivas y arcaicas¹⁵⁹.

Más adelante Schwarz precisa que estas afirmaciones no tienen carácter académico y que:

Sostener que un artista exprese de carácter consciente en su obras estos arquetipos significa devaluar su papel de médium y vegente en favor de un papel de un agit-prop, de un ilustrador, de un cronista. La calidad poética de una obra es función directa del hecho que su creador haya sido empujado por fuerzas y impulsos que desconocía totalmente.¹⁶⁰

Estas afirmaciones fijan para nosotros un punto central, fijan la perspectiva desde la cual contemplamos la cuestión de la creación artística. A pesar de todas las diferencias subjetivas que hay a lo largo del proceso, el impulso primario obedece a reglas que trascienden al hombre. La pintura de la que hablamos es la que deja abierta la puerta del estupor, la capacidad y la fuerza necesaria para tener una relación abierta con la obra.

Maria Bonaparte, psicoanalista y escritora, que ha dedicado muchos estudios a la obra de E.A. Poe, aunque referido a la literatura, escribió que:

Menos el autor reconoce las motivaciones escondidas en sus obras, mas será posible que sean verdaderamente creativas¹⁶¹

¹⁵⁸ Jung C., *Mysterium Coniunctionis*, 1955-56, Routledge and Kegan Paul, London 1963 pág. 518

¹⁵⁹ Schwarz A., “*L'immaginazione alchemica*”, la Salamandra, 1979, pág. 77

¹⁶⁰ Op.cit.

¹⁶¹ Bonaparte M., *De l'elaboration et de la fonction de l'oeuvre litteraire*” en Edgar Allan Poe, Denoel et Steele, Paris

Duchamp trata la cuestión del proceso creativo considerando la diferencia cualitativa que hay entre las cosas a nivel inconsciente y las mismas una vez que hayan llegado a la conciencia. Si en el caso de Jung, el proceso creativo consiste:

(...)En la activación inconsciente de una imagen arquetípica y en la elaboración y organización de esta imagen en la obra acabada. Dándole forma el artista la traduce en el lenguaje presente e nos permite encontrar el camino hacia las más profundas fuentes de la vida.

En el caso de Duchamp, la diferencia cualitativa se encuentra en el *gap* entre las intenciones del artista y sus realizaciones. Como subraya Schwarz, la mayor aportación de Duchamp al problema, es que el arte no es el producto final, al contrario es el *gap*. En términos alquímicos, para el artista y el alquimista, lo importante no es la obra de arte (La Piedra Filosofal) sino su búsqueda. La búsqueda es mucho más importante que la recompensa, aun mas, se identifica con la misma recompensa:

Del momento que justo en su búsqueda de la “obra de arte” (para identificar la Piedra Filosofal se utilizan los mismos términos) el artista (términos que en los escritos alquímicos, indica el Adepto) adquiere el *áurea apprehensio* (el áurea comprensión) que es el primer estadio para recomponer en unidad el *Sè* compartido.¹⁶²

Duchamp precisa como el procedimiento sea aplicable al arte *tout court*, a pesar de que sea más o menos hermosa, hay que llamarla arte, así como una emoción, a pesar que sea desagradable es siempre una emoción. Su intención es intentar de describir el mecanismo subjetivo que produce arte al estadio bruto, *à l'état brut*.

En el acto creativo el artista va desde la intención a la realización, pasando por una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha por la realización consiste en una series de esfuerzos, penas, satisfacciones, rechazos, decisiones, que no pueden y no deben ser totalmente autoconscientes, por lo menos a un nivel estético. El éxito de esta lucha es la diferencia entre intención y realización, diferencia de la cual el artista no es consciente.

Falta un anillo a la cadena de reacciones que componen el acto creativo. Esto es el *gap*, que representa la incapacidad del artista a expresar completamente su intenciones, esta diferencia entre lo

1933, vol II, pág.797

¹⁶² Schwarz A., “*L'immaginazione alchemica*”, la Salamandra, 1979, pág. 47

que entendía realizar y lo que ha realizado, es el “ coeficiente de arte” personal contenida en una obra.¹⁶³

III.3 La inspiración y el deseo

El tipo de investigación que estamos llevando a cabo, como puntualizado antes, al ser tan pegada al mundo de lo subjetivo, aunque cuando parezca haber logrado algún tipo de conclusiones, quedará siempre una búsqueda abierta, con vuelos repentinos hacia distintos argumentos o, a la luz de estos mismos, vuelta atrás hacia otra opciones en un primer momento no prevista.

De momento, tenemos algunas informaciones, con referencia a la inspiración/forma germinal, hemos dicho que posee algunas características:

imagen fluida/ esquema móvil/ mudable/ principio/ un estímulo/ esbozo.

Pero, a bien ver, todo esto implica una premisa principal que no hemos puntualizado antes, y que determina el paso sucesivo: el deseo, la gana de crear. Tomando en cuenta que, estamos analizando todavía las primeras etapas de la creación artística, la fase que se puede definir de las intenciones, y que hemos elegido como metodología de apoyarnos a cuantos mas artistas posibles, tomamos con consideración un escrito de Antonio Saura, titulado muy explicativamente “*Declaración: el campo de batalla*”¹⁶⁴

Empieza con una consideración aparentemente banal, u obvia, el echo, el enfrentamiento con la superficie blanca del cuadro:

Un cuadro es ante de todo una superficie en blanco que “ es preciso llenar con algo”. La tela es un ilimitado campo de batalla. El pintor realiza frente a ella un trágico y sensual cuerpo a cuerpo, transformando con sus gestos una materia inerte y pasiva en una ciclón pasional, en energía cosmogónica ya para siempre irradiante¹⁶⁵.

Saura, además que subrayar el echo que la tela sea al fin y al cabo una superficie en blanco, la define prontamente como *ilimitado campo de batalla*, dándole una connotación muy clara.

Ya no estamos en el campo esotérico de la alquimia como en Duchamp, o de la pacífica constatación de la propia arte como en Matisse, estamos en frente a una urgencia, a una necesidad

¹⁶³ Op.cit.

¹⁶⁴ Este texto se publico por primera vez en *Cuatro pintores españoles* (Madrid, El Paso). Aquí hacemos referencia al libro de Saura A. ,*Escritura como pintura, sobre la experiencia pictórica*, Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores, primera edición Barcelona 2004, pág. 41

¹⁶⁵ Op.cit. 41

de pintar vivida tan intensamente que el autor no tiene otra opción que utilizar términos que parecen salido de un tratado de guerra mas bien que de una libro de arte.

Y mas adelante en el texto, encontramos el deseo:

No me preocupa un problema de color, de composición, de materia o textura, de significado, de belleza o fealdad, de equilibrio o desequilibrio. Mi necesidad me hace contentarme con cualquier color que este a mi alcance cuando el deseo surge. Por emplear, emplearía cualquiera (corrientemente el blanco y el negro-luz y tinieblas-para evitar otros problemas), o cualquier otra materia, de la misma forma que si no pudiera pintar emplearía cualquier otro medio para expresarme; por ejemplo: apuñalar los muros, o gritar simplemente, o masticar *chewing gum*.

Saura delinea con pocas palabras esta gana primordial, que es tan fuerte que no hay nada que pueda ser de obstáculo, *cuando el deseo surge* todos los problemas relacionados con los materiales, la composición, el equilibrio, o sea el proceso artístico abordado desde el aspecto material, todos, queda en un plan secundario, y podría valer (como provocación) hasta masticar un *chewing gum*:
Sigue:

Por encima de inútiles discusiones sobre un arte figurativo o abstracto, por encima de toda preocupación purista, fanática, estética o teórica, esta necesidad imperiosa de expresarse como sea, el fatalismo existencial y biológico de pintar *como una forma de vivir*, o de percatarse de que realmente se vive haciendo nuestras las posibilidades energéticas del ser; el deseo de inundar superficies de *cualquier forma* bien sea a través de las imagen amorosa o destructiva del cuerpo femenino, de una nada o de un todo, de una desesperación o de un hambre cósmica, de una totalidad en expansión o de una dinámica concéntrica...¹⁶⁶

Esta “necesidad imperiosa de expresarse como sea”, suena muy parecida a:

Cuando el pintor nato se halla frente a una superficie en blanco experimenta un oscuro deseo de cubrirla con formas¹⁶⁷.

El hecho sorprendente es que estas palabras pertenecen a un pintor totalmente distinto de Saura, Piet Mondrian, por actitud y *modus operandi*; pero, a la base, de los dos, no solo encontramos la misma constatación, si no, palabras muy parecidas y la misma referencia al deseo.

Mondrian precisa que:

¹⁶⁶ Op.cit. pág. 42

¹⁶⁷ Modrian P., “ A New Realism, Plastic Art and Pure Plastic Art”, pág. 18

Debe precisarse que el espacio vacío puede suscitar concepciones universales, crear actividad mental y moral. Pero esta actividad esta en un dominio abstracto y siempre requiere el recuerdo del mundos de los opuestos. La acción del arte plástico no es expresión espacial, sino total determinación espacial¹⁶⁸.

Básicamente, no habría pinturas si ningún hombre tuviera este deseo, traducido en voluntad, de pintar. Una superficie blanca representa una especie de desafío para la mente que percibe esta tensión, que hay que llenar con algo, y en esta fase, el pintor tiene sus aliados:

el primer momento critico tiene lugar cuando, al comienzo de su obra, un pintor procede a realizar la operación muchas veces llamada *chercher l'esquisse*. El problema para el no es saber por qué ha de empezar dibujando. Como hemos dicho, a menos que no se sienta la necesidad de saber lo que hay en su mente y verlo, un hombre no es pintor. Este movimiento inicial no debería ser concebido como una operación de la mano ni como una operación de la mente, sino del hombre, y mas precisamente, de uno de esos hombres a quienes llamamos pintores por esa especial simbiosis que se realiza entre su mente, sus ojos y sus manos¹⁶⁹

III.4 La noción de forma

Considerando que en medida en que avanzamos en el análisis del procesos pictórico los factores implicados aumentan en lugar de disminuir y que el cuadro global se hace todavía más complejo y que en la pintura según lo que hemos visto por ejemplo en relación a la determinación de la visión las causas internas parecen ser muchas y de primaria importancia, queremos seguir en esta linea y considerar el concepto de forma empezando por su génesis. También en este caso nuestro *Virgilio será* Etienne Gilson, por la mismas razones citadas anteriormente y en este caso con el valor adjunto que iremos a tocar conceptos utilizados normalmente en filosofía, sobre todos aquella filosofía que intenta explicar la relación existente entre artista e su obra que recurre de manera más o menos implícita a la terminología elaborada por Aristóteles.

La importancia del filosofo griego en un discurso sobre la creación artística, es debida al hecho de que su filosofía trata de las dinámicas gracias a las cuales las cosas llegan al ser, y de la misma manera, el arte aunque sea distinto de la naturaleza, es la causa que determina la llegada a la existencia de una determinada clase de seres.

¹⁶⁸ *Ibidem*

¹⁶⁹ Gilson Etienne, *Pintura y Realidad*, ed Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA), 2000, pag. 184

Si consultamos los diccionarios, encontraremos definiciones más sencillas, según la RAE, por forma se entiende la configuración externa de algo. De igual manera, para el diccionario de la lengua italiana, Devoto Olí, la forma está definida como “Aspecto exterior, configuración, sobretodo en relación a las tipología de los contornos asumido da un objeto”

Las dos son correctas y utilizadas en el lenguaje corriente, pero no resuelve nuestro problema porque se refieren exclusivamente al aspecto exterior.

Según Aristóteles “devenir es venir al ser desde otra cosa”¹⁷⁰, esa otra cosa no es nada más que la materia que puede ser de cualquier tipo, modesta o preciosa, estructuradas o menos, tan es general esta noción que Aristóteles la llama *substratum*, elemento básico. Según Gilson de los cinco ejemplos que el filósofo cita para explicar la manera en que las cosas llegan al ser por una dada materia tres son importantes para el arte, y un cuarto especialmente para la pintura:

(...) Por cambio de forma como una estatua; por separarse, como Hermes de la piedra; por reunirse, como una casa. Un cuarto ejemplo de devenir, por adicción, lo toma Aristoteles de las cosas vivientes (cosas que crecen), pero también podía haberlo tomado del arte de la pintura. En todos casos una cosa viene a la existencia a partir de algo (su materia) que se convierte en la cosa en cuestion. La materia es aquello de lo que se origina el devenir, en donde tiene lugar y lo que constituye el cuerpo mismo del ser de que se trate. Así el mármol, la piedra o el bronce en una estatua; así también los pigmentos coloreados en una pintura¹⁷¹.

Otra punto central por Aristóteles es que la materia no es una simple ausencia de ser, no es un concepto puramente negativo, justo para subrayar su dimensión positiva a veces la llama también *sujeto*. El proceso de devenir de los seres implica otra consecuencia: “todo devenir es el advenimiento al ser de algo que, al principio del proceso, no era”.¹⁷²

Sintetizando la enseñanza de Aristóteles, Gilson afirma como la materia anhela a convertirse en cualquier forma pueda cambiar su privación en un modo positivo de ser, ahora nos queda de definir que entendía con forma.

Puesto que, como hemos visto las definiciones comunes hacen referencia a una manifestación externa, al contrario en el sentido definido por el filósofo la forma indica la naturaleza mismas de las cosas, no solo, la forma es la condición gracias a la cual todos los seres tienen existencia. Utilizando palabras esenciales.

En el momento en que se crea una forma se delinea también una separación de todo lo que no es, el

¹⁷⁰ Referencia a la Física de Aristoteles (I,7, 189b,33) contenida en *Pintura y Realidad*, ed Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA), 2000, pág. 184,

¹⁷¹ Op.cit. pág. 66

¹⁷² Op.cit. pág.137

pintor aísla continuamente porciones de espacio para crear sus formas, las líneas que trazas se convierten en el confín entre una forma y la otra, en pinturas, dibujos, grabados, las composiciones devuelven la idea de mundo completos bien distintos de todos los demás. Definiendo una forma el pintor al mismo tiempo pones los límites que la separan del resto:

(...) La única función de la materia es ser receptora de alguna forma, ser informada por ella y preparar el camino para determinaciones de tipo más elevado. Desde el comienzo de este proceso hasta su fin, la forma es la energía activa que, en su esfuerzo por colmar el absurdo anhelo a la materia, la impulsa desde el interior y origina seres plenamente constituidos.¹⁷³

Una de las aportaciones que destacan en la filosofía de Aristóteles, dice Gilson, es que aunque en la diversidad la condición natural y artística esconden una estrecha correspondencia, puesto que la naturaleza actúa como un artista definido y inconsciente, el artista como naturaleza libre y más o menos consciente.

Considerar las teorías de Aristoteles relativas a la forma trae sus ventajas, primero muchas teorías de artistas como veremos por ejemplo el ya citado Klee que a la forma dedica amplios estudios, se desarrollan o sencillamente reflexionan sobre la teoría de forma de Aristóteles, segundo porque sirve para el pintor que es en buena parte un hombre fundamentalmente práctico, para tomar conciencia que lo que realiza con sus gestos que acaban delineando algo de exterior y visible es el resultado de una dinámica interna a la misma materia, le sirve para utilizar un verbo familiar para “visualizar” las energías que se mueven por debajo de sus manos cuando utiliza sus instrumentos.

Para decirlo con otras palabras, decisivamente más sintéticas y probablemente eficaces:

(...) Gracias a nuestro conocimiento de su realidad interna, el objeto pasa a ser mucho más que su simple apariencia. Gracias a nuestro conocimiento de que la cosa es más de lo que su exterior permitiría pensar¹⁷⁴.

No solo, si llevamos al extremo el concepto de forma y pensamos que al fin y al cabo todo el trabajo del pintor es crear formas, así como el pintor acaba transformando todos en imágenes (forma), de igual manera su mismo pensamiento llega a ser tan condicionado por este concepto que verá su misma vida y temporada artística condicionado por este concepto, extremar el concepto, para un pintor todos es vista y forma:

¹⁷³ Op.cit.pág.142

¹⁷⁴ Klee P, *Caminos hacia el estudio de la naturaleza*, Ediciones Caldén Colección *El hombre y su mundo* pág. 69

(...) Cada período tiene el propio estilo. Generalmente darle forma significa reaccionar contrastándolo¹⁷⁵

No solo, en esta definición Munch, incluye también el concepto de movimiento, entonces, ampliamos el concepto: todos es vista, forma, y movimiento/devenir.

III.5 Al principio de la Forma

En la introducción a “ Caminos hacia el estudio de la naturaleza” de la edición que hemos tomado como referencia, bajo el título “ Un pintor mental” hay unas consideraciones de Antonin Artaud sobre Klee:

(...) Amo mucho algunas de sus pesadillas, sus síntesis mentales concebidas como arquitectura (o sus arquitecturas de carácter mental), y ciertas síntesis cósmicas donde toda la objetividad secreta de las cosas es hecha sensible, aun más que en la síntesis de George Grosz. Si se los considera conjuntamente, surge la diferencia profunda de su inspiración. George Grosz tamiza el mundo y lo reduce a su visión; en Paul Klee las cosas del mundo se organizan y pareciera que sólo escribe bajo su dictado. Organización de visiones de formas, y también fijación, estabilización de pensamientos, inducciones y deducciones de imágenes, con la conclusión que deriva de ellas y también organización de imágenes, búsqueda del sentido subyacente de ciertas imágenes, clarificación de las visiones del espíritu, tal se me aparece este arte. La sequedad, la precisión de Grosz, estallan frente a estas visiones organizadas en las cuales su aspecto de visiones, su carácter de cosa mental, permanece.¹⁷⁶

Esta descripción lo tiene todo, “organización de visiones, de *formas*” y al mismo tiempo “búsqueda del sentido subyacente” nada más lejos entonces de una inspiración caprichosa, al contrario, la voluntad manda sobre el caos originario.

La pintura, como hemos visto con Deleuze, parece nacer de una ausencia, de una nada inicial:

(...) Crear el vacío es el acto principal, y esta es la verdadera creación, porque este vacío es positivo, contiene el *germen* de lo absolutamente nuevo¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Munch Edvar, *Frammenti sull'arte*, ediciones Abscondita, 2007 pág. 46

¹⁷⁶ Artaud A., en Klee P, *Caminos hacia el estudio de la naturaleza*, Ediciones Caldén Colección *El hombre y su mundo* pág. 24

¹⁷⁷ Seuphor M., *L'Art abstrait*, pág.120 la cursiva es nuestra

En frente del soporte elegido el pintor tiene que hacer la primera acción, y esa sensación inicial es extraña, dividida entre el miedo por la superficie vacía y el placer del acto en potencia, con la conciencia de que gracias de al primer gesto *germina* una forma que habitará un espacio. En sustancia es la fase del esbozo que implica uso del intelecto, habilidad manual, imaginación. En el mismo título de la tesis hablamos de “proceso creativo”, podemos hablar de creación porque de hecho aparece algo donde no había nada, y lo que aparece tiene su carácter específico. A veces son las mismas frases lapidarias de los pintores o artistas las que generan confusión o malentendidos sobre la esencia de la creación artística, pensamos por ejemplo en la definición de arte de Emile Zola “ el arte es un fragmento de la naturaleza visto a través de un temperamento”, Gilson contesta la afirmación afirmando sencillamente que:

(...) Si esto fuera cierto no habría nada más común que la creación artística, porque todos y cada uno de los hombres tienen en verdad un temperamento a través del cual no pueden sino ver la naturaleza. (...) esta confusión elemental esta en la base de muchas vocaciones pseudo-artísticas. (...) En el caso de la pintura, el arte no es naturaleza vista a través de un temperamento; es más bien la habilidad para crear un nuevo ser que nadie vería nunca, bien en la naturaleza, bien de otro modo, a menos que el arte del pintor lo hiciera existir¹⁷⁸.

El pintor es un hombre y en cuanto tal es parte de la naturaleza a la cual con su obra añade algo que sin él, y solo sin, él no había existido. Una parte del puro placer que siente el pintor al mirar algo que ha creado él mismo es debida a la conciencia de haber sido la causa de la existencia del cuadro.

(...) El dialogo con la naturaleza sigue siendo para el artista una condición *sine qua non*. El artista es hombre; también él es naturaleza, trozo de naturaleza en el área de la naturaleza¹⁷⁹.

A pesar que el pintor pueda crear algo donde antes no había nada, los bien informados dicen que solo a Dios es concedido crear de la nada absoluta, al contrario los pintores necesitan algún material inicial, incluso las formas de la naturaleza, o las obras de los pintores que han existido antes de él, a tal propósito Delacroix que tenía bien presente el trabajo de Rubens, vuelve muy a menudo en su *Journal* sobre este tema:

(...) pero estos grandes hombres no solo no crearon nada en el sentido propio en el sentido de la

¹⁷⁸ Gilson Etienne, *Pintura y Realidad*, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA), 2000, pág.145

¹⁷⁹ Klee P, *Caminos hacia el estudio de la naturaleza*, Ediciones Caldén Colección *El hombre y su mundo* pág. 67

palabra, que es hacer algo de la nada, sino que para formar su talento o evitar que se enmoheciera, tuvieron que imitar a sus predecesores y, consciente o inconscientemente, imitarles casi incesantemente”¹⁸⁰

Delacroix habla de algo muy común entre los pintores, y en cualquier manifestación artística, Picasso al inventar su estilo propio toma constantemente de otros artistas o arte, como hemos visto en el caso del cubismo. Entonces si es verdad que cada pintor es el autor de algo que existe solo gracias a él, es igualmente concreto el hecho de que la materia que utiliza tiene que proceder de algún sitio. Somos suficientemente soñadores como para atribuir a la pintura funciones mágicas, pero no tan ingenuos de rechazar la idea que cada pintor tiene, parafraseando a Picasso, un padre y una madre, y que las influencias, la sugerencias por su arte dependen de muchos factores distintos. La parábola del árbol puede explicar esta condición en que se encuentra el pintor:

(...) nuestro artista se ha hallado en conflicto con el mundo multiforme y supongamos, casi se ha reconocido en él. Sin el menor ruido. Ya lo tenemos suficientemente bien orientado y hasta en condiciones de ordenar el flujo de las apariencias y experiencias. Yo desearía comparar esta orientación en las cosas de la naturaleza y de la vida, este orden y sus ramales y ramificaciones, con las raíces del árbol. De esa región fluye hacia el artista la savia que lo inunda y que se le entra por los ojos. El artista se encuentra, pues en la situación del tronco. Bajo la impresión de esa corriente que lo asalta encamina en su obras los datos que le proporciona la Visión. Y como todo el mundo puede ver de qué modo se abre en todas las direcciones, simultáneamente, el ramaje de un árbol, lo mismo ocurre con la obra. A nadie vendrá la idea de exigirle a una árbol que forme sus ramas por el modelo de sus raíces¹⁸¹.

III.6 Forma y tema

Cuenta Giorgio Vasari que Pietro di Cosimo:

(...) Se paraba a observar una pared donde había vomitado alguna persona enferma, imaginando que allí veía combate de caballos y las más fantásticas ciudades y extraordinarios paisajes nunca contemplados. (...) Tenía la misma fantasía con las nubes.¹⁸²

A pesar que lo que miraba Pietro di Cosimo no era tan placentero, el método es frecuente entre los

¹⁸⁰ Delacroix E., *Journal*, ediciones Phaidon, 1 marzo 1859, pág 386.

¹⁸¹ Klee P, *Caminos hacia el estudio de la naturaleza*, Ediciones Caldén Colección *El hombre y su mundo* pág.35

¹⁸² Vasari G., *Vida de Piero di Cosimo*, da *Vidas*, II, 177

pintores:

(...) Un modo para Estimular y Elevar la Mente a Varias Invencciones: no dejaré de colocar entre estos preceptos un nuevo sistema que, aunque pudiera parecer trivial y casi ridículo, es sin embargo, de gran utilidad para elevar la mente a diversas invenciones. Y es que si se mira cualquier pared que tenga diversas manchas o que estén formadas por diferentes paisajes adornados con montañas, ríos, rocas, árboles. Llanuras, extensos valles y variados grupos de colinas. Se verán también diversos combates y figuras en rápido movimiento, y extrañas expresiones de rostros, extrañas vestimentas y un numero infinito de cosas que son susceptibles de ser reducidas a formas separadas y bien concebidas con tales paredes y mezclas de diferentes piedras ocurre esto, como pasa con los sonidos de campanas, en cuyo tañer se puede descubrir todo nombre y palabra que se imagine.¹⁸³

Considerando el poder sugestivo de puntos y manchas, podemos inferir que para el pintor el proceso creativo es la peculiar manera de responder a los estímulos de la percepción sensible, y además el hecho de que una mancha pueda despertar el instinto creador del pintor, para nosotros es bastante indicador del hecho de que muy a menudo en la pintura contemporánea el tema es un mero pretexto, una excusa, una ocasión para desencadenar el proceso. Hemos dicho para los pintores contemporáneos porque tenemos en cuenta el hecho que la figura histórico social del pintor que ha mutado con el pasar de los siglos, antes se veía condicionado por un comité que elegía los temas. Dado este menor margen de acción que es innegable, creemos que la componente de imaginación, fantasía, capricho que utilizaban los pintores antiguos para expresarse, en cualquier caso, a pesar de los límites son bastante subestimados. En general, como veremos más adelante todas las características y necesidades que atribuimos a los pintores de hoy en día para nosotros se pueden atribuir también a los pintores antiguos, y quizás en virtud de esta menor autonomía han centrado todos sus esfuerzos en hacer hablar y vibrar la materia.

Entonces pensamos al tema como pretexto, como excusa que permite al pintor, elegido un motivo¹⁸⁴, investigar las relaciones o los elementos que en un momento dado, o para toda su vida le interesan. El tema o motivo está relacionado con el hecho de que el pintor está animado de una filosofía “por hacer”:

(...) Esta filosofía por hacer es la que anima al pintor, no cuando expresa opiniones acerca del mundo, sino en el instante en que su visión se vuelve gesto, “cuando piensa en pintura” dirá

¹⁸³ Leonardo Da Vinci, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, II, pág 250-251

¹⁸⁴ Utilizamos la palabra motivo en consideración de su sentido. Drae: 1. adj. Que mueve o tiene eficacia o virtud para mover; 2. m. Causa o razón que mueve para algo; 3. m. En arte, rasgo característico que se repite en una obra o en un conjunto de ellas. ;4. m. Tema o elemento temático de una obra literaria.

Cézanne¹⁸⁵.

Andrè Lohte nos da un ejemplo de lo que significa para Cézanne, pensar en pintura, lo primero es:

(...) olvidarse de todo lo que se ha hecho antes, de todo lo que se ha visto; uno debe entregarse totalmente a la sensación. Porque todo objeto, si por un momento se renuncia al conocimiento que se tiene de su forma, de su color y de su materia, se convierte en una fuente de imágenes insospechadas que, capturadas en éxtasis, ofrecen a la imaginación poética sugerencias sin precedente. (...) momentos cruciales en los que la pintura que hay que hacer se revela a si misma. (...)el mundo ordinario se desvanece para ser reemplazado por un mundo compuesto exclusivamente de fantasmas y apariencias.¹⁸⁶

Entonces el recorrido del pintor se mueve según un itinerario que pasa por: una fase caracterizada por el hacer para aprender, es decir, la fase en que el pintor copia, observa, adquiere los instrumentos materiales e intelectuales para poder crear, la fase previa a la creación en que se llena de contenidos; y una fase en que para poder traducir en una forma personal y concreta lo que ha experimentado y para utilizar los contenidos aprendidos en precedencias, tiene que olvidarse de las mismas lecciones aprendidas. Esta división en fases es más para exigencias explicativas, pero es un proceso fluido que en devenir es sujeto a continuas revisiones, elaboraciones, en síntesis, es un proceso no exactamente lineal. Para subrayar la línea de continuidad entre los pintores a lo largo de los siglos queremos dar un muestra de lo que estamos diciendo justo por medio de un cuadro hecho por una pintora italiana, Artemisa Gentileschi (1593-1653).

¹⁸⁵ Merleau-Ponty M., Merleau-Ponty M., *El ojo y el espíritu*. Ediciones Paidós, 1986 pág 45

¹⁸⁶ Lohte A., *Traite du paysage*, ediciones Librairie Floury, Paris 1948 pág. 8



Artemisia Gentileschi, *Susana y los viejos*, 1610

El cuadro representa el tema clásico tratado por muchos pintores de “Susana y los viejos” interpretado por la pintora italiana (analizar un mismo tema realizado por distintos pintores puede ofrecer sugerencias útiles sobre las distintas/infinitas tipologías de representación de un mismo tema y presentar una muestra evidente de cómo el tema puede representar solo un pretexto). En 1998 los rayos X han permitido ver la composición originaria del cuadro y el cambio de composición hecho por la pintora.



Artemisia Gentileschi, *Susana y los viejos*, 1610, rayos X 1998

Los cambios de dirección, como muestra la imagen, pueden haberse también en fase muy avanzada de ejecución del trabajo.

III.7 Un particular tipo de forma: la mancha

Las manchas, generadas por casualidad, imágenes del caos, son una ulterior demostración de la sustancial “afinidad de espíritus” e ingenio entre los pintores de todas las épocas, si antes hemos mostrado gracias a los rayos X el replanteamiento de Artemisa (solo un ejemplo entre los muchos posibles), veremos ahora cómo la capacidad de aprovecharse de las formas casuales es mucho más antigua que el relato de Pietro di Cosimo o el de Leonardo da Vinci.

Cuenta Plinio el Viejo, al que debemos la historia de los orígenes de la pintura que cuenta un episodio protagonizado por Protegène, contemporáneo de Apeles:

(...)Entre sus composiciones, resalta Jalysus, que se encuentra en Roma, dedicada en el templo de la

Paz. Trabajó como vivió, dicen que no comió otra cosa más fina que altramuces remojados para sustentarse de su hambre y sed, de manera que su espíritu no se entorpeciera demasiado con el gusto de la comida. Y para defender esta imagen de los daños y de la vejez, le dió cuatro manos de color, de modo que si una capa caía, la otra le sucediese. En otra tabla puso un perro de una manera única. [39] No pudiendo disminuir y que pareciese demasiado, el efecto inmediato de la realidad, en vez de pintura, de ninguna manera. Estaba preocupado, atormentado, porque, en la pintura quería la verdad, no así. Había aclarado varias veces, había cambiado su pincel, y no había manera, y, por último, a pesar de ir contra el arte, tan empecinadamente, tiró su toalla sobre la tabla malhumorado: y la esponja sustituyó los colores, el camino que quería la naturaleza lo encontró caprichosamente. (104)[40] Algo parecido se dice, de Nealces para poder hacer la espuma de un caballo: al que él mismo lanzó su esponja, mientras pintaba un hombre con un caballo al que retenía. De esta manera, incluso Protogenes les enseña a utilizar el azar.¹⁸⁷

Una esponja pudo lo que Protogene no había realizado con los colores, una esponja y por supuesto, el azar. Ese gesto no solo fue útil para él sino que sirvió de lección para “utilizar la casualidad”, algo que es parte de la habilidad de un pintor. El interés para la mancha atraviesa los siglos y los continentes siendo motivo de interés también en el arte chino, Gombrich en su *Arte e Ilusión* habla del pintor chino del siglo XI Song-Ti, que sugería cubrir con un paño de seda blanco un muro y observarlo durante días para realizar en fin un paisaje del cielo y no del hombre.

Volviendo a la tradición occidental desde la mancha de Protegen a las manchas observadas por Leonardo encontramos el pintor ruso naturalizado inglés del siglo XVIII Alexander Cozens, que sistematiza la creación pictórica por medio de las manchas, técnica definida de *blotting*.

También para la técnica de Cozens valen las mismas consideraciones que hemos hecho para el dibujo automático de Masson, determinante en la fase de la elaboración mental, es decir el ingenio del pintor, su voluntad ordenadora que dirige la composición según su visión global. En la idea de Cozens el dibujo delinea las formas, las manchas las sugieren aumentando las capacidades perceptivas del artista, su imaginación, el poder de evocación de su mente.

Si volvemos al cuento pliniano leemos como el historiador antes de narrar lo que sucedió antepone la frase “ a pesar de ir contra el arte”, dando una connotación innovadora y casi herética del episodio. En la época de Cozens y todavía más de Masson, el clima cultural era claramente distinto, en el caso del primo el intento principal era, como nos recuerda Carlo Giulio Argan:

(...) Crear en la pintura inglesa del siglo XVIII. Fundamentalmente retratista, una escuela de paisajistas.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Plinio el viejo, *Historia de las artes antiguas*, XXXV,103edicioned Palombi Roma 1946, pág, 179

¹⁸⁸ Argan G.C., *El Arte moderno del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Ediciones Aka, 1998 pág. 8

En ese perseguir su intento Cozens hace de una mancha, que en la mente evoca algo bastante caótico, una teoría extremadamente estructurada, que explica en sus puntos básico Argan y que reportamos por completo considerando su interés no solo en relación al argumento de las manchas sino con la visión más general de la pintura que estamos describiendo:

(...) sus puntos básicos son los siguientes: 1) la naturaleza es una fuente de estímulos a la que corresponder sensaciones que el artista aclara y comunica; 2) las sensaciones visuales se dan en forma de manchas más claras, más oscuras, de colores variados, que no responden a un esquema geométrico como el de la perspectiva clásica; 3) el dato sensorial es común a todos, naturalmente, pero el artista lo elabora con su propia técnica mental, dirigiendo así la experiencia que la gente tiene del mundo, enseñando a coordinar las sensaciones y las emociones, y desempeñando, además, con la pintura del paisaje, esa función educativa que el Iluminismo del siglo XVIII asignaba a los artistas; 4) la enseñanza no consiste en descifrar, a partir de unas manchas imprecisas, la noción del objeto al que corresponden, lo cual destruiría la sensación primaria, sino en aclarar el significado y el valor de la sensación, tal y como es, para llegar a una experiencia no nocional o particularista de lo real; 5) el valor que los artistas buscan es la variedad: la variedad de las apariencias dan un sentido a la naturaleza, al igual que la variedad de los casos humanos se lo da a la vida; 6) ya no se busca lo universal de lo bello, sino el detalle de lo característico; 7) lo característico no se capta a través de la contemplación, sino de la agudeza (*wit*) o la rapidez mental que permite asociar o “combinar” ideas – imágenes incluso muy distintas y alejada entre si. Naturalmente, las manchas distintas, varían con el punto de vista, la luz, la distancia. Lo que la “mente activa” capta es, por tanto, un contexto de manchas distintas, pero relacionadas entre si: la variedad no impide que los múltiples componentes de la visión contribuyan a comunicar un sentimiento de alegría, o de calma, o de melancolía¹⁸⁹.

Estamos aquí en una perspectiva romántica, casi en los mismos años Burke define el concepto de “sublime”¹⁹⁰ y Cozens de “pintoresco”, y solo veintitrés años después nacerá el pintor que cazará las tormentas rompiendo los límites de la forma, William Turner (1775) y por supuesto John Constable (1775); y veintitrés años antes de Turner morirá el pintor español Francisco de Goya y Lucientes, antes de haber cumplido un cambio radical, decisivo, romántico y genial de su obra, tanto en pintura cuanto en el grabado. Anticipador de ambos mirado desde nuestra perspectiva pictórica, nacido en el siglo anterior encontramos el imponente Rembrandt (1606), con sus formas divididas en la eterna alternancia entre luz y sombra, como Goya tanto en pintura como en el grabado, y todavía antes Tiziano Vecellio (1490), con su pincelada vibrante.

Seguidamente algunas imágenes de los pintores nombrados:

¹⁸⁹ Op. cit. pág. 8

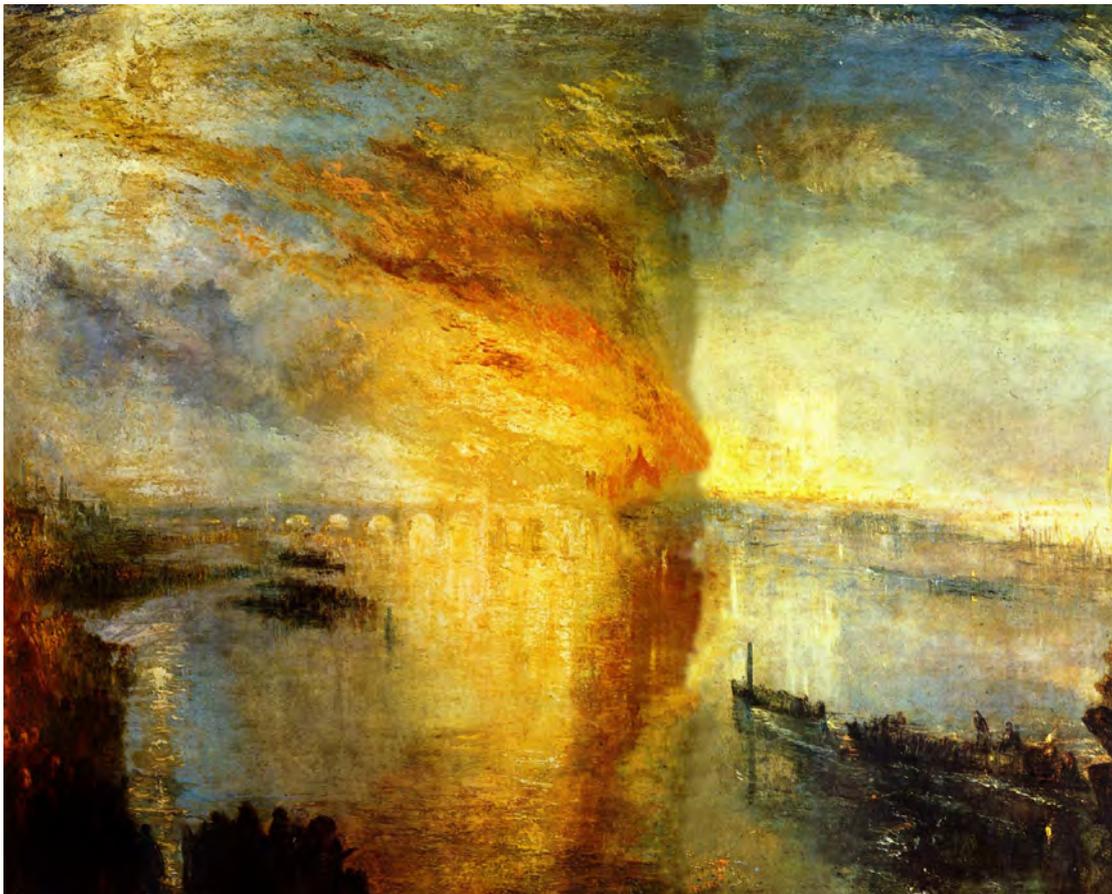
¹⁹⁰ En “*Investigación filosófica sobre el origen de nuestra ideas de lo sublime y lo bello*” 1757



Alexander Cozens, Paisajes 1785



William Turner, *Fire at the Grand Storehouse of the Tower of London*, 1841



William Turner, *The Burning of the Houses of Lords and Commons*, 1835



John Constable, *Seascape Study with Rain Cloud*, 1827



John Constable, *Netley Abbey by Moonlight*, 1833



Francisco José de Goya y Lucientes, detalles de *Perro semihundido*, 1819-1823



Francisco José de Goya y Lucientes, detalle de *Bobalicón*, 1815-1819



Rembrandt Harmenszoon van Rijn , detalle, *El retorno del hijo pródigo*, 1662



Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Giove y Antiopa*, 1659



Tiziano Vecellio, *Punizione di Marsia*, 1570-1576

Tomamos ahora en consideración el concepto de manchas y dominio de la casualidad/caos en el *frottage* del celebre miembro del Surrealismo, Max Ernest (1891-1976).



Max Ernest haciendo *frottage* fragmento de video

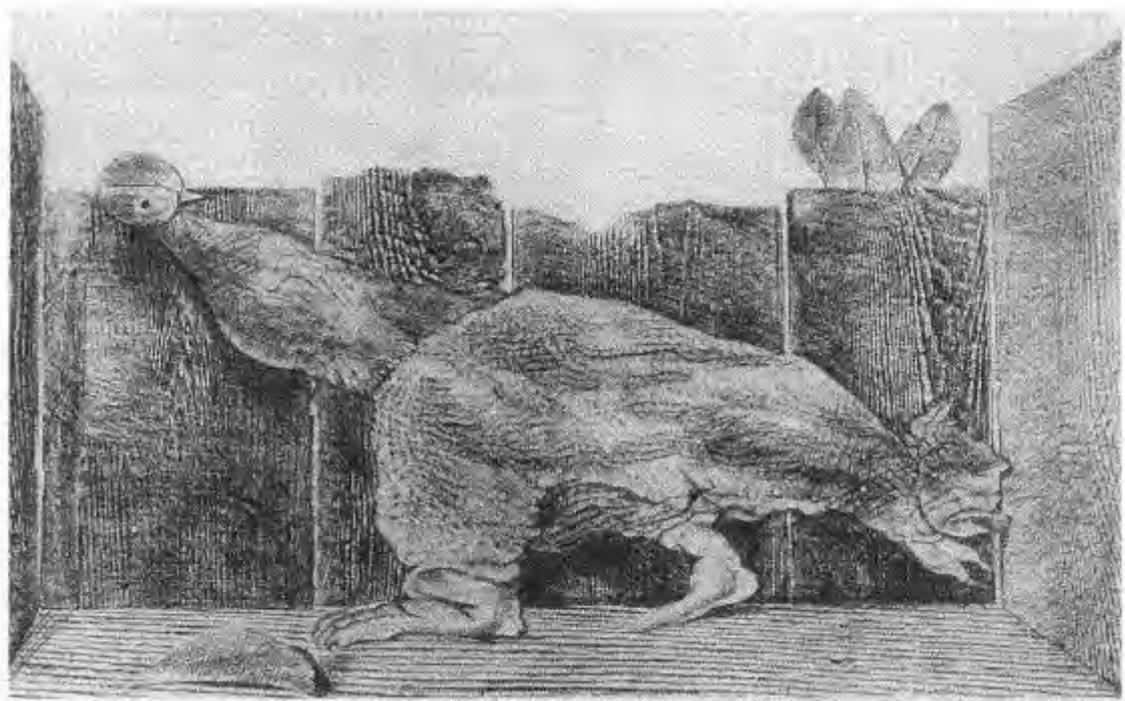
(...) El *frottage* de Max Ernst tiene un precursor: el “provocador óptico” de Leonardo da Vinci, del que nos habla a partir de la mancha de humedad o del descascarillado en el muro, o bien de la volubilidad de las nubes con sus extrañas y cambiantes formas...y que nos induce, el resultado del *frottage*, a ver/imaginar a cuál más fantásica imagen. Si bien el *modus operandi* ernestiano, en su acción de frotados, fregados y rascados, conseguirá unos efectos, más o menos patentes, en función del tipo de material e imprimación, o *collage*, con que se trabaje el procedimiento. Pero, al margen de detalles técnicos, conviene subrayar algo muy importante puesto de manifiesto por el *frottage*: el potencial que tiene la materia para generar en interacción con un sujeto consciente (agente), múltiples capas de realidad. De forma que dicho procedimiento, permite desarrollar una especie de *continuum* que, partiendo de su propia coseidad, puede ocasionar: tanto una imagen ilusoria de mayor o menor mimetismo, (...) hasta lograr una variable gradiente de figuración/abstracción. Sin descuidar, por otra parte, la eventualidad de ser requerida (...) como peculiar forma de extrañamiento¹⁹¹.

¹⁹¹ Rambla W., *Principales itinerarios artístico del siglo XX, una aproximación a la teoría del arte contemporáneo*. Ediciones de la Universitat Jaume I, 2000, pág. 176

El elemento central de todos los procesos que estamos analizando es la manipulación por parte del hombre que interviene en la materia y dirige sus esfuerzos hacia la creación de una determinada forma.



Max Ernst, *Le Start du Chataigne*, c. 1925



Max Ernst, *Im Stall der Sphinx*, 1925

También el escritor francés por el que el dibujo era su *violín de Ingres*, hacia amplio recurso a las manchas:



Victor Hugo, *Paisaje con castillo*, 1857



Victor Hugo, *Paisaje*, 1842

Parece que el escritor empezase el dibujo dejando caer sobre el papel café, té, chocolate, y tinta china por supuesto:

(...) En la extraña obscuridad de los paisajes dibujados por Victor Hugo (...) se adivina un abismo(...) humano. Las altas manchas sepia que desgarran el papel nos hablan de una inquietud y de un misterio, vemos en ellas, por un instante, más un sentimiento que árboles movidos por la fuerza del aire. (...) al dibujar el bosque que tenía frente a los ojos pintaba a la vez un paisaje interior, íntimo, incontrolable.

(...) Para Victor Hugo el artista vive en ese puente que une espíritu con naturaleza percibiendo en sus detalles más secretos la inmensidad del misterio del mundo¹⁹².

La dinámica es siempre la misma, solo que en el caso de Victor Hugo encontramos una matiz ulterior de misterio, como la fascinación fuese debida justo al hecho de ser directa emanación de la oscuridad y de lo desconocido, una oscuridad de la cual se origina la luz, o dicho de otra manera “esta negrura que crea la luz”¹⁹³. Este pasaje es particularmente relevante para nosotros y para nuestra misma hipótesis, las palabras de Hugo (además de todas las voces de los pintores citados) parecen valorar la idea inicial, “el artista vive en ese puente que une espíritu con naturaleza”. Volveremos a hablar y utilizar las palabras de Victor Hugo en relación a la rêverie.

III.8 Intuición y Forma

El papel determinante de la mente ya no se discute, pero no queremos pasar la idea del pintor como una especie de maquina toda voluntad y organización; si es verdad que en algunas fases del proceso creativo su mente actúa un control directo y tiene que estar bien vigile, es igualmente verdadero que sería una mentira afirmar que controla perfectamente todas las fases del proceso; a pesar que pueda tener una idea inicial, entendida como modelo que se prefigura de lo que quiere pintar y que al mirar la tela en blanco, ya pueda imaginarse algún tipos de formas, hay otro ingrediente que caracteriza el proceso creativo, y en concreto la mente del pintor, la intuición.

La palabra puede significar: la facultad de comprender las cosas instantáneamente, sin necesidad de razonamiento; o en sentido filosófico: percepción íntima e instantánea de una idea o una verdad que aparece como evidente a quien la tiene¹⁹⁴.

Si nos fijamos un momento en todos los conceptos de que hemos hablado hasta hora, en mayor

¹⁹² Ruy Sanchez A., *Con la literatura en el cuerpo, historia de la literatura y melancolía*, Ediciones Taurus Pensamiento, pág. 110

¹⁹³ Catalogo de la exposición *Victor Hugo pittore*, Venezia, Galleria d'arte moderna Ca' Pesaro, Ediciones Mazzotta , 1993, pág.96

¹⁹⁴ Las defeciones proceden del Drae

parte se basan sobre el concepto de visión, declinada cada vez en manera distinta, con el auxilio de instrumentos distintos, en sentido concreto o figurativo. La intuición es una manera distinta de ver, es un ver interior, es llegar a comprender algo o acercarse a la comprensión de algo sin la mediación del intelecto. La intuición es determinante no solo en el principio, pensamos en la pequeña *sensación* de Cézanne que es una forma de intuición, sino a lo largo de todos el proceso. El hecho es que a veces el pintor tiene para poder lograr un objetivo, encarnar una determinada forma tiene que confiar en su intuición y apagar por un momento, todo razonamiento, y esto es el sentido que damos a estas palabras de Odilon Redon:

(...) un pensamiento no puede convertirse en una obra de arte¹⁹⁵.

Para nosotros la intuición (y el instinto) constituye un elemento determinante en empujar en adelante el proceso creativo y en la misma imaginación creadora. La intuición funciona como una especie de brújula que les permite a los pintores orientarse en su universo creativo y en la percepción misma. Lo que viene intuido y pintado por los pintores convirtiendo una sensación en una forma determinada, posee la misma dignidad y autonomía de las combinaciones creadas por la naturaleza. Escribe Klee en un párrafo titulado “ Búsquedas exactas en el campo del arte”:

(...)Construimos y construimos sin cesar, pero la intuición continua siendo algo bueno. Mucho se puede sin ella, pero no todo. sin ella se puede tener éxito durante mucho tiempo, se puede lograr mucho en muy diversos aspectos, en cosas capitales; pero no se puede lograr todo. Cuando la intuición se une a la búsqueda exacta acelera el progreso de ésta manera sorprendente. (...) Todo está muy bien, y sin embargo falta algo: pese a todo, no podríamos reemplazar por completo la intuición. Argumentamos, demostramos, apuntamos; construimos y organizamos: todas son excelentes, pero que no bastan para una totalización.¹⁹⁶

También el metódico Klee no podría imaginar una ciencia específica del arte sin incluir “la incógnita x. De tripas y corazón.”¹⁹⁷

¹⁹⁵ Redon O., *A soi même, Journal (1867, 1915)*, Ediciones H. Floury, Paris 1922 pág. 90

¹⁹⁶ Klee P, *Caminos hacia el estudio de la naturaleza*, Ediciones Caldén Colección *El hombre y su mundo* pág. 75-77

¹⁹⁷ Op.cit. Pág. 78

IV. Relación forma y color/dibujo

Introducción

El modo en que estamos procediendo en el análisis de los puntos salientes del proceso artístico mueve de una óptica de trabajo pictórico concreto por lo tanto, la natural continuación es afrontar el problema de la forma en relación al color y ambos en relación al dibujo favoreciendo la naturaleza orgánica de su proceder y alternarse, en un devenir que no procede de manera lineal.

Como primero, presentamos al color.

IV.1 El color

Cada color tiene, y de consecuencia cuenta, una historia, son mundos que al par que los seres vivientes poseen su particularidades, su carácter específico. Para cada uno de ellos podríamos escribir una biografía, su historia se entrelaza a la de la humanidad que ha acompañado a lo largo de su evolución. El hombre a atribuido a los colores propiedades y sentidos específicos que varían al variar de la cultura.

(...) Dado que no existen conceptos de colores básicos independientes de una cultura, parecería imposible establecer un punto de partida universal para un debate en torno al uso del color.¹⁹⁸

El pintor que trabaja con los colores, aprende a conocerlos, pasa por grande fases de enamoramiento y puede que a lo largo de una temporada realice cuadros dominados por un color, llegando hasta a ser obsesionado por un tono específico condicionando toda su pintura en su función. La relación que se establece entre pintor y color es tan personal y intensa que en cierta medida podemos decir que un pintor es su paleta. Hay muchos casos ilustres que pueden ser llevado como ejemplo, en cada época, hay colores que han sido tan utilizado por algunos artistas tanto da llamarle directamente con su nombre, como en el caso del Pardo Van Dick, o el caso del Azul Klein tonalidad concebida y realizada por el artista francés Yves Klein.

Con los conceptos relacionados con la pintura no hay nada de sencillo, y el color no representa una excepción en este complejidad de sentidos; también en su caso depende desde cual enfoque elegimos estudiarlo, para nosotros el mecanismo que subyace al deseo de conocer más de cerca el mundo del color es muy parecido a lo que pasa cuando nos enamoramos de alguien. De aquella

¹⁹⁸ Ball P., *La invención del color*, Turner Publicaciones, 2012 pág. 22

persona, queremos conocer todos, donde nació, como fue su infancia, que comida le gusta, con el color pasa lo mismo. Es el instrumento príncipe del cuadro, y sería impensable trabajar toda una vida con el sin querer conocerle, este deseo es, como la pintura misma, un acto de amor.

El pintor crea relaciones especiales con sus colores, una relación que se construye con la curiosidad, característica esencial para un pintor, con el tiempo, la paciencia, la constancia, y hecho central, la práctica. El color se aprende trabajando, hay que sentirlo, verlo, olerlo, se aprende también por medio del fracaso, de errores de construcción del equilibrio cromático y de todos este conjunto de operaciones surge el deseo de estudiarlo.

La primera manera, quizás la más instintiva para un pintor es mirar y mirar otra vez, casi obsesivamente el uso del color hecho por los pintores que ama, o que sientes afines en una determinada temporada, podemos decir que hay una fase de aprendizaje por imitación.

Hay una parte del trabajo que como hemos visto es puro instinto, y otra parte que mediación de aquel mismo instinto, con el color pasa lo mismo, podemos elegir el primer color del cuadro por puro capricho, deseo, placer de verlo, y de aquel primer tono dependerán todas las elecciones siguientes. Recordando Bezalel Schatz, Miller escribe respecto al color:

(..) en los momentos de entusiasmo por los colores jugosos que exprimía sobre la paleta, declaraba que los quería al punto de tener ganas de comerlos directamente del tubo. Fue él a iniciarme al rojo cadmio claro. No me ha gustado nunca el rojo cadmio, y sigue no gustándome, pero el rojo cadmio claro me exalta. También estoy loco por el amarillo ocre. También por el gutagamba y los amarillos indiano-colores peligrosos a manipularse, me han dicho. La alizarina es otro de mis "peligros" predilectos. El óxido de cromo me deja indiferente. dadme rosa de garanza, laca escarlata o púrpura de Tiro, y soy al séptimo cielo. (Es imposible hablar de colores sin caer en la costumbre de Nijinsky. cuándo Nijinsky hablaba de un país que le gustaba, tenía también que citar todos los otros que le gustaban. Siempre el mismo círculo vicioso).

Sigue hablando del color de manera parecida a como lo entendemos nosotros, solo que en lugar de compararlo a una persona amada, lo compara un buen vino:

He recordado estos múltiples colores sólo para decir que a menudo pasábamos encantadoras noches repitiendo sus nombres y enumerando sus calidades. Era una conversación ebria, sentimental, totalmente eufórica. Parecida a aquéllas discusiones que se hacen a veces al final de una buena comida, cuando la persona que tienes de frente empieza a decantar las virtudes de determinados vinos.

Y todavía utiliza el ejemplo del vino para hablar de equilibrio cromático:

(...) naturalmente no hay colores buenos en si mismos, un buen rojo tiene que ser acercado a un buen celeste o a un buen verde. Con los vinos es diferente. No hay necesidad de probar un vino modesto para apreciar la excelencia de un bueno. Con los colores, repito, es toda una cuestión de cercanía, de elección de los colores afines. También un rojo cadmio claro no ganará nada cerca de un buen pardo Van Dick u otro hosco compañero. Algo parecido ocurre quizás también a los buenos vinos: es difícil, por ejemplo, apreciar la bondad de un Nuits Saint- Georges comiendo carne en conserva o con un coliflor.

La visión de Miller esta dominada por la pasión, es un escritor que ama la pintura y no se preocupa de definir la composición química porque esto no le cambiaría nada, el aspecto que lo preocupa mayormente del color es su componente emotiva, que individualizamos también como primer aspecto que destaca en la relación pintor/ color.

Hablar y pensar en los colores no es una operación neutra, a pesar de ser un pintor o menos, inmediatamente salen a la mente imágenes, sensaciones, emociones, recuerdos, y muchos de ellos están fuertemente condicionado debido a su sentido habitual, pensamos por ejemplo a un azul, si lo utilizamos en un cuadro estamos cocientes del echo que con mucha probabilidad la mente lo leerá como un cielo, en la misma manera en que convertirá un verde en un paisaje.

La percepción de los colores y su su practica en la religión, en al arte, en la ciencia, en la magia, en la medicina, el problema de su clasificación y denominación han sido desde la antigüedad motivo de estudio teórico-practico. En el antiguo Egipto se conocían técnicas muy avanzada para la extracción y preparación de los colores, y su uso en la vida social y en los rituales estaba muy rígidamente reglamentada según preceptos teológicos; en Grecia los filósofos elaboraron teorías de caracteres óptico, físicos y morales en relaciona al color. Los Romanos también gracias a los conocimientos derivados del antiguo Egipto y del Medio Oriente perfeccionaron la técnica tintoría sin olvidar las especulaciones teóricas como demuestran los tratados de Plinio e Vitruvio y los distintos sentidos atribuidos a las diferentes tintas como escrito en la “ interpretación de los sueños” de Artemidoro. A lo largo de los siglos el posible utilizo y estudio del color ha ido por camino distintos como: el utilizo con función simbólicas en rituales mágico -religioso, la investigación sobre los materiales, la extracción, la fabricación de sustancias colorante artificiales por empleo tintorio y decorativo, el empleo segnico del color en los escudos de armas y en las bandera, las controversias ópticas fisiológicas sobre la naturaleza del color y de la visión, y la misma clasificación en sistemas geométricos y en códigos numéricos. A todos este conjunto de operaciones se han dedicado artistas, científicos, filósofos, hasta llegar hasta a llegar a Newton que desplazó el centro del discurso de un interés de tipo cualitativo a un interés de tipo cuantitativo y medible. El

XVIII siglo, la nueva etapa de la razón y de la ciencia representó la toma de distancia de aquel complejo universo mágico simbólico que fue el color desde época remotas, alejándose de una cultura y una tradición con raíces en la más remota antigüedad, poniendo su interés en los aspectos químicos relacionado al naciente mundo industrializado y los descubrimiento de la ciencia.

En los Siglos de las Luces, se creó una dicotomía entre el mundo antiguo y el mundo moderno y desde entonces excluyendo pensadores o artistas como por ejemplo Schopenhauer, Goethe, Klee, Kandinskij que miraron al color en toda su complejidad, en la mayoría de los casos el problema se fragmentó en tanto elementos cuantos los enfoque desde el cual se podía estudiar.

(...) entre las temáticas actuales que retenemos más interesantes , hay la que se fija en el color como a un instrumento de conjunción entre la especie humana y las múltiples y distintas culturas que ella ha producido; esta temática es afrontada con enfoque metodológicos diferentes: por un lado los psicoanalistas, psicólogos y estudiosos del símbolo se dirige al color como a un modelo original, independientemente de su evolución histórica, para subrayar su carácter universal; por otro lado etnólogos, antropólogos, sociólogos, ecc. investigan de ello el específico cultural en el empleo social que es actuado en los muchos contextos para comunicar distinciones significativas de orden cultural, empleo que es al origen de reales “códigos semiótico del color”, entendido tanto cuanto calidad perceptiva que como objeto de conocimiento.¹⁹⁹

Dentro esta gran variedad de enfoque posibles, y como otro nivel de estudio del color, individuamos además que la componente emotiva, la componente simbólica.

Esta ulterior componente está estrictamente relacionada con nivel más de lectura del color, o sea el histórico/ socio- cultural:

(...) un estudio sobre el simbolismo del color (...) no puede prescindir de una investigación sobre el origen del sentido de los colores, tampoco de su transformación socio-cultural: una opción de estudio conduce a la otra dado que la misma naturaleza del símbolo es de ser universal como observado por Mircea Eliade²⁰⁰.

Podemos también estudiar el color en si mismo, en su composición química, un ejemplo de estudio llevado a cabo a partir da esta perspectiva es el testo del químico Philip Ball, “*La invención del color*”:

(...) El color, como la música, llega por un atajo hasta nuestros sentidos y sentimientos.

¹⁹⁹Luzzatto L., Pompas R., *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, III edición Tascabile Bompiani 2010, pág. 9, 10

²⁰⁰ Op.cit. pág.10

(...)Entonces? Dónde comenzar a aprender este lenguaje? Estoy convencido de que no hay una vía mejor que las otras. Yo lo he abordado a partir de la sustancia del color; esto se debe en parte a mi formación como químico, y también a que me encanta la pintura y los pigmentos en cuanto materias con apariencia, olores, texturas, y nombre atractivos y embriagadores. He aquí un lenguaje del color que ya sé interpretar: la ftalocinina me habla de clorofila y sangre, el bermellón evoca en mi el azufre y el mercurio de los alquimistas. Sin embargo, el uso del color entre los pintores no sólo tiene su propia química peculiar, sino también sus tradiciones históricas, su psicología, sus prejuicios, su religiosidad y misticismo²⁰¹.

Ball lamenta una difusa falta de atención por los procedimientos que utilizaban los pintores para crear sus colores:

(...) El historiador de arte John Gage confiesa que, “ uno de los aspectos menos estudiados de la historia del arte son las herramientas del arte”. (...). Cabría esperar que los aspectos “técnicos” del arte no fuesen tan desatendidos cuando se está analizando el uso del color: ¿no debería en este caso ponerse de relieve? Pues no siempre es así. En su clásica *History of Colour in Painting*, Faber Birren admite que “ la elección de colores para una o varias paletas no tiene nada que ver con la química, ni con la permanencia, transparencia, opacidad o cualquier otro aspecto *material* del arte”

Un estudio del color desde una perspectiva científica interesa más áreas de investigación como la óptica, que es la parte de la física que se ocupa de la luz y de los fenómenos luminosos, la fisiología, con referencia al funcionamiento del ojo y la generación, elaboración, codificación y transmisión de las señales nerviosas desde la retina hacia el cerebro, la psicología por lo que pertenece a la interpretación de las señales nerviosas y la percepción del color, la colorimetría disciplina al confín entre física y fisiología que se ocupa de la determinación de las características de los colores.

Esencialmente el color implica aspectos:

emotivos

físico – químicos

simbólicos

históricos, culturales, filosóficos

El elenco no sería completo sin el último punto, que es también, el punto desde el cual miramos el color, y que reúne a su manera todos los anteriores sin ser la suma de todos ellos, sino algo más: el enfoque pictórico.

Nos hemos puesto la pregunta, si el pintor puede trabajar sin considerar el color en toda su

²⁰¹ Ball P., *La invención del color*, Turner Publicaciones, 2012 pág. 7

complejidad, si es posible pintar sin preguntarse nunca nada sobre la naturaleza del color; según Ball, cada pintor debería preguntarse a que sirve el color. Nosotros no estamos de acuerdo con esta afirmación, Ball contesta en cuanto químico, pero aquí miramos desde una perspectiva pictórica.

Creemos que el pintor pueda pintar, y efectivamente es lo que pasa en la mayoría de los casos, sin conocer de manera profundizada el color en todos sus aspectos, como hemos dicho el conocimiento muy a menudo surge de la misma practica. Estudiar el color en sus múltiples aspectos, volvemos a repetir, es un acto de amor, de curiosidad de conocer cuanto más posibles el medio que le permite concretizar sus mundos. Su estudio, como todos los conocimientos enriquece antes de todos el pintor en cuanto hombre y probablemente algo de este conocimiento queda imprimido en la obra, pero no es una ecuación matemática, no es suficientes estudiar el color para poderlo utilizar sabiamente, hay muchos factores que contribuyen a crear la magia de la pintura y no todos se pueden aprender en los libros. No estamos tomando posición en favor de un arte que sea completamente instintiva y priva de una base teórica, al contrario creemos que el pintor tenga que lograr un complicado y delicado equilibrio entre estas dos alma de su trabajo, estudio y acción tiene que integrarse, no solo para mejorar la calidad del trabajo, sino también para alimentar constantemente su curiosidad. Excepción hecha para la componente emotiva que según nosotros es la única que pertenece indistintamente a todos los pintores, todas las otras están presentes en medida variable, y pueden variar también en un mismo pintor a lo largo de todas su vida artística.

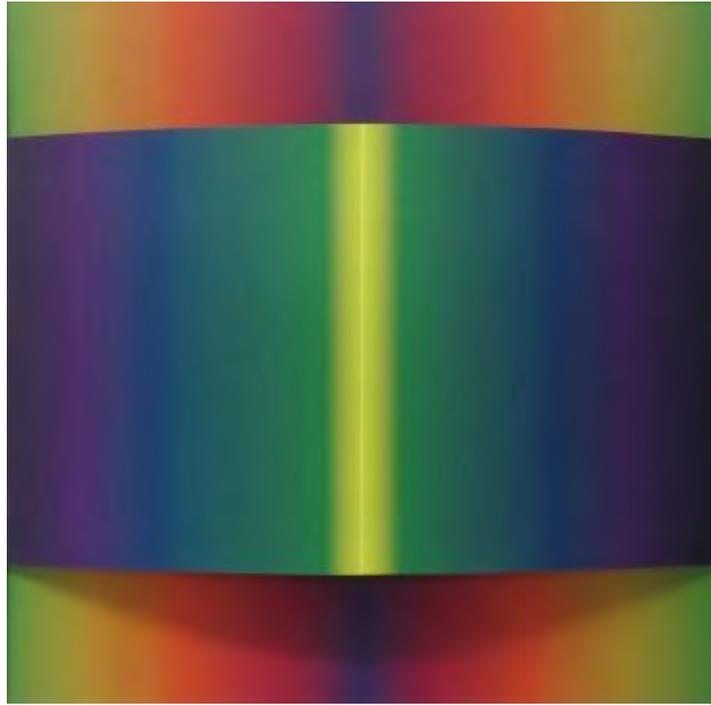
Por ejemplo Jorrit Tornquist artista austriaco nacido en 1938 ha hecho del color el centro de su vida, estudiándolo desde una perspectiva netamente físico – química, tanto que en Italia, ha sido llamado en el 2000 a realizar la definición cromática del Termoutilizador ASM de Brescia:



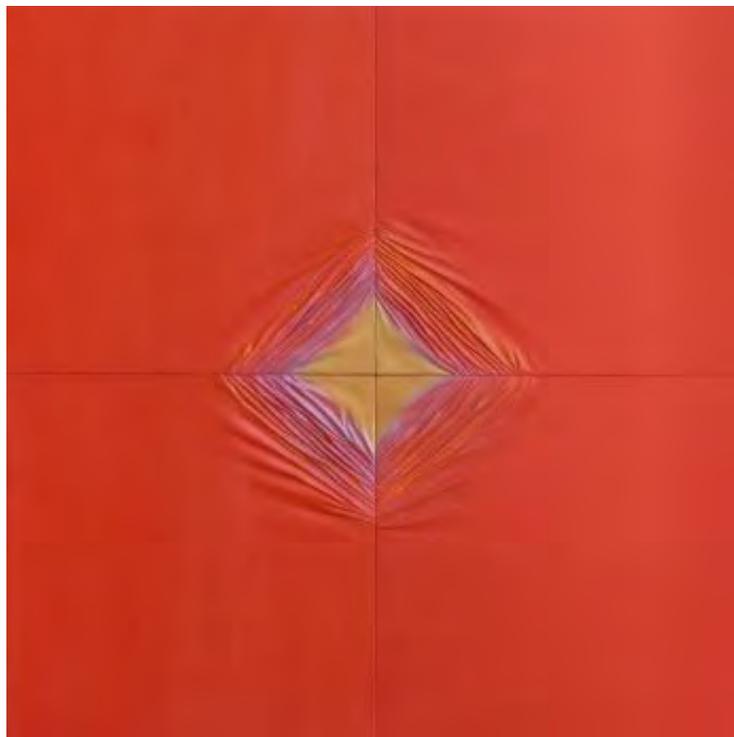
Tornquist Jorrit, Termovalorizzatore Brescia 2000



Tornquist Jorrit , *Opus 60*, 1960

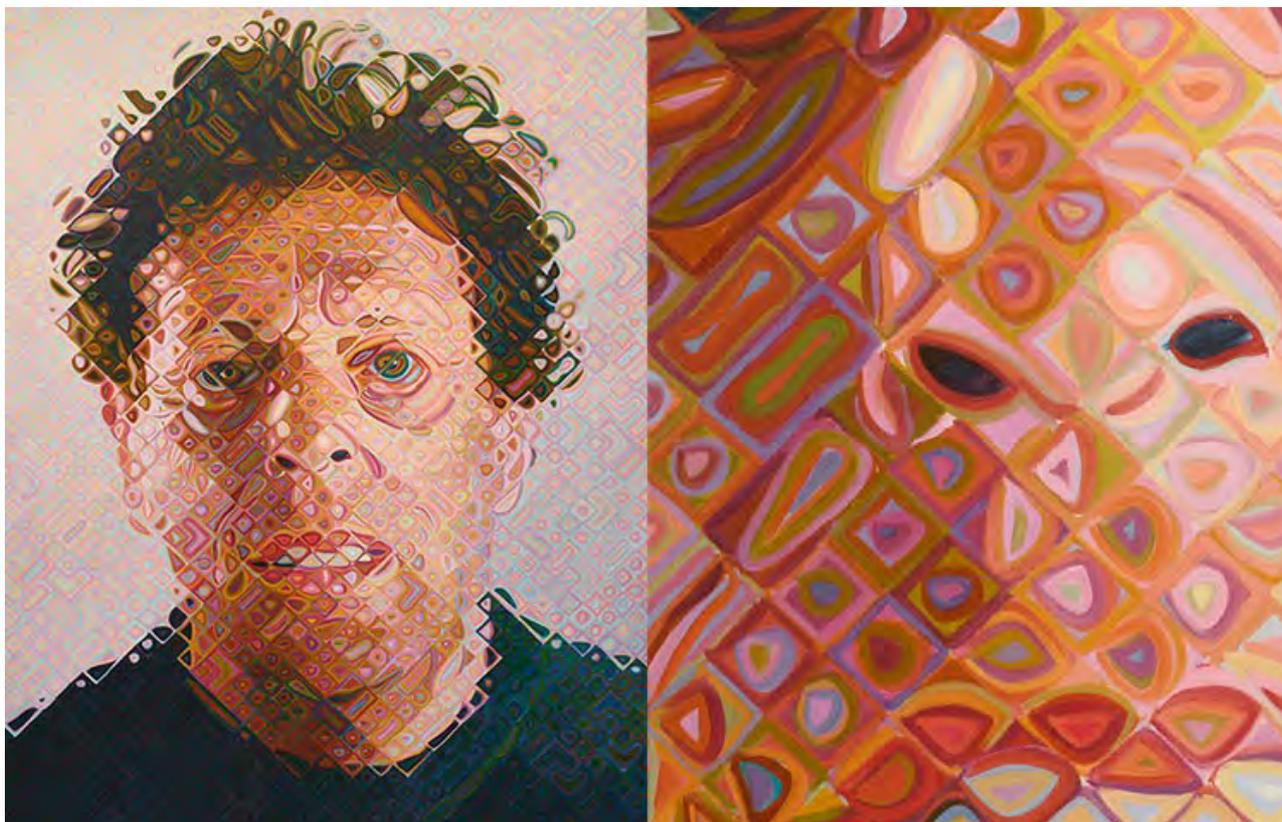


Tornquist Jorrit, *Reflejo*, Técnica mista sobre policarbonato 2014



Tornquist Jorrit, *Summer time*, 1992

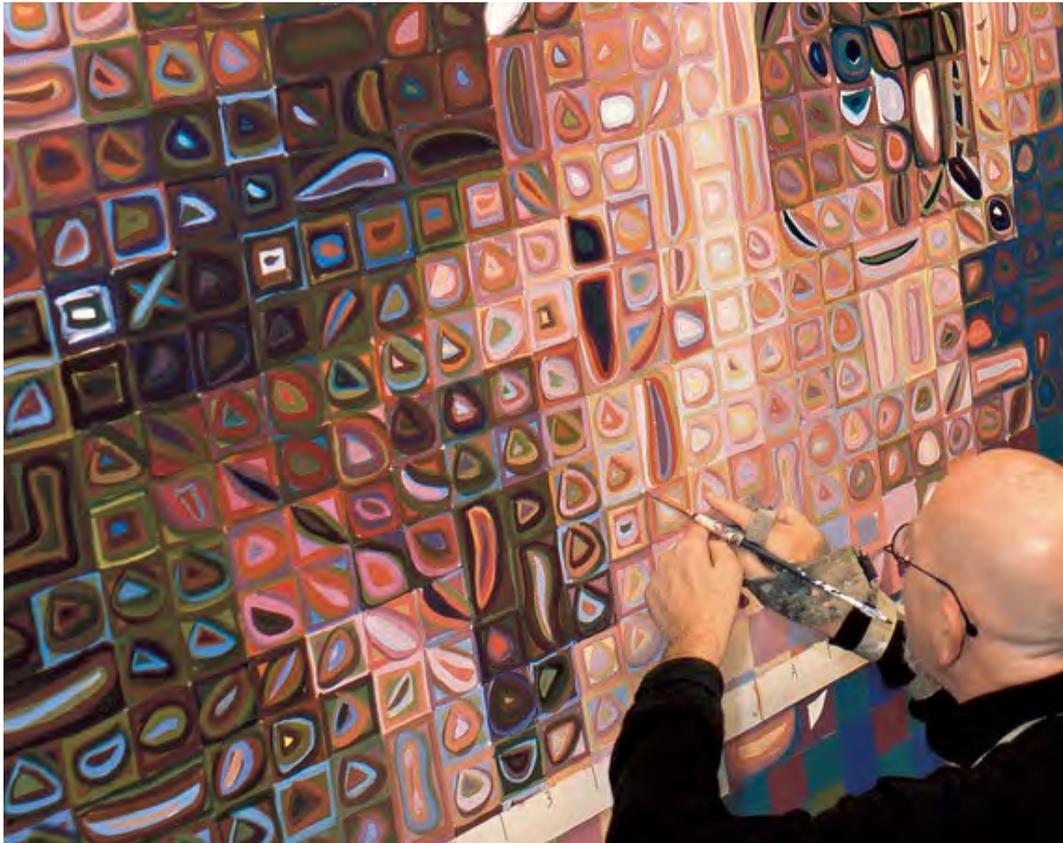
O el pintor y fotógrafo americano Chuck Close (1940), con un tipo de pintura caracterizada por una compleja tejedura cromática:



Chuck Close , *Phill*. 2011.12



Chuck Close, *Alex*, 1991



Chuck Close en su atelier

Toda la complejidad del color, los elementos de que se compone y los enfoques desde los que podemos estudiarlo en este contexto están condicionados por la hipótesis inicial (que no es nada más que nuestra personal visión de la pintura).

IV.2 El poder evocativo del color

Para definir más precisamente nuestra visión tomamos en consideración la componente emotiva porque es de aquí que para nosotros se origina la función decisiva del color, que es su poder evocativo. Trataremos de ver en qué consiste esta capacidad de evocar y por qué creemos que convierte el color en el instrumento más potente de que dispone el pintor.

El verbo evocar significa²⁰²:

²⁰² La referencia para los sentidos es como siempre el DRAE

1. Recordar algo o a alguien, o traerlos a la memoria. Evocamos juntos nuestro pasado.
2. Dicho de una cosa: Traer algo a la imaginación por asociación de ideas. El rojo evoca pasión.
3. Llamar a un espíritu o a un muerto.

El color asiste al pintor en la “elevación” de la forma, amplifica su eficacia de penetración no solo limitándola a los ojos, sino extendiéndola a todo el cuerpo, convierte la visión en una visión global que puede ser percibida, “sentida” en la tripa, en el corazón, en el alma. La pintura:

(...) Carga el ojo por los colores y por las líneas. Pero, *no trata al ojo como un órgano fijo*. Liberando las líneas y los colores de la representación, libera al ojo de su pertenencia al organismo, lo libera de su carácter de órgano fijo y calificado : el ojo deviene virtualmente órgano indeterminado polivalente, que ve el cuerpo sin órganos, es decir la Figura, como pura presencia. *La pintura nos pone ojos por todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones (el cuadro respira...)* Es la doble definición de la pintura: subjetivamente carga nuestro ojo, que deja de ser orgánico para devenir órgano polivalente y transitorio; objetivamente, levanta frente a nosotros la realidad de un cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica. Y lo uno se hace por lo otro: la pura presencia del cuerpo será visible, al mismo tiempo que el ojo será el órgano destinado a esta presencia²⁰³.

En el segundo sentido del DRAE evocar es definido como la capacidad de “traer algo a la imaginación por asociación de ideas” y con el ejemplo clásico del rojo asociado a la pasión. Pues los colores llegan a todo nuestro ser por algún atajo, afectan directamente a nuestras emociones añadiendo algo a la experiencia de la percepción.

(...)El arte expresa experiencias vitales a través de los caracteres visuales de la forma (...) y una función semejante cumple la estructura compositiva de los colores, aunque este efecto haya sido menos tratado por los teóricos de la pintura. Volkmar Essers (1996) recoge una cita de Picasso en la que éste rinde un homenaje a su amigo Matisse, reconociendo su admirable sensibilidad para comunicar el sentido de la emoción a través de la composición cromática: “ El hecho de que en uno de mis cuadros aparezca una mancha determinada de rojo no es lo esencial de él. Se pintó independientemente de ello. Podrías sacar el rojo y el cuadro continuaría allí. En Matisse, empero, es impensable suprimir una mancha de rojo, aunque fuera muy pequeña, sin que el cuadro se venga abajo inmediatamente²⁰⁴.

²⁰³ Deleuze G., *Lógica de la sensación*, Ediciones Arena Libros, 2013 pág. 32

²⁰⁴ Pérez Bermúdez, *Lo que enseña el arte, la percepción estética en Arnheim*, P.U. Valencia, 2010 pág. 88

Un pintor que notoriamente ha dedicado muchos de su esfuerzos especulativos al color y a su poder evocativo es Kandiskij:

(...)Kandiskij creía que el color tiene asociaciones concretas y objetivas, de modo que las composiciones abstractas pueden, mediante un uso calculado del color, invocar respuesta emocional muy particular. Era sólo cuestión de descifrar el código, o según una metáfora kandinskiana, de emplear el color mecánicamente para pulsar las cuerdas de los sentimientos: “ En términos generales el color influye directamente sobre el alma. El color es el teclado, los ojos son los martinetes, el alma es un piano de muchas cuerdas. El artista es la mano que toca, pulsando una tecla tras otra con el propósito de producir vibraciones en el alma²⁰⁵.

Kandinskij en el libro “*De lo espiritual en el arte*” en el capítulo número IV titulado *Los efectos del color* describe los dos resultados que obtenemos al contemplar una paleta llena de colores: el primero es un efecto puramente físico y consiste en:

(...) la fascinación por la belleza y las cualidades del color. El espectador podrá sentir o bien una satisfacción y una alegría semejantes a las del sibarita cuando disfruta de un buen manjar, o bien una excitación como la del paladar ante un manjar picante. (...) Se trata pues de sensaciones físicas que, como tales, son de corta duración, superficiales y no dejan una impresión permanente en el alma²⁰⁶.

Kandinskij sigue explicando que las sensaciones producidas por los objetos aumentan en medida que el ser humano se desarrolla, cuando el nivel de sensibilidad debido a ese desarrollo alcanza altos niveles entonces los objetos y los seres consiguen un valor interior y pueden hasta llegar a implicar un sonido interno. Esto es lo que pasa con el color que al igual que en una relación directamente proporcional: a niveles inferiores de sensibilidad corresponden efectos superficiales destinados a desaparecer pronto, al contrario a alto niveles de sensibilidad no solo aumentan los efectos sino que se produce un fenómeno todavía más profundo que en definitiva es el segundo efecto que implica el color:

²⁰⁵ Ball P., *La invención del color*, Turner Publicaciones, 2012 pág. 28 la citacde Kandisky procede de *De lo espiritual en el arte*, pág. 25

²⁰⁶ Kandisky W., *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Premio, la nave de los locos, 1989 pág. 40

(...)2.El efecto psicológico producido por el color. La fuerza psicológica del color provoca provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma. Cabe plantearse se este segundo efecto es realmente directo (...) o se produce por asociación. Al estar el alma inseparablemente unida al cuerpo, es posible que una conmoción psíquica provoque otra correspondiente asociación.²⁰⁷

A pesar de compartir o menos las hipótesis de Kandinskij lo que nos interesa aquí es reconocer e intentar de dar una estructura al tipo de sensaciones evocadas por el color. La pintura evoca continuamente y en muchas maneras distintas, por medio de lo que elige representar, como por lo representa, por medio de las muchos pares de opuestos de que hemos hablado, y gracias al color.

(...) En una curiosa página, Bacon retratista declara que no le gusta pintar a los muertos, ni a la gente que no conoce (puesto que no tiene carne); y no le gusta tener bajo sus ojos a aquellos que conoce. Prefiere una foto presente y un recuerdo reciente, o más bien la sensación de una foto presente y la de una impresión reciente: lo que hace del acto pictórico una especie de “evocación.”²⁰⁸

Como hemos adelantado el argumento color es complejo y necesita de muchas premisas para tener un cuadro más completo, seguimos por lo tanto en nuestra análisis.

IV.3 Relación color, dibujo y forma

Gracias a su intuición y por supuesto a su intelecto los pintores han podido crear y avanzar en la técnica pictórica también prescindiendo de los descubrimientos de la ciencia:

Tratar al color como la materia misma con la que se hacen las pinturas lleva consigo una fuerte tentación de intentar lo que a menudo se ha llamado aproximación científica a la pintura. (...) El arte es mucho más viejo que la ciencia. No podemos imaginar la especie de nociones que estarían presentes en la mente de los hombres que hace milenios decoraron las cuevas de Lascaux y Altamira; por lo menos es cierto que la física moderna no habría significado nada para ellos. Aun en

²⁰⁷ Op. cit. Pág. 42

²⁰⁸ Deleuze G., *Lógica de la sensación*, Ediciones Arena Libros, 2013 pág. 42

la época del Renacimiento italiano, pocos artistas podían compararse en conocimientos con Leonardo de Vinci.(...)En nuestros días(...) son pocos comparativamente los pintores que se preocupan por los últimos descubrimientos de la fisiología referentes a la vista y de la física referente a los colores. Aun cuando pudieran entenderlos, los artistas hallarían estos descubrimientos prácticamente indiferentes para sus propios problemas por la simple razón de que los colores del físico tienen muy poco en común con los que los pintores usan para su trabajo²⁰⁹.

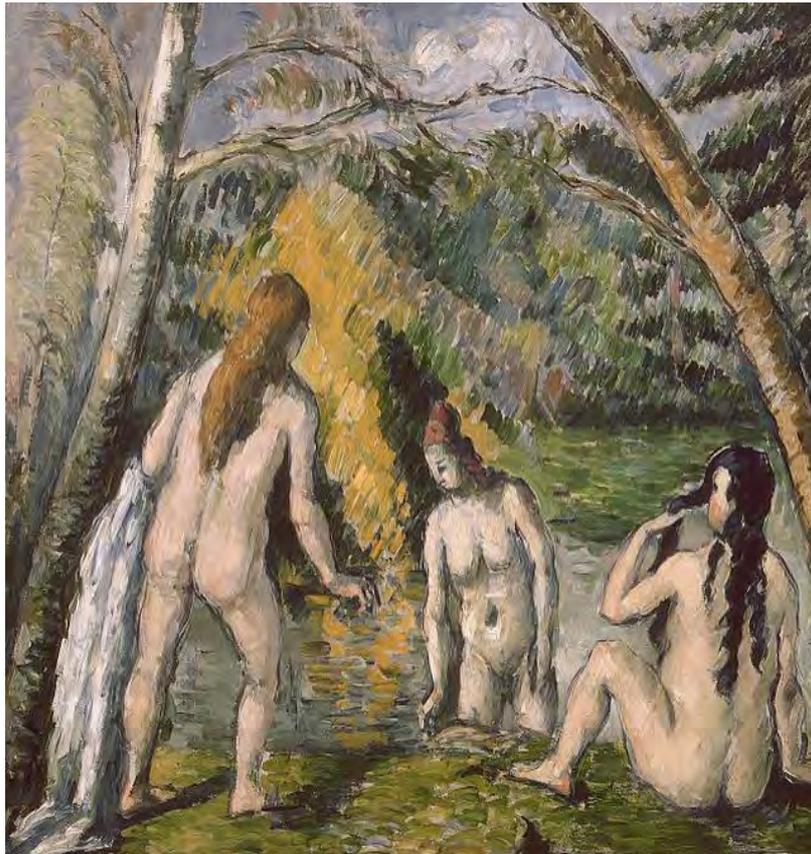
Cuando Gilson afirma que “los colores del físico tienen muy poco en común con los que los pintores usan para su trabajo” se refiere claramente a la diferencia radical que hay entre las mezclas ópticas de colores luminosos y las mezclas pigmentarias o mezcla de pigmentos naturales que concretamente utilizada. Como sabemos excepción ilustre ha sido en pintura el *puntillismo* sobre todos con Seurat y Signac y gracias a las investigaciones de Chevreul; Signac aspira incluso a probar que la mezcla pigmentaria pueda, claramente con la justa técnica, dar los mismos efectos que la mezcla óptica. El puntillismo, a pesar de los éxitos concretos representa un momento fundamental en la historia de la pintura, la obra de Seurat, que desafortunadamente murió muy joven (1859-1891) representa un testimonio de ese amor incondicional para una pintura “hecha de luz”. Personalmente, Kandinskij es solo aparentemente más cercano a nuestra visión pictórica, lo es en la medida en que su enfoque, también condicionado por las teorías teosóficas de la época, hace frecuentes referencias al alma, las emociones, y en general gracias a una escritura fluida que explica y evidencia conceptos que encontramos interesantes, pero es una cercanía como hemos dicho aparente, porque, al fin y al cabo somos pintores, y la pintura no se hace con las palabras sino con los cuadros. Solo mirando las obras, lo que ha sabido alcanzar, en lo que han sido pocos años y pocas pinturas, Seurat en términos de equilibrio global y de maestría en la modulación de la luz y la sombra queda un nivel de referencia indudable:

(...) El hecho más importante para Matisse y sus adláteres fue la realización de *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme (De Eugène Delacroix al Neoimpresionismo)* de Paul Signac en al *Revue Blanche* en 1898. Este tratado no solo presentaba el método de Seurat (catalogado indistintamente como “divisionismo” o “neoimpresionismo”) de manera ordenada y accesible, sin que, como su título dejaba claro, estuviera concebido como un relato teleológico, como un genealogía de lo “nuevo” en el arte desde principio del siglo XX. (...) Signac insistía en las sucesivas “contribuciones” de Delacroix y de los impresionistas, entendidas como la preparación del terreno para la emancipación total del color puro realizada por el Neoimpresionismo. En este contexto, las pinceladas peculiares, atomistas de Cézanne (un color por pincelada, cada una

²⁰⁹ Gilson Etienne, *Pintura y Realidad*, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA), 2000, pág. 77,78

siempre claramente diferenciada) se consideraban una contribución congruente que consolidaba la proscripción de la mezcla de colores que había seguido siendo habitual en el Impresionismo.²¹⁰

Matisse que como él mismo dijo se volvió “epiléptico” frente al descubrimiento de la luz meridional, hizo todo lo que podía para entender el Postimpresionismo hasta llegar a comprar con un gran esfuerzo económico en aquella época, un pequeño cuadro de Gauguin y especialmente las *Tres bañistas* de Cézanne pintado entre 1879 y 1882 que custodiará como un amuleto hasta donarlo en 1936 a la ciudad de París:



Cézanne, *Tres bañistas*, 1879-82. comprada por Matisse en 1899 y guardada durante treinta y siete años. Actualmente se encuentra en el *Musée du Petit Palais*, Paris

(...) Cohabitar con estas pocas obras y no perderse ninguna muestra postimpresionista constituyó la parte más importante de la educación de Matisse (...) Comprendió gradualmente que a pesar de las grandes diferencias en su arte, los cuatro postimpresionistas principales (Cezanne, Van Gogh, Gauguin y Seurat) habían hecho hincapié en que para ensalzar el color y la línea, para realzar su función expresiva, tenían que independizarse de los objetos que representaban. Además, estos

²¹⁰ Foster H., Krauss R., Bois Y.A., Buchloh B.H.D., *Arte, desde 1900, Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Ediciones Akal, 2006 pág. 71

artistas enseñaron a Matisse que la única manera de afirmar esta autonomía de los elementos básicos de la pintura era aislarlos primero (como haría un químico) y recombinarlos después en un nuevo todo sintético. Aunque Seurat se equivocó cuando intentó aplicar este método experimental a la inmaterialidad de la luz, ese inalcanzable Santo Grial de los pintores, su proceso de análisis/síntesis acarreó la apoteosis de los componentes físicos, no miméticos de la pintura, y era ese retorno a lo esencial (...) el que regía el Postimpresionismo en general²¹¹.

Siendo fundamental la triada Color, dibujo, forma, es decir, representando el corazón mismo de la pintura se puede entender como analizarla a lo largo de toda la historia llevaría un tiempo infinito considerando todas las maneras en que ha sido declinada en el transcurso de los siglos. Entonces seguimos con nuestro intento que es explicar y avalorar nuestra perspectiva, que es declaradamente pictórica, tomando de la historia del arte aquellos conceptos y acontecimientos que nos pueden ayudar. Respecto al color la idea de base es que el pintor que construye su pintura por su trámite acaba adquiriendo más que un método, una precisa visión, o mejor dicho, el color condiciona toda su visión; su mente, sus ojos se acostumbran tanto a razonar por medio de los colores que trabajaban de igual manera también cuando la paleta o las herramientas a su disposición, a propósito o menos, están reducidas al mínimo, y Seurat es justo un representante de este tipo de pintor, sus dibujos hechos solo con el carboncillo son en concreto, pinturas:



Seurat, *Madre del artista*

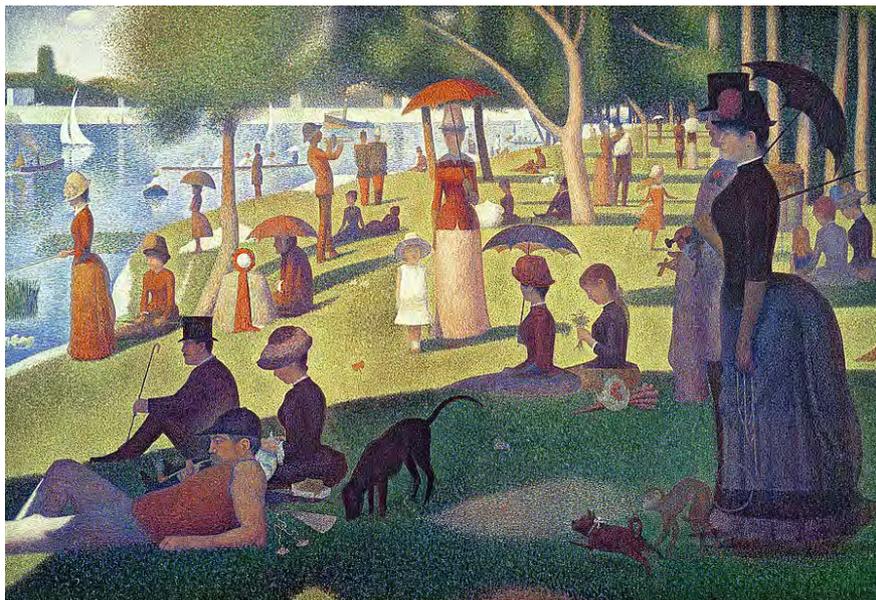
²¹¹ Op.cit. Pág. 71-72



Seurat, *La violette*



Seurat, estudio por *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*



Seurat, *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, 1884-1886

Por las mismas razones (el color condiciona toda la visión del pintor), los pintores que se han dedicado también al grabado han sabido/podido infundir en esta técnica valores marcadamente pictóricos.

La familiaridad con el color permite adquirir una visión específica que una vez aprendida puede ser aplicada a cualquier material, es decir, el pintor afina tanto su visión global ayudado en esto por el uso del color, que a pesar del medio utilizado aplica la misma lógica.

La razón por la cual hemos decidido tratar el argumento color y dibujo conjuntamente es que, siendo esta tesis también el fruto de un recorrido práctico, hemos querido ser fieles al procedimiento concreto que utilizamos, donde, de hecho, color y dibujo van de la mano. Claramente no ignoramos la antigua polémica que a menudo se ha traducido en una verdadera rivalidad, por ejemplo:

Quando Tiziano, “el príncipe de los coloristas” aprovechando su fácil acceso a los pigmentos que llegaban a los prósperos puertos de Venecia, cubrió sus cuadros de suntuosos rojos, azules, rosados y violetas, Miguel Ángel comentó desdeñosamente que era una lástima que los venecianos, no hubiesen aprendido a dibujar mejor²¹².

Detrás de esta anécdota, se esconde:

La contraposición, que se ha hecho fácil lugar común, entre el dibujo y el color, entre la escuela florentina y la veneciana, es en realidad sustancial (...) El dibujo del quattrocento por medio de la ciencia geométrica de la perspectiva ponía a las artes reproductivas la conducta de la sapiencia y de la verdad, por lo contrario el mundo de los colores se componía todavía según un acuerdo entre los elementos, seductivo y aparente.²¹³

Tomamos esta antigua contraposición, no para tomar posición o ratificar la superioridad del dibujo o del color, sino como ocasión para explicar por qué hemos elegido hablar conjuntamente de color y dibujo.

Entendemos el proceso de pintar, como un alternarse de dibujo y color, que empieza, en la mayoría de los casos, trazando las líneas que corresponden a las formas deseadas, con pinceladas rápidas, las mismas formas ligeras, que a veces solo se dejan intuir, y que tomarán más fuerza gracias al color.

El color, trabaja de manera complementaria al dibujo para construir la estructura del cuadro, no sigue mecánicamente las líneas trazadas por el pincel, cuando lo hace es porque quiere dar más

²¹² Op.Cit.

²¹³ Brusantin Manlio, *Storia dei colori*. ed. Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2000 pág. 48

fuerza a las figuras, pero puede pasar, que de repente, salga de estas líneas y tome su propia autonomía, creando otras posibles formas, que después, y con la misma libertad, el dibujo, podrá secundar o no, siempre bajo la égida del equilibrio entre ellos. De color y dibujo tenemos una visión complementaria y esto queda en línea con nuestra visión orgánica de la pintura misma, la necesidad de dividir los conceptos es una exigencia más bien de la teoría que de la práctica. Mirando solo el cuadro acabado, sobre todo en consideración del hecho de que los teóricos cuando escriben libros lo hacen tomando como referencia y admirando cuadros que representan la perfección según lo que un hombre puede alcanzar, es decir miran las obras del hombre que han salido de la común mortalidad para adquirir el estatus de “Pintores”, pues frente a tanta perfección los teóricos puede que se olviden del hecho básico (que a diferencia Gilson nunca se olvida) de que las pinturas son hechos físicos, hechas por hombres y quizás siempre por esa misma razón se sorprenden muchos cuando gracias a los rayos X descubren que también estos hombres perfectos se equivocaban y cambiaban de idea. El punto es que al pasar de la teoría a la práctica se materializan como por encanto problemas de orden práctico y dividir los argumentos es difícil porque en la práctica todos los esfuerzos del pintor convergen hacia un cuadro que sea un todo orgánico.

Retomando el hilo del análisis citamos ahora las palabras del químico Philipp Ball que hablando de Tiziano y Tintoretto, nos ayuda a evidenciar dos aspectos: el primero, relativo a la manera de utilizar el color, el segundo más general, nos permite dar una muestra de aquellas constantes que en nuestra opinión caracterizan el proceso pictórico, su lógica interna:

En estos dos pintores se ve el interés, típicamente veneciano, por una pincelada enérgica, fuertemente expresiva, que con el paso de los años en Tiziano se hace siempre más audaz, llegando a poner el color directamente con las manos.

Con respecto a las técnicas de Tintoretto y Tiziano:

La consistencia áspera de la tela, tendía a determinar contornos imprecisos. El artista veneciano, Tintoretto (Jacopo Robusti 1518-94), experimentó las posibilidades ofrecidas por esta peculiaridad. Abandonó las gruesas capas de estuco que se utilizaban normalmente para alisar las telas, con el fin de aprovechar de la trama gruesa, para obtener efectos que en las obras de gran formato, observadas a grandes distancias, tuviesen mayor impacto. Tiziano, se sirvió de esta aspereza, para utilizar un expediente que hubiese como resultado una síntesis visual, permitiendo que se pudieran ver los colores subyacente, en los vacíos dejados por una pincelada pasada sobre la superficie áspera de la tela. El esfuerzo del artista queda muy visible (...) Tiziano dejaba en evidencia la energía de su pincelada, y es por esto que sus cuadros transmiten tanta vitalidad ²¹⁴.

²¹⁴ Ball Philip, *Colore. Una biografia. Tra arte storia e chimica*, la bellezza e i misteri del mondo del colore. Ed. Bur. Biblioteca Universale Rizzoli, 2004 pág. .132

Ball afirma cómo Tintoretto “experimentó las posibilidades ofrecidas por esta peculiaridad” (la consistencia áspera de la tela), la misma trama gruesa de la tela que utilizó Tiziano para exaltar sus colores. Los teóricos generalmente, se sorprenden mucho de cómo los pintores se han sabido aprovechar de la materia, y curiosamente porque se les atribuyen capacidades sobrenaturales pero no se les se cree capaces de concretos actos prácticos que surgen casi naturalmente al acto concreto. El saberse aprovechar de la materia es común a pintores de todas las épocas, ya se trate de los hombres de Lascaux, de Tiziano u de Tintoretto:

(...) Las líneas accidentales de las superficies rocosas, pueden ser desde el inicio objeto de una ingeniosa interpretación, es el caso del admirable cérvido de la gruta Bayol, en Collias, en la región de Gard. Esta figura, que sin duda remonta a los tiempos de los macarrones de la vecina gruta de La Baume-Latrone, está diseñada. A partir de los relieves naturales de las paredes, discretamente realizados por colores.²¹⁵

Cambia el soporte y la representación pero el saber aprovechar de la materia es igual, el mismo principio ha movido las manos de los pintores. Este tipo de actitud del artista es lo que le permite saberse aprovechar tan prontamente de la casualidad.

Ampliando los ejemplos, hay en Florencia un museo, *El Taller de las Piedras Duras*, donde como nos muestra Roger Caillos (1913-1978) en su ensayo titulado “*Piedras y otros textos*”, se guardan obras pictóricas hechas justo aprovechando de la naturaleza de las distintas piedras, de los *dibujos* y de las *formas* creada de manera natural y que se convierten en un fondo pictórico.



Pintura sobre piedra paesina, episodio del Orlando Furioso, Taller de las Piedras Dura, Florencia

²¹⁵ Bataille G., *Lascaux e la nascita dell'arte*, ediciones Abscondita, 2014, pág. 45



Pintura sobre piedra paesina, episodio del Orlando Enamorado, Taller de las Piedras Dura, Florencia



Pintura sobre piedra paesina, episodio de La Divina Comedia Taller de las Piedras Dura, Florencia

El nombre *piedra paesina* se debe a su capacidad de fingir paisajes, se la llama también *mármol ruiforme*, *calcárea litográfica*, o más sencillamente *piedra de Florencia*, por su origen más común; las pinturas de las fotos son datadas en la primera mitad del siglo XVII.

Color, dibujo, forma, están entrelazadas entre si en un círculo virtuoso/creador que está basado

sobre el desarrollo de “habilidad pictórica”²¹⁶ a través de la práctica. Esto, que es otro punto determinante de nuestra visión y evidencia también una problemática de un “hacer” que quizás con la tecnología de hoy en día a disposición de un pintor pone otras cuestiones de carácter teórico con consecuencias a niveles prácticos y que nos sirven también para explicar, como veremos más en concreto cuando hablaremos de nuestra pintura, por qué limitamos el recurso a la fotografía y otros instrumentos, que no tienen nada que ver con el rechazo por la tecnología.

Empezamos con nuestro razonamiento encontrando un apoyo en las palabras del sociólogo estadounidense Richard Sennet a propósito de las habilidades manuales en general y del dibujo en el caso que nos ocupa. Sennet habla del tipo de amenaza constituidas por el hombre/artista contemporáneo derivado por las máquinas (estamos haciendo un discurso de carácter global, no queremos negar que la industria y la ciencia en el caso de los pintores les ha incluso facilitado el trabajo por ejemplo con los colores artificiales, o como se ha demostrado por diversos estudios y recientemente por el pintor David Hockney, el uso de la *camera obscura*).

Hace un ejemplo concreto con el CAD (diseño asistido por ordenador) un programa de software que permite al ingeniero o arquitecto generar imágenes de sus edificios en pantalla, explica el origen del programa y como viene siendo utilizado por los arquitectos, que recurren al diseño asistido habitualmente. El escritor enumera las amplias funciones de CAD y se pregunta cómo es posible hacer un mal uso de una herramienta así:

(...)Cuando el CAD se incorporó a la enseñanza de la arquitectura para sustituir al dibujo a mano, una arquitecta joven del MIT observó que “cuando dibujas un terreno, cuando colocas en él las líneas de nivel y los árboles, se te queda grabado en la cabeza. Llegas a conocer el lugar de una manera que resulta imposible con el ordenador...El conocimiento de un terreno se adquiere trazándolo una y otra vez, no dejando que un ordenador lo “regenera” para ti”²¹⁷. No se trata de nostalgia: la observación de esta arquitecta señala lo que se pierde *mentalmente* cuando el trabajo de pantalla sustituye al dibujo físico. Lo mismo que otras prácticas visuales, los esbozos arquitectónicos son a menudo *imágenes de posibilidades*; en el proceso de plasmación y perfeccionamiento a mano de estos esbozos, el diseñador se comporta precisamente como un jugador de tenis o un músico, esto es, se implica profundamente en él, *madura el pensamiento acerca del mismo*. El terreno, como observa esta arquitecta “se te queda grabado en la mente”²¹⁸

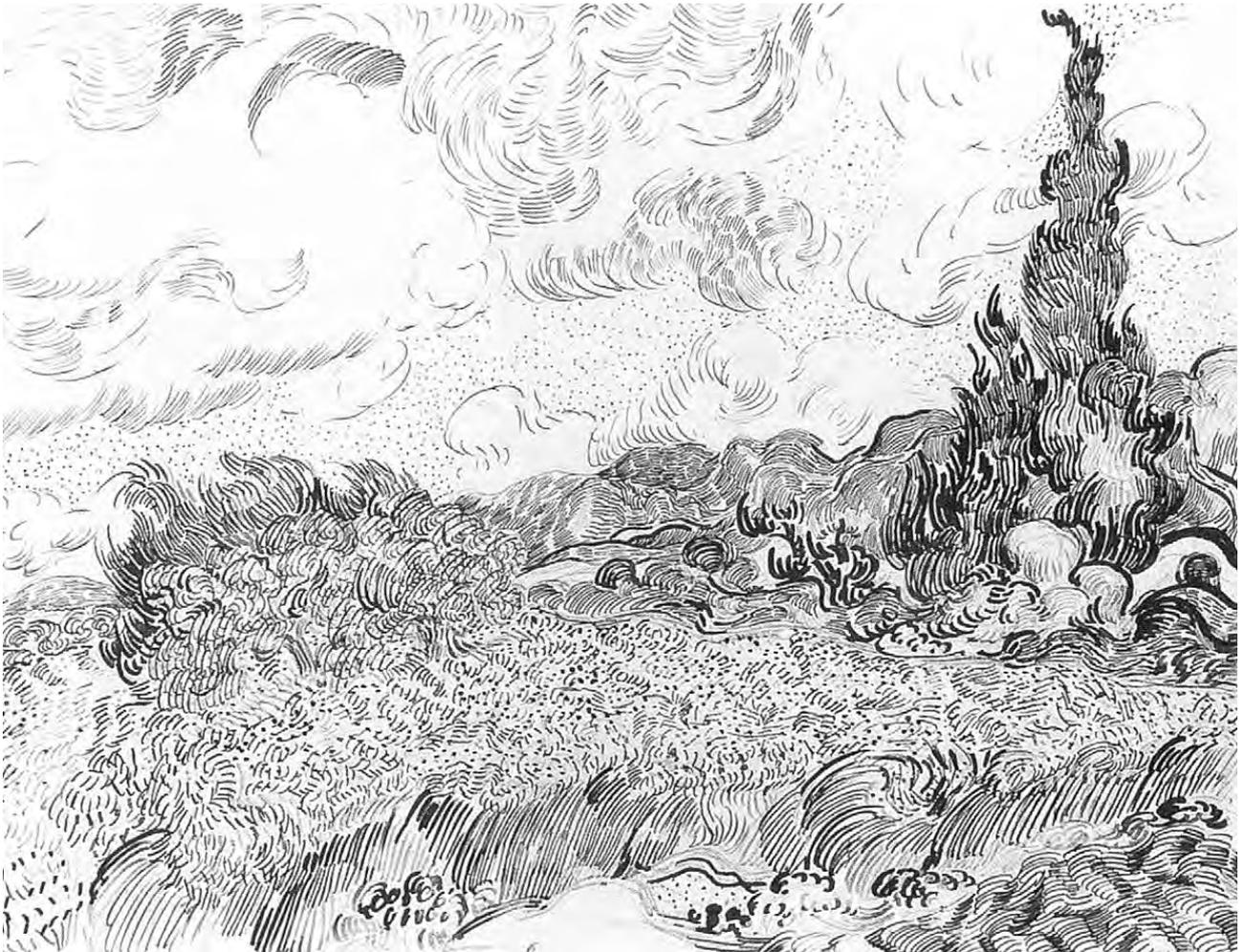
En el caso de la pintura al proceso descrito añadimos el color, pero en definitiva lo que describe la

²¹⁶ Con habilidad pictórica entendemos el conjunto de las propiedades y de las operaciones generales que pertenecen a la pintura, de que estamos hablando desde el principio.

²¹⁷ Turkle S., *Life on the screen: identity in the Age of the Internet*. Nueva York, Simon and Schuster, 1995, pág.64, 281
n20 la cursiva es nuestra

²¹⁸ Sennet R., *El artesano*, Ediciones Anagrama 2009 pág. 30

la arquitecta, el valor intrínseco del trabajo manual es lo mismo; y el conocimiento que implica este tipo de proceso es lo que permite a los pintores “penetrar en las pieles” de las cosas. Es a través de esta perspectiva que miramos el dibujo en si, instrumentos esencial para el pintor para descubrir los mecanismos internos de las cosas que quiere representar. Por medio del dibujo el artista piensa, “madura el pensamiento”, estudia las formas de la naturaleza, su dinámica, modulación, aprende como el punto se convierte en línea, y la línea en forma, y mientras lo hace, aprende.



Vincent Van Gogh, *Campo de trigo con cipreses*, 1889

En los dibujos de Van Gogh cada elemento posee un signo característico capaz de transmitir tiempo la naturaleza del objeto representado, su conformación, podemos hasta intuir dónde hay luz o no, la ligereza de las nubes y la presencia del viento. Todo esto encontrará una traducción en un igualmente personal y determinado registro pictórico, es decir hay una relación fuerte y precisa entre los dibujos y la pinturas, en la misma manera en que había entre los dibujos y la pinturas de Seurat que hemos mostrado. Analizar los dibujos y las pinturas, catalogando cada signo y buscando

la correspondencia en los cuadros podría ser el material para otro trabajo de tesis, eligiendo claramente unos cuantos pintores considerando la gran cantidad del material.



Pierre Alechinsky, *Central Park*, 2012



Pierre Alechinsky, *Central Park*, 1965



David Hockney, 2013



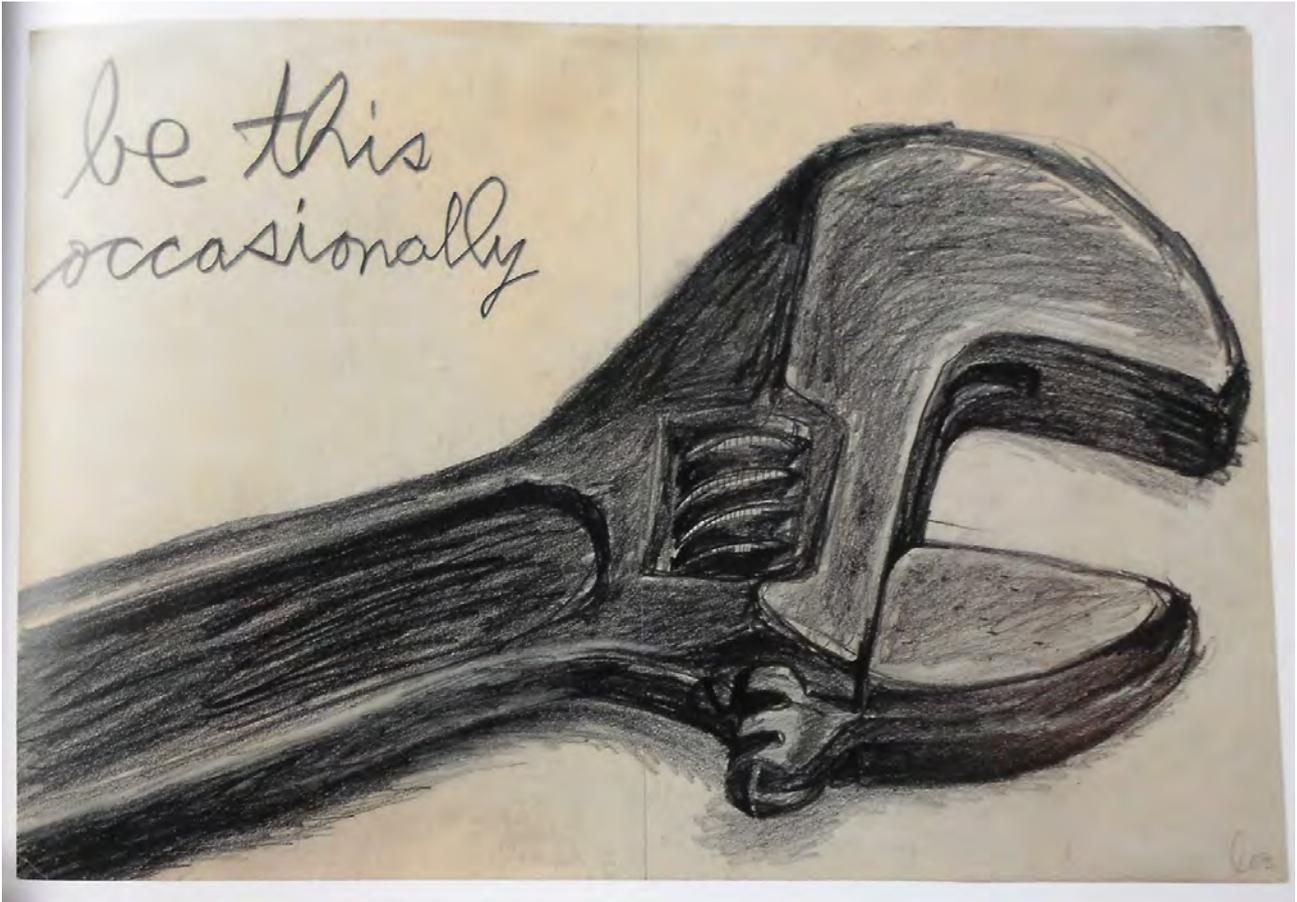
Jenny Saville, 2011



Dana Schutz 2015



Dana Schutz 2015



Lee Lozano, *Untitled*, 1964



Lee Lozano, *Untitled*, 1963

Sennet sigue el razonamiento citando la metodología de trabajo/proceso creativo del arquitecto italiano Renzo Piano:

(...)El arquitecto Renzo Piano explica su propio procedimiento de trabajo en estos términos: “Comienzas por un bosquejo, luego haces un dibujo, después produces un modelo y finalmente vas a la realidad, vas al terreno específico, para volver luego a dibujar. En lo que respecta a la repetición y la práctica, Piano observa: “Esto es muy típico del enfoque artesanal. Piensas y haces al mismo tiempo. Dibujas y haces. El dibujo...es revisado. Lo haces, lo rehaces y lo vuelves a rehacer”²¹⁹- esta cautivadora metamorfosis circular puede quedar abortada por el CAD. Una vez establecidos los puntos en la pantalla, los algoritmos se ocupan de trazar el dibujo; el mal uso depende de que el proceso sea un sistema cerrado, una relación estática entre medios y fines, pues en ese caso desaparece la “circularidad” de la que habla Piano. El físico Victor Weisskopf dijo una vez a los estudiantes del MIT que trabajaban exclusivamente con experimentos informatizados: “ cuando me mostráis ese resultado, el ordenador comprende la respuesta, pero no creo que vosotros, la comprendáis”²²⁰.

Para nosotros el dibujo consiste justo en esta “cautivadora metamorfosis circular” caracterizada por el binomio: hacer/pensar, claramente explicada por Renzo Piano y que refleja justo las dos almas de la pintura que hemos teorizado al principio y que se traducen en el esfuerzo físico/ mental que caracterizan el proceso artístico que no es una “ relación estática entre medios y fines”; a romper esta relación en el caso concreto de la pintura intervienen factores típicamente humanos como el error, o los factores x que como hemos visto Klee define de tripa y corazón; el efecto de estos factores externos es que el pintor al tener que solucionarlos puede descubrir nuevas soluciones pictóricas, nuevas estrategias, en general aumenta su dominio de la materia.

Renzo Piano observa cómo su método se origina de un tipo enfoque artesanal, puesto que compartimos las palabras del arquitecto, y que la palabra artesanal da miedo a algunos pintores especificamos siempre con la ayuda de Sennet que para nosotros:

(...)probablemente la pregunta más común que se hace la gente acerca de la artesanía, o el oficio, es en qué se diferencia del arte, en términos numéricos, la pregunta no tiene gran alcance. En efecto, los artistas profesionales constituyen una parte pequeñísima de la población mientras que los artesanos se extienden por toda clase de trabajos. En términos prácticos, no hay arte sin artesanía; la idea de una pintura no es una pintura. La línea divisoria entre artesanía y arte parecería establecer una separación entre técnica y expresión, pero, como dijo una vez el poeta James Merrill: “ Si esta línea existe, no es el poeta quien tiene que trazarla; el poeta sólo ha de centrarse en hacer real el poema.”²²¹

²¹⁹ Cita de Edward Robbins: *Why Architects Draw*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1994, pág.126

²²⁰ Op.cit. pág. 31

²²¹ Op. cit. pág. 86

Arquitectos y pintores aunque por exigencias distintas piden al dibujo funciones muy parecidas cuando no iguales:

(...) El dibujo asistido por ordenador encierra peligros particulares cuando se trata de pensar edificios. Dadas las capacidades de la maquina para borrar y redibujar de manera instantánea, observa el arquitecto Elliot Felix, “cada acción es menos sistemática de lo que sería en el papel..., menos cuidadosamente meditada.”²²² Este peligro se puede evitar volviendo al dibujo a mano; más difícil de contrarrestar es el problema de los materiales de que está hecho un edificio. Las pantallas planas de los ordenadores no pueden reproducir adecuadamente las texturas de los diferentes materiales ni asistir en la elección de los colores, aunque los programas de CAD pueden calcular maravillosamente el volumen preciso de ladrillo o de acero que necesita un edificio. El hecho de dibujar los ladrillos a mano, por tedioso que sea, instiga al dibujante a pensar en su materialidad, a hacerse cargo de su solidez, que contrasta con el espacio que corresponde a una ventana, vacío y sin marca en el papel²²³.

Dibujar posee el papel fundamental de instigar al dibujante a pensar en la materialidad de los objetos que representa, sustancialmente la misma finalidad expresada por Paul Valery cuando en “*Degas, danza dibujo*” escribe:

(...)Tiro sobre la mesa un pañuelo arrugado. Este objeto no se parece a nada. En un primer momento es por el ojo solo un desorden de pliegues. Puedo mover a una parte sin mover la otra. Mi problema sin embargo es hacer ver, con mi dibujo, un borde de tejido de aquella especie de ligereza, de aquel espesor en un sólo trozo. Se trata por lo tanto de hacer *inteligible* una cierta *estructura* de un objeto que no posee una estructura tan determinada, y no hay esquema o recuerdo que permitan dirigir el trabajo²²⁴.

Richard Thomson, profesor de la Universidad de Edimburgo y reconocido especialista de la obra de Degas nota que:

(...) El artista desarrolló un arte rico y complejo, preocupado por la representación de la figura humana, para lo que mostró una voluntad de superar los límites de las distintas disciplinas, conjugando los recursos de todas ellas, dibujo, pintura y escultura, y poder expresar así su impulso creativo. En pos de ese objetivo utilizó un método, el de la repetición, entendido como ensayo, como una manera de alcanzar la perfección²²⁵.

²²² Felix E., “*Drawing digitally*” presentación en el Urban Design Seminar, MIT, Cambridge Mass, 4 de octubre 2005

²²³Op.cit. pág. 31

²²⁴Valery P., *Degas danza disegno*, Ediciones Abscondita,2013 pág. 32.33

²²⁵Cuaderno 35, *Degas el proceso de la creación*, Fundación Mapfre, 2008 pág.36

También en las observaciones de Thomson vuelve el concepto de repetición entendido como esfuerzo, como continua tensión hacia el perfeccionamiento, continuo aprendizaje para hacer efectiva la función de la pintura cómo un rito por medio del cual expresar una forma laica de religiosidad.

El sociólogo Richard Sennet considerando el trabajo de los arquitectos, como hemos visto, toma en consideración el programa para ordenador CAD; de la misma manera el informática pone a disposición de los pintores programas de gráficas y paletas digitales para pintar, precisamos que no tenemos nada en contra, y que tampoco es un problema de nostalgia, las razones como hemos explicado son más profundas y pertenecen al complejo proceso mental que hay detrás el dibujo. Y es precisamente ese mismo proceso mental lo que tiene que notarse a pesar del cambiar de soporte, es decir, no es el medio lo que determina la originalidad, sino el pensamiento que hay detrás, en caso de los pintores se pueden utilizar medios nuevos de manera antigua, y crear mundos sorprendentes con los medios de siempre. El mismo pintor David Hockney utiliza el recurso a medio digitales pero en al ámbito de una visión más amplia y de un trabajo maduro y estructurado, en las dos siguientes fotos el pintor respectivamente dibuja con medios tradicionales y digitales:



David Hockney, 2013



David Hockney, dibujando con el Ipad, en un café de la Louisiana, en ocasión de la exhibición:

“David Hockney: Me Draw On iPad.” 8 Abril - 28 Agosto 2011.

Si es verdad que como hemos explicado, estamos tratando conjuntamente color y dibujo en virtud de la nuestra visión orgánica de la pintura tenemos que precisar que el dibujo, a pesar de ser esencial en el trabajo de un pintor, no hay que leerlo como subalterno, al contrario, el dibujo que es tan fundamental tanto para representar el “pensamiento” mismo del pintor goza de su propia autonomía, posee una vida perfectamente autónoma. Color y dibujos pueden caminar juntos, separarse, para volver a encontrarse después, pero ambos conspiran para cristalizar las visiones del pintor, y ambos están en relación con la forma; el tipo de relación que instauran depende de la visión general del pintor, de su carácter, de su creencia, de su convicción.

La forma se puede construir en distintas maneras, todas muy familiares al pintor, entre estos por

ejemplo: a través del equilibrio de las masas, el juego de la alternancia de la luz y la sombra, el tono, la mancha. Pongamos el caso del dibujo, y asumamos querer dibujar un vaso de vidrio encima de una mesa de mármol. Tenemos entonces que dibujar formas, pero el signo que utilizaremos para crearlas no podrá ser lo mismo para los dos objetos.

La materia con que están hechos, su naturaleza es profundamente distinta y por esto la mano del diseñador tendrá que crear un signo en armonía con su esencia. No existe un signo universal y que se pueda utilizar para todo, hace falta mirar un grabado de Picasso o de Rembrandt para darse cuenta de esto, Sus variedades de signos no están dictadas por el capricho sino de por la forma que vive mediante una determinada materia.

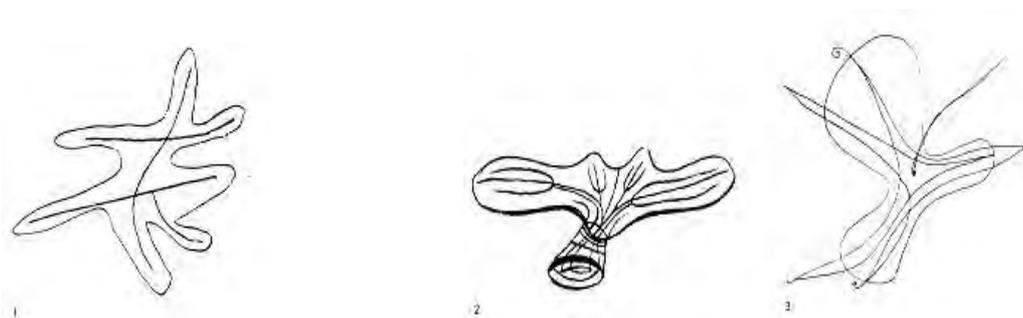
La relación que hay entre forma y signo, es una relación viva, hecha de continuos intercambios y superposiciones. Podemos definirla como una relación de intercambio mutuo.

Si es verdad que un determinado objeto, como el vaso de vidrio, quiere un determinado signo, de la misma manera este mismo objeto condiciona el signo futuro.

Para dar todavía una idea más clara de los posibles problemas que puede plantear la cuestión de la forma, y de la posible manera de estudiarla, un ejemplo significativo de pintor que se ha dedicado a este tema estudiándolo con una actitud casi científica es Paul Klee.

En sus estudios, intenta no pararse como haría creer el sentido común en la configuración externa de forma, al contrario quiere coger sus dinámicas internas.

Proponemos como esclarecedor en este sentido un ensayo titulado “*Los objetos de la naturaleza estudiados por su interior, esencia y apariencia*”²²⁶, aquí, bajo la expresión “*un órgano investigado desde su interior* (la transformación de un tema formal y sus simplificaciones como una síntesis de la visión externa y de contemplación interior) se encuentran los siguientes ejemplos:



²²⁶ Este texto constituye la primera escritura del ensayo “Experiencia exactas en el campo del arte”, publicado en 1928 en el periódico de la Bauhaus. El texto que hemos utilizado como referencia es: Klee P. *Teoria della forma e della figurazione*, Ediciones Feltrinelli Milano, 1976, pág.61



Cada dibujo tiene una nota que aclara su intento demostrativo: [1] Articulación, “ de acuerdo a la esencia” un ejemplo simple de entrenamiento

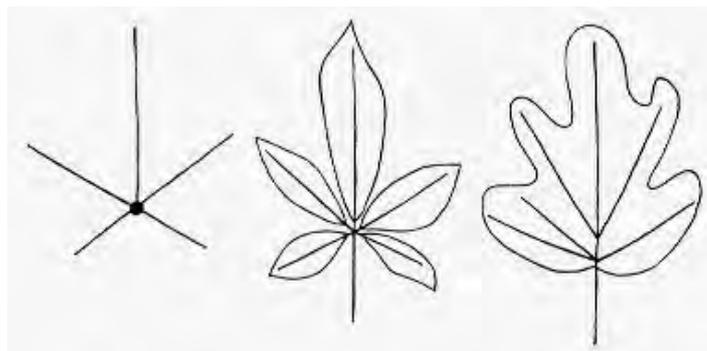
[2] Estudio de la naturaleza “ la articulación espacial transparente” según la apariencia

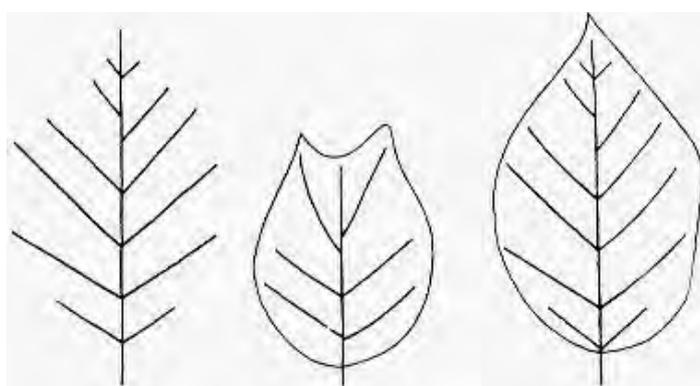
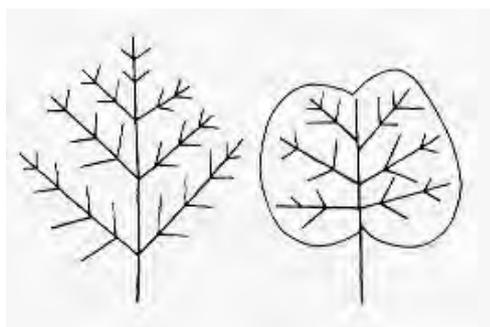
[3] Estudio de la articulación de una flor con énfasis en la dinámica

[4] Particular espíritu del aire, dibujo a pluma

[5] las partes orgánicas en un concurso de composición

[6] Particular, estrella de mar dinamizada





Estos dibujos, como él mismo explica, representan:

(...)Un estudio sobre la acción complementaria de nervadura y formas de las hojas (con forma internas iguales y externa variada). La forma plana derivada depende de la intervención de la irradiación linear: donde esta acaba, se forman los contornos, los límites de la forma plana²²⁷

Insistimos en hablar de Klee para aclarar nuestra concepción sobre la forma porque deriva en una gran parte de allí, además, quizás por su papel de profesor en la Bauhaus, ha sistematizado tan claramente sus estudios sobre la forma que merece la pena detenerse en ellos (El corpus teórico de Klee es tan vasto que sería interesante estudiarlo en un trabajo de investigación más amplio relacionado con el proceso de creación artística).

Klee sigue escribiendo:

²²⁷ Op.cit. pàg. 64

(...)El conocimiento normativo de las energías que plasman y estructuran la forma sirve como fundamento por la figuración de formas libres y compuestas.

Nosotros mismos somos formas, en medio de otras formas, y nuestra visión se mueve buscándolas y allí donde no las encontramos las construimos

Este discurso sobre la visión y la forma, nos trae a la mente la *Gestalt* (no casualmente Klee la ha estudiado atentamente y fundida en sus teorías, y como sus estudios la Gestalt podría ser incluida en estudios relacionados con la creación artística).

Un aporte teórico afín a nuestros intereses es representado, como hemos ya tenido ocasión de decir, de la obra de Henri Focillon (1882-1943), historiador francés de la misma generación de Venturi y Longhi, Focillon, hijo de un grabador creció en un medio artístico donde tuvo la ocasión de conocer Monet y Rodin, escribe en “*La vida de las formas*” de (1934):

(...) Es un texto metodológico que parte la autonomía del arte visual, concebido exclusivamente como forma, no como signo: si el signo significa, la forma se significa. (...) el análisis del espacio se complementa con el estudio de la vocación “formal” de cada material²²⁸.

Focillon dice a propósito de la forma algo que nos recuerda mucho el pensamiento de Klee:

Balzac, en uno de sus tratados políticos, escribió que todo es forma y la vida misma es una forma. No sólo cada actividad llega a ser descubierta y definida en la medida en que asume la forma de la curva que se inscribe en el espacio y tiempo, sino también la vida actúa esencialmente como un creador de formas. La vida es la forma, y la forma es una forma de vida. Las relaciones que unen las formas entre ellas no pueden ser simples contingencias, y lo que llamamos vida natural se evalúa como relación necesaria entre las formas, sin las cuales no sería. (...)También la naturaleza crea formas, imprime en los objetos de los que se compone, y las fuerzas con las que los anima, figuras y simetrías, de modo que los hombres satisfechos, a veces, han creído ver la obra de un dios artista, un oculto Ermete inventor de las combinaciones. Las más suaves y las más rápidas de las olas tienen forma (..) Pero en el momento en que estas figuras entran en el espacio del arte y de las materias específicas de esta, adquieren un valor nuevo, y generan sistemas completamente inéditos.²²⁹

El pintor Graham Sutherland relaciona directamente el color con la forma:

²²⁸ Solan G., en “*Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*” Volumen II, Ediciones La Balsa de la Medusa, 2002 pág. 283

²²⁹ H. Focillon, *Vita delle forme, Elogio della Mano* trad. it. Piccolo Biblioteca Einaudi 2002, pág. 4-5

(...) El color tiene dos funciones esenciales: es forma, y es atmósfera. Esto significa que con su frialdad o con su calor el color puede crear formas, pero también estados emotivos. Es una atmósfera fascinadora modificar radicalmente el color de un fondo y constatar en fin como toda la atmósfera resulta cambiada. El color puede sugerir profundidad y llanura, calor y frío; puede sugerir hasta un sonido²³⁰.

Entendemos con Sutherland la forma en *sensu lato*, resultado no solo de la acción de líneas que delimitan un espacio en la superficie, sino también del mismo color. Efectivamente para el pintor el concepto de forma es amplio y al mismo tiempo mudable estando sujeto a cambios repentinos debidos a distintos tipos de sensaciones. En una entrevista/conversación con John Hayes explica cómo aunque haciendo seis dibujos del mismo sujeto, el resultado será distinto en cada dibujo debido a la implicación emocional del mismo artista y dice:

(...) Una emoción puede alterar hasta una forma, más o menos radicalmente, dependiendo de la habilidad, de la mano, o de la incompetencia del pintor.²³¹



Graham Sutherland, *Crucifixión*, 1946

²³⁰ Sutherland G., *Parafrasi sulla natura e altri scritti sull'arte*, Ediciones Se, 1999, pág.35

²³¹ Op.cit.pág. 103

Creemos poder establecer una relación entre el concepto del color creador de forma de Sutherland y el uso del color en Bacon. Uno de los aspectos centrales de su pintura es la estructura material, el círculo contorno:

(...) Lo que ocupa sistemáticamente el resto del cuadro son los grandes colores planos de color vivo, uniforme e inmóvil.²³²

Los colores participan de la estructuración misma del cuadro, es mirando a estos detalles como podemos considerar a Bacon, (y por supuesto a Sutherland) un gran clásico, y esto porque, pasado el primer momento de la observación, cuando la mirada está toda capturada por las figuras en primer plano, moviendo los ojos (notar que la lógica de nuestras observaciones siguen una dirección teórica bien determinada, cuando hablamos de movimiento de los ojos hacemos referencia el discurso de Klee sobre la visión) mirando el fondo del cuadro notamos que goza de la misma importancia que las figuras en primer plano, es un elemento determinante en la estructura compositiva.

Calificamos a Bacon como clásico, porque utilizando el color en esta manera y tratándolo con el mismo cuidado que al primer plano, entendiendo el espacio de la tela como un todo autónomo donde cada elemento tiene que estar pintado con la misma concentración y atención, Bacon actúa como lo haría cualquier otro gran pintor del pasado independientemente de su estilo, solo por citar uno pensamos en Piero della Francesca, con sus fondos etéreos donde se pueden ver hasta los polvillo suspendido en el aire que la luz hace visible.

El mismo razonamiento nos puede llevar a afirmar exactamente lo contrario, o sea, que los grandes clásicos en realidad si nos vamos más allá del tema representado y nos centramos en el “cómo” son eternamente contemporáneos, en este sentido el tiempo se anula, soslayando lo superficial y mirando hacia la esencia, las categorías y catalogaciones, de la misma forma que el tiempo se anula en pintura.

Aprovechamos la referencia al uso del color por parte de Bacon para observar cómo en “*Lógica de la sensación*”, Deleuze en el capítulo primero titulado “*El círculo, la pista*” pone, como ulterior especificación del argumento tratado: “los tres elementos de la pintura: estructura, figura y contorno.”

Notamos cómo los tres elementos evidenciados por Deleuze son los mismos elementos de que estamos hablando en este capítulo y que tratamos conjuntamente, precisamente debido a su

²³² Deleuze G., *Lógica de la sensación*, pág. 3

importancia, la diferencia en la elección de las palabras denota nuestro empezar por el lado práctico, o mejor dicho, que nuestra práctica de pintores condiciona la visión y la elección de los mismos términos. Color y dibujo participan de la construcción del cuadro, de su estructura, crean y delimitan las figuras y el contorno, la forma.



Francis Bacon ,*Retrato de Georg Dyer Hablando* 1966



Piero della Francesca, *Pala di Brera*, 1472, 1474

IV.4 El color y el ritmo.

La noción de ritmo lleva directamente a insistir sobre la semejanza entre pintura y música, el ejemplo clásico en este caso es el representado por Wassily Kandinsky además que Paul Klee, pero no es de sus observaciones de lo que queremos tratar ahora, efectivamente no estamos interesados en tratar de esta clásica asociación más bien de hablar solo del ritmo.

Antes de hacerlo, se nos conceda transcribir las palabras de Delacroix que era tan intrínsecamente y integralmente pintor que, aunque escuchando música se lamentaba por su esencial falta de simultaneidad:

(...) Yo me aventuraría a decir que las obras de Beethoven, son normalmente demasiado largas, a pesar de la asombrosa variedad con que introduce los mismos temas. No recuerda que me diera cuenta de este efecto antes, cuando escuchaba la sinfonía, pero, sea como fuere, para mi es claro que un artista estropea sus efectos cuando exige atención por un tiempo excesivamente largo. La pintura entre otras ventajas, es más discreta que la música; la más gigantesca pintura puede ser vista en un solo instante. Si sus cualidades, o cierta parte de ellas fijan la atención de uno, tanto mejor puede gozarse de ella incluso más tiempo que una pieza musical. Pero si la pintura parece mediocre, solo hay que volver la cabeza para escapar de su fastidio²³³

Nos gusta en los juicios de Delacroix su perentoriedad, su toma de posición drástica, y efectivamente con estas palabras vuelve a evidenciar una característica de la pintura debida a su efectiva existencia física. Volviendo a la cuestión del ritmo lo entendemos estrictamente atado a movimiento y composición. El ritmo en pintura, además que ser un recurso que utiliza el pintor para ofrecer a los ojos algunos puntos de referencia visual o también puntos de sugerencia de lectura del cuadro, es una manera para transmitir la idea del movimiento que es según una definición sintética:

(...) El movimiento es la base de todo devenir.²³⁴

En cambio la composición, que incluye el ritmo y el movimiento, es una noción fundamental de la pintura:

(...) componer es disponer las partes de una pintura de un modo tal que las proporciones entre sus respectivos tamaño, formas, colores y grados de luminosidad resulten agradables de percibir. Las

²³³ Delacroix E., *Journal*, pag. 91-92. domingo 11 marzo 1849

²³⁴ Klee P., *Confesion creadoras y otros escritos*, ediciones Abscondita 2004, pág. 16

razón por la que los pintores modernos, especialmente desde la época de Picasso, Braque y Juan Gris han añadido la noción de ritmo a la de composición no es misteriosa. Pues el ritmo implica composición, añade a esta un esquema regularmente recurrente en la duración de los sonidos. Esto equivale a decir que tan pronto como una composición pictórica en el espacio asume la forma de esquemas de líneas y colores percibidos sucesivamente en el tiempo, la composición se convierte para nosotros en un ritmo²³⁵.

Para los pintores repetir matices y valores luminosos es una manera para acompañar el ojo en la visión, conduciéndolo a través de un esquema perceptible de lugar en lugar en la superficie del cuadro.

V. Una otra tipología de visión, sueños, lo imaginario

Introducción

Jung decía que “el inconsciente se expresa por imágenes”, pero, con el pasar de los siglos el hombre, ha empezado a valorarlas cada vez menos, y a relegarlas en un rincón cada vez mas pequeño de su mundo, hasta llegar al punto en que los mitos, las leyendas, y los sueños, parecen ser admitidos solo en algunos casos muy limitados. A lo largo de su historia, quizás por el largo dominio de la escolástica, que estaba mucho más a gusto en el terreno de la razón y de los conceptos claros y definidos, el hombre ha perdido esta actitud hacia lo inexplicable, hacia los cuentos mágicos y sus personajes, perdiendo en consecuencia toda la psicología que con estos mundos estaba relacionada.

El mismo Jung decía también que el concepto, no representa nada más que un pálido aproximarse, una traducción parcial y imprecisa de aquella imagen profunda que el hombre, de manera más o menos torpe, intenta expresar.

Paradójicamente, ahora que vivimos en una época en que es muy común recurrir al psicoanálisis, lo que ha pasado, ha sido una pérdida progresiva de la fuerzas de las imagines en el vacío de las palabras, y un consecuente alejamiento del inconsciente que provoca en el hombre, a veces, un cierto sufrimiento.

Por debajo del fuerte interés de estos años por la ciencias esotéricas, y genéricas filosofías de vida alternativas puede que se esconda este sufrimiento y la necesidad de abrir otra vez el dialogo con el mundo de los sueños, para reconciliar el hombre con sus visiones por medio de la cuales su alma se

²³⁵ Gilson E., *Pintura y Realidad*, ediciones Eunsa Navarra Pamplona, 2000, pág. 62-63

puede expresar.

Parece que el papel jugado por algunos pintores ha sido, y sigue siendo, hallar estas imágenes, volver a darles fuerza y vida, creando una conexión entre ellas, y entre la cultura y la historia de los seres humanos que les han producidos.

Según la lógica de nuestra tesis un capítulo sobre los sueños y las visiones es la lógica conclusión de un itinerario que empezando por los aspectos exteriores, más visibles, nos ha llevado gradualmente, utilizando una expresión de Roger Caillos, *en el corazón del fantástico*.

Hablaremos de aquel particular tipo de visión orientada hacia un mundo normalmente en sombra, escondido, hablaremos de pesadillas y de la más serena *rêverie*, de visiones que acompañan al pintor a lo largo del proceso artístico.

V.1 Sueños y visiones

Como hemos podido constatar, los pintores debido al hecho de expresarse por imágenes, sufren cuando tienen que hablar de la pintura, y cuando lo hacen es por medio de aforismos, anotaciones personales, generalidades, metáforas..., sin un hilo siempre claro que seguir, por eso, también en este caso y en virtud del benéfico diálogo que hay entre las artes, buscaremos el soporte a nuestro pensamiento y las palabras idóneas en las obras sobre todo de escritores y poetas, y con respecto a los pintores, como siempre, dejaremos a sus cuadros la tarea de dar valor a lo escrito. Hemos elegido empezar este argumento con el pensamiento de un escritor, el escocés Robert Louis Stevenson y especialmente, el libro, *Across the Plains*²³⁶, escrito en 1892, y que se encuentra entre *The Amateur Emigrant* y *Silverado Squatters*.

El capítulo octavo, titulado “Un capítulo sobre los sueños”, es una especie de biografía onírica que cubre un amplio arco temporal. Stevenson desde pequeño fue atormentado por sus sueños.

El capítulo empieza así:

Todo el pasado es de una textura, sea simulado o sufrido, sea que se trate del vivido en tres dimensiones, o solamente del presenciado en el pequeño teatro del cerebro que mantenemos intensamente iluminado toda la noche, después de que los mecheros son apagados y la oscuridad y el sueño reinan en el resto del cuerpo sin ser perturbados.²³⁷

Stevenson, nos devuelve una imagen específica del cerebro, es el sitio donde se materializan los

²³⁶Publicado en castellano con el título “A través de las grandes llanuras”

²³⁷ Stevenson R.L., *Teatro della notte, sogni e visioni: laboratorio dell'artista*, Ediciones Red 1987, pág. 28

sueños, pero no es un sitio cualquiera, es un pequeño teatro, que los hombres dejan bien iluminado por la noche cuando la vida consciente ya ha dejado el paso a la oscuridad y al sueño que reinan completamente sobre el resto de cuerpo.

Esta imagen del teatro iluminado, llama a la mente, otros autores que han hecho referencia a una imagen similar del cerebro como teatro, aunque menos onírica, entre estos, el escritor ruso Bulgakov y el escritor italiano Italo Calvino, que en su "*Lezioni Americane, sei proposte per il nuovo millennio*", en el capítulo: "*Visioni*", hace un rápido recorrido de los métodos utilizados por algunos autores.

En el caso de Bulgakov, en "Romance teatral" escribe:

(...) En un momento empecé a tener la impresión que de la página en blanco salió algo colorido. Observando, entrecerrando los ojos, me convencí de que era un cuadrado. Y lo mejor es que el cuadrado, no era plano, pero en tres dimensiones. Como si se tratara de una caja y en el interior, entre líneas, se podía ver la luz encendidas y las figuras, las mismas descritas en la novela, que se movían. ¡Ah, qué fascinante juego era: más de una vez lamenté que ya no estaba el gato y que no había nadie para mostrar cómo en la página, en aquella caja, se movía la gente. Estaba convencido de que el animal habría puesto una pata y comenzaría a rasgar la página. Me imaginaba cómo los ojos felinos estaban ardiendo, como la pata rasgase las letras²³⁸.

Bulgakov, a pesar de la diferencia con Stevenson, describe una situación muy parecida, mira en la misma caja mágica iluminada donde actúan sus personajes y que define en un primer momento, justo cuando la imagen surge, *cuadrado*.

Otro caso es lo de Italo Calvino, todavía menos onírico, que sustituye el teatro con el cine, pero siempre, haciendo referencia a la capacidad de la mente de construir imágenes.

Por lo tanto, una película es el resultado de una sucesión de pasos, tangibles y intangibles, en la que se forman las imágenes; en este proceso el "cinema mental" de la imaginación tiene una función no menos importante que las etapas de la realización efectiva de las secuencias así como serán grabadas por la cámara y luego montadas a la moviola. Esto "cinema mental" está siempre en funcionamiento en todos nosotros, siempre lo ha sido, incluso antes de la invención de cine- y nunca deja de proyectar imágenes a la nuestra vista interior.²³⁹

Hay que de notar que, en realidad, esta capacidad del cerebro de convertirse en un teatro para

²³⁸ Bulgakov M., *Romanzo teatrale le memorie di un defunto*, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 1992

²³⁹ Calvino I., *Lezioni Americane, sei proposte per il nuovo millennio*, Ed. Mondadori, 2014, pág 85

representación de imágenes, no ha sido utilizada solo por los artistas, de hecho, Italo Calvino, hace notar como esta particular actitud del ser humano, ha sido ampliamente utilizada por el fundador de la Compañía de Jesús, Ignacio de Loyola.

Es significativa la importancia que la imaginación visual juega en los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola. Desde el comienzo de su manual, San Ignacio prescribe "la composición visual del lugar" (composición viendo el lugar o tiempo) con términos que parecen instrucciones para la actuación de un espectáculo [...] más adelante, el primer día de la segunda semana, el ejercicio espiritual se abre con una visión amplia y visionaria con escenas de multitudes espectaculares.²⁴⁰

Como hemos dicho, en el caso de Stevenson, la atención esta más centrada en los sueños:

(...) En este terreno, hay algunos entre nosotros que afirman haber vivido más años más intensamente que sus vecinos; cuando yacen dormidos aseguran haber estado todavía activos, y entre los tesoros de remembranza que todo hombre repasa para entretenerse, ellos cuentan en primer lugar la cosecha de sus sueños²⁴¹.

Algunos hombres siguen despiertos también cuando duermen, y lo que sueñan tiene la misma importancia de los recuerdos; algo que se puede llamar a la mente de vez en cuando, así como se haría con cualquier otro momento de la vida almacenado en la mente.

El límite entre los dos mundo, los recuerdos propiamente dichos y los sueños, deja en un primer momento desorientado:

(...) Empezó, por decirlo así, a soñar en secuencia y a llevar una doble vida, una la del día, otra la de la noche, una que tenía todas las razones para creer que era la verdadera, otra que no tenía forma de probar que fuera falsa.²⁴²

El escritor, se pone otra cuestión, "Who are the Little People? Quien son los pequeños hombres que pueblan sus sueños? Según el autor " they are near connection of the dreamer's, beyond doubt" ellos son sin dudas, muy cercanos al soñador, ellos son sus "Brownies, who do one-half my work for me while i am fast asleep", gnomos, que hacen la mitad de su trabajo mientras este dormido.

Este asedio nocturno, donde actúan distintos personajes, los Brownies, parecen salir directamente del inconsciente más profundo, un inconsciente que va más allá del individuo, y que comparte algo en común con los sueños de los hombres de todos los tiempos contaminados por contenidos

²⁴⁰ Op.cit. pág 85

²⁴¹ Stevenson R.L., *Teatro della notte, sogni e visioni: laboratorio dell'artista*, Ediciones Red 1987, pág. 29

²⁴² Op. cit. pág. 31

arcaicos.

Una trama ideada racionalmente implica un cierto grado de rigidez, por lo contrario, la trama de que estamos hablando, o más bien de que habla Stevenson, es más fluida, abierta a los cambios y a veces parece tener vida propia, a pesar de la voluntad del autor.

Está echa por materia viva, y con la moral completamente alejada de ella, el artista puede mirar sin miedo o indulgencia hacia las partes más profundas de sí mismo, y es justo esta metodología de conocimiento, sin el peso del juicio, la que permite al artista ser libre de crear su obra y en parte liberarse del peso que pueden conllevar su visiones.

Lo que acabamos de escribir, se puede aplicar, sin cambio alguno, a la pintura, y hay un ilustrador y escritor, Alfred Kubin, que de alguna manera en el texto, "*Aus meiner werkstat*", lo ha hecho.

La traducción literal sería "*Desde mi taller*", interesante notar que, en la edición italiana el traductor, debido al papel central que ocupan los sueños ha elegido traducirlo con "*Il disegnatore di sogni*" (el dibujante de sueños), mientras que en castellano el titulo es la traducción literal de la edición francés (a su vez traducida del original alemán), con el titulo "*Le travail du dessinateur*" , "*El trabajo del dibujante*" en castellano.

A pesar de las distintas traducciones del titulo, hay un capitulo, "*Mi experiencia del sueño*" que empieza así:

La vida es un sueño! Nada me parece más exacto que esta célebre sentencia. La extraña familiaridad, como la de dos polos opuestos, que enlaza las esferas diurna y nocturna de la conciencia se revela si la exploramos de manera continua, tan sorprendente como familiar. Cada una de estas esferas es la piedra de toque de la otra. Que el " creador" del sueno, lo mismo que su "criatura"- la visión onírica-, se encuentran de algún modo en una relación de identidad, eso aparece de manera muy clara en el sueño. De donde provendrían esos innumerables personajes, esos acontecimientos imaginarios, esos vastos paisajes si no fuese del interior de nosotros mismos, es decir de un ser de ese mundo que -y eso el lo mas extraño- se reconoce en los peones que desplaza en sus sueños²⁴³

Evidentes las afinidades con el texto de Stevenson, estas dos dimensiones en que vive el artista, la esfera diurna y nocturna de la conciencia, la visión onírica y los innumerables personajes que dan vida a distintas historias que el creador del sueño intenta apresar: "muchos de mis dibujos intentan apresar los sueños".

También Kubin, intenta hacer de su potente visión onírica un aliado al momento de crear su dibujos:

Consideramos el sueño como una imagen. En tanto que artista, quisiera dibujar conscientemente de

²⁴³ Kubin A., "*El dibujante de sueños*" Ediciones Maldoror, 2005 pág.11

la misma manera que el sueño compone, y solo he encontrado verdadera satisfacción cuando me decidí como él a unir esos fragmentos que sólo aparecen tímidamente para formar una entidad²⁴⁴.

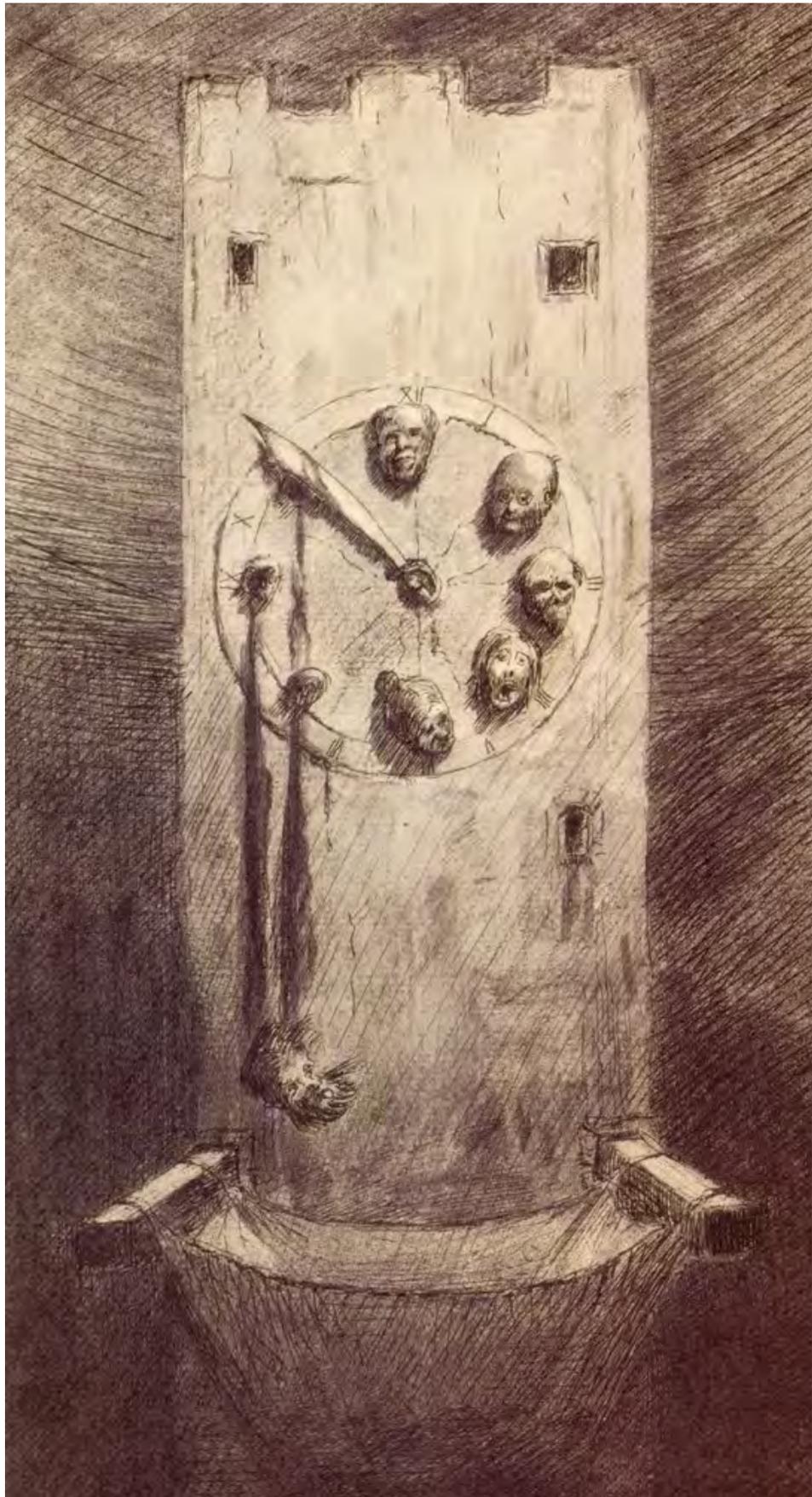


Alfred Kubin, *The Pond*, 1905

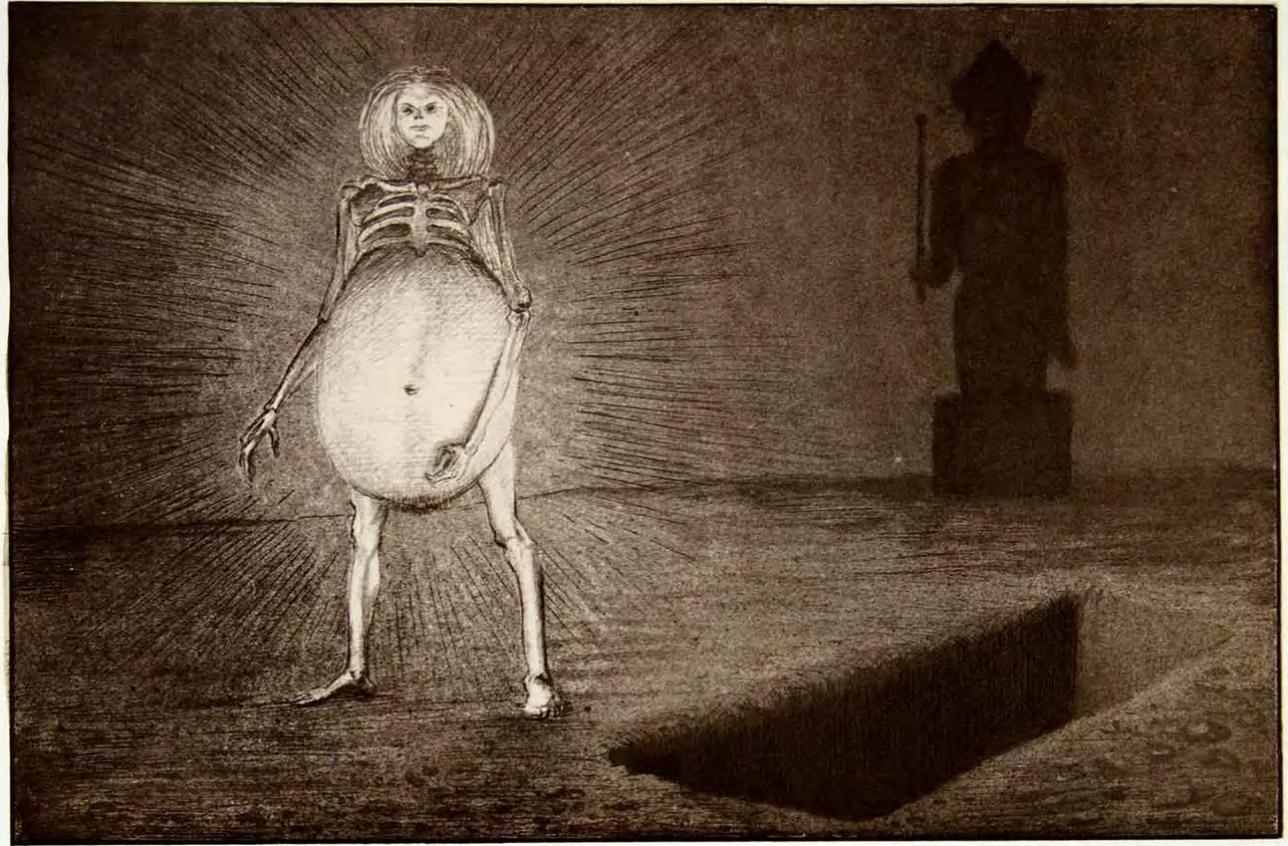


Alfred Kubin, *The Ape*, 1903

²⁴⁴ Op.cit.



Alfred Kubin, 1904



Alfred Kubin, 1902

El dirigirse a la vida onírica que ilustran los dos artistas, no tiene nada a que ver con el rechazar la participación activa en la vida cotidiana, no es tanto un encerrarse en un mundo sordo, cuanto un oír, ver, percibir de manera distinta. Es incluir algo que habitualmente queda dividido de la vida diaria, es utilizar todos los elementos que componen los seres, es aplicar la máxima: *Ars totum requirit hominem*.²⁴⁵ Cada elemento colabora a formar su visión, y él las sigue ávidamente, que surjan de día o de noche, no hay un momento en que acaba de ser artista, el ser artista es su misma constitución; En este complejo mecanismo, también cuando el material inicial es constituido por los sueños la mente, también cuando no parezca, (y esto es otra habilidad del artista) queda presente, en medida distinta según las fases, pero siempre pronta a actuar, a poner orden el caos, a organizar el material recogido en las visiones, la habilidad del pintor no consiste tanto en soñar, cuanto en transformar los sueños en obras pictóricas:

(...) En resumidas cuentas, el caso es el siguiente: Este muchacho honesto había estado dedicado por

²⁴⁵ Máxima alquímica, El Arte exige todo el hombre.

largo tiempo a dormirse con historias, de igual forma que lo había hecho su padre antes que él; pero éstas eran invenciones irresponsables, narradas para crear placer en el narrador, sin consideración para con el público en general o el crítico tenaz: narraciones donde una trama podía olvidarse, o una aventura dejarse sin terminar para dar paso a otra apenas el capricho lo sugería. De tal suerte que esa pequeña gente que organiza el teatro interno del hombre no había aún un entrenamiento muy vigoroso y jugaba sobre el escenario como niños que se brincan a una casa y la encuentran vacía, en vez de actuar como actores hábiles representando una obra acabada frente a un gran auditorio repleto de caras. Pero de repente mi sonador comenzó a convertir su divertimento de contador de cuentos en (lo que ha dado llamarse) una cuenta, con lo que quiero decir que comenzó a escribir y a vender sus cuentos. Así, la pequeña gente se encontró realizando la parte creativa del trabajo bajo condiciones ciertamente nuevas. Las historias debían ahora estar ordenadas y pulidas, debían ahora estar ordenadas y pulidas, debían relatarse de inicio a fin y ajustarse (con un estilo hasta cierto punto) a una realidad creíble; en una palabra el placer se convirtió en negocio, y no sólo para el soñador sino también para la pequeña gente de su teatro.²⁴⁶

Detrás el cuento escrito con su característico estilo, Stevenson declara novelando, nada más que su metodología de trabajo que es extremadamente racional: la necesidad de ordenar las historias limando donde es necesario para darle fluidez, autonomía, estructura.

De manera parecida, Kubin analizando el papel en su proceso creativo del inconsciente y de la conciencia afirma:

El idea original nace de un impulso oscuro, pero en la fase de elaboración hay que confrontarse con el trabajo de las “manos y los ojos”, más sutil y preciso, y entonces es absolutamente necesario someterse a un control de la conciencia que sea extremadamente flexible²⁴⁷

Con respecto al contexto cultural hay de notar que, si el autor de *Doctor Jekyll and Mr. Hyde* encuentra en el sueño una atmósfera más agradable en lugar del sofocante moralismo victoriano, el joven ilustrador austriaco, crece y desarrolla su visión personal en Austria, que en aquel entonces, pasaba por un difícil momento de cambio debido a la decadencia del Imperio de los Habsburgo.

La misma Austria en que vivió su breve vida, el pintor Egon Schiele, y la misma Vienna donde empezaba, gracias a la obra de Sigmund Freud, una larga exploración en las zonas de sombra de la psique, haciendo de la actividad onírica su búsqueda psicoanalítica.

Desde el psicoanálisis y las revistas científicas, los estudios de Freud fascinaron un intelectual francés, André Breton, que en 1924 sobre las cenizas del movimiento Dada, fundó el Surrealismo.

²⁴⁶ Stevenson R.L., *Teatro della notte, sogni e visioni: laboratorio dell'artista*, Ediciones Red 1987, pág. 33

²⁴⁷ Kubin A., *Disegnatore di sogni*, Lit ediciones, 2013, pag. 86

No podríamos hablar de los sueños, sin hablar del movimiento artístico que por antonomasia en el XX siglo hizo del inconsciente su bandera; además, hay algunos aspectos que están relacionados con la perspectiva desde la cual estamos analizando el tema.

El psicoanálisis influyó en el Surrealismo en su concepción de la imagen como una clase de sueños, que Freud entendía como una escritura en imágenes distorsionada de un deseo desplazado, y de los objetos como una suerte de síntoma, que Freud entendía como una expresión corporal de un deseo conflictivo; pero hay otras varias afinidades. Los surrealistas, que se contaron entre los primeros estudiosos de Freud, intentaron simular los efectos de la locura tanto en la escritura automática como en el arte. En su primer “Manifiesto del Surrealismo” Breton describió el Surrealismo como un “automatismo psíquico”, una inscripción liberadora de impulsos inconscientes “sin la intervención reguladora de la razón”.²⁴⁸

La abolición del filtro de la razón proclamada por los Surrealistas, es más una provocación que una verdadera renuncia, y aquí está en nuestra opinión el punto de contacto con la visión propugnada por Stevenson y Kubin, de gran relevancia para nosotros. De hecho, los miembros que podían pertenecer al movimiento (en algunos casos por pura elección de Andre Breton y no sin problemas) como Max Ernst, André Masson, Joan Miró, el primer Giorgio De Chirico, hasta incluir a Pablo Picasso, nunca hubieran podido realizar sus obras sin la intervención de una lucida razón. No hay nada más complejo que hacer parecer sencillo algo altamente complicado.

En 2013 el museo Thyssen-Bornemisza con ocasión de un congreso internacional con el lema “ *El Surrealismo y el Sueño*”, editó una publicación donde, en relación a este tema específico, podemos encontrar consideraciones funcionales para nuestra argumentación:

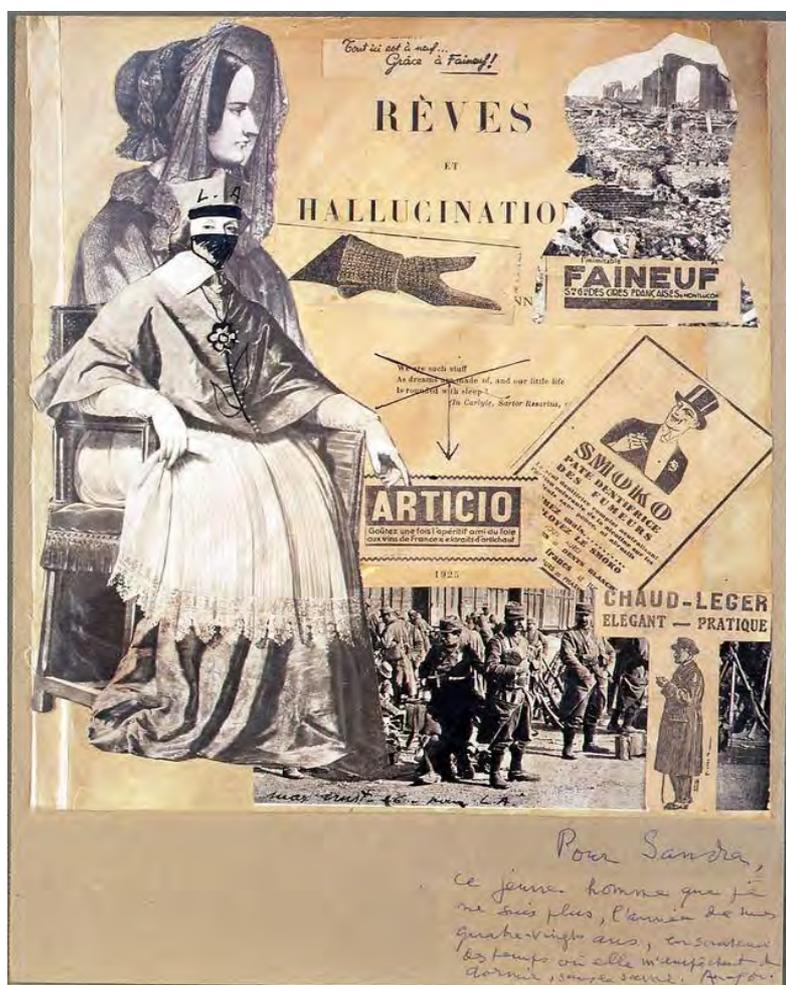
(...)El surrealismo no es, únicamente, “otro” movimiento artístico, sino también algo más. Es una actitud ante la vida, cuya raíz es la demanda de libertad, la voluntad de ampliar los planos de experiencia de la mente y de la realización del deseo. Esa demanda de libertad está más viva que nunca en estos tiempos de crisis global generalizada, en los que podemos apreciar tanto paralelismo con el periodo histórico de entreguerras y la profundísima crisis que atravesaban las sociedades europeas cuando el surrealismo aparece en escena²⁴⁹.

Esa actitud distinta, que influye en la misma manera de entender el proceso artístico es lo que nos interesa, considerando la directa consecuencia de “ampliar los planos de experiencia de la mente y

²⁴⁸ Foster Hall, Krauss R., Bois Y.A., Buchloh B.H.D., *Arte desde 1900, Modernidad, Antimodernidad, Postmodernidad*, Ediciones Akal, S. A. 2006, pag. 16

²⁴⁹ Jimez J., en *Congreso internacional*, Museo Thyssen Bornemisza, “ *El surrealismo y el sueño*” 8/9 octubre 2013 pág. 4

la realización del deseo”. Dirigir la mirada hacia otra dirección, más íntima y profunda, pero con la misma dignidad de las cosas visibles. También José Jiménez, catedrático de estética y teoría de las artes, de la Universidad Autónoma de Madrid, para introducir el tema busca refugio en las palabras de un hombre de letras, en su caso el poeta inglés por antonomasia, William Shakespeare, y su celebre “*La tempestad*”. Dice Jiménez, cómo en el Acto Cuarto, Escena Primera, a la pregunta “¿qué somos?” , Prospero afirma: “Estamos hechos de la misma materia que los sueños, y nuestra corta vida es una pausa entre dos noches”²⁵⁰, él historiador establece una relación entre los versos del poeta, pasando por “*La vida es sueño*” (1635) de Calderón de la Barca, y el 1924, primer año de la era surrealista que pondrá en el centro de su poética el sueño como dimensión fundamental de la vida humana. Encuentra además una evidente conexión entre los versos de Shakespeare y un collage de Max Ernst:



Max Ernst, *Sueños y alucinaciones*, 1926.

En el lado derecho inferior está presente una dedicatoria de Louis Aragon a una mujer de nombre

²⁵⁰ Shakespeare W., (1611) 1975 págg- 226-227

Sandra, que decía el poeta que le había robado el sueño sin saberlo, y justo en centro se encuentran las líneas que reproducen los versos citados de *La tempestad*. Para Jimenez, Shakespeare y Calderón, representan dos ejemplos que no debemos olvidar:

(...)La atención y el reconocimiento de la importancia del sueño se remontan a épocas inmemoriales y se manifiesta, de maneras muy diversas, *en todas las culturas humanas* (sic.). Pero el signo distintivo, le que imprime un carácter específico a la consideración surrealista del sueño, es que en ella lo onírico se sitúa definitivamente en una plano antropológico, como uno más de los ámbitos de experiencia de la vida. El sueño deja así de ser visto como un ámbito de resonancia de dimensiones trascendentes o sobrenaturales. El sueños forman parte de la vida humana. Vivir es soñar.²⁵¹

Seguimos considerando la obra de Max Ernst, específicamente “*Una semain de bonte*” de 184 collages creados en el verano de 1933 en una estancia en Vigoleno. El artista se inspira a los grabados sobre madera procedentes de las novelas populares ilustradas, de los diarios de ciencias naturales o de los catálogos de venta del siglo XIX. Utilizando la técnica del collage crea un mundo poblado por distintos tipos de seres fantásticos, un mundo onírico que no hubiera sido posible sin una lúcida voluntad racional que pudiese poner orden en un material tan amplio y variado.



Max Ernst, desde “*Una semain de bonte*”1933

²⁵¹ Jimenez J., en ,*Congreso internacional*, Museo Thyssen Bornemisza, “ *El surrealismo y el sueño*” 8/9 octubre 2013 pág. 7



Max Ernst, desde *“Una semana de bonte”* 1933



Max Ernst, desde *“Una semana de bonte”* 1933

El discurso sobre los sueños, da origen a un horizonte teórico muy amplio, que esta directamente

relacionado con la necesidad del artista de encontrar algo que la sola realidad no puede ofrecerle, una necesidad de apagar un sentimiento de insatisfacción. Este mismo deseo lo ha llevado a indagar no solo el mundo de los sueños, si no también lo de la alquímica, del esoterismo, y en ámbito aparentemente opuesto de la ciencia, entonces, cualquier ámbito puede ofrecerle una alternativa válida o lo que tiene normalmente a su alcance.

Curiosamente Freud, que tanta importancia tuvo en el nacimiento del Surrealismo, no fue un gran admirador del arte de su tiempo:

Aunque Freud no conocía bien el arte moderno (su gusto era conservador, y su colección llegaba hasta las estatuillas antiguas y asiáticas) (...) En su opinión, el inconsciente no era liberador- antes al contrario- y proponer un arte libre de la represión, o al menos de la convención, era poner en peligro la psicopatología, o aparentar hacerlo en nombre de un arte psicoanalítico (por esto tildó de “ chiflados redomados” a los surrealistas).²⁵²

Esto puede sorprender hasta cierto punto, el artista toma como inspiración elementos y teorías de otras disciplinas, y a veces las anticipa, pero después toma su camino autónomamente y elabora su propia visión.

En el mismo Surrealismo a lo largo del tiempo se crearon rupturas ideológicas entre los artistas, y el movimiento acabó perdiendo intensidad y replegándose en si mismo.

Entre los artistas que tuvieron una relación ambivalente con Surrealismo está André Masson, que en ocasión de una conferencia en 1961 en Paris, explica su perplejidad hacia el movimiento.

¿Qué es el surrealismo, hablando ahora en términos generales? El diccionario contestará: dictado por el Inconsciente, allí se encuentra su fundamento, su clave de lectura, su *Paraclito*.²⁵³

Masson que había elegido como metodología:

El “captar un movimiento que se enamora de si mismo” también aceptando arrastrar en su tumulto elemental- en su órbita- fragmentos irracionales de un mundo reconocible: el mundo de los elementos y de los reinos, o también, fragmentos del escenario humano. Una constelación.²⁵⁴

No podía aceptar la afirmación perentoria que la pintura surrealista tenía que ser una fotografía a

²⁵² Foster Hall, Krauss R., Bois Y.A., Buchloh B.H.D., *Arte desde 1900, Modernidad, Antimodernidad, Postmodernidad*, Ediciones Akal, S. A. 2006, pág. 17

²⁵³ Masson A., “*Il pittore e i suoi fantasmi*,” ediciones Graphos, Genova 2003, pág. 21

²⁵⁴ Op. cit. pág. 21

colores de un sueños. Algo fijo, rígido, algo que iba en dirección opuesta a su búsqueda de dinamismo y inestabilidad y que lo llevó a dejar el grupo en 1929.

El trabajo que hace el artista con el material que ha experimentado en su sueños y visiones es un trabajo de elaboración, de sublimación (para utilizar un termino alquímico) que implica, por su parte, una disponibilidad a acoger lo ignoto, la predisposición a dejarse sorprender.

En la introducción a la edición italiana del ensayo de Stevenson Costa Mirella explica como antes de que Freud empezase sus estudios, los artistas habían intuído la existencia de una parte secreta del hombre, a la que ya identificaban como *inconsciente*:

(...)El cuento de Jekyll y Hyde, su novela más famosa y Olalla, otra novela negra, han sido dados precisamente en sueño por los *brownies*: “siempre me esforcé en encontrar un cuerpo, un vehículo para aquel poderoso sentimiento de la dualidad humana...”. Lo encuentra, Stevenson, de improviso una noche, cuando en sueños ve, en la escena de la ventana, a Jekyll, que se muda de un cuerpo al otro, cambiando voz y cara, tan fluidamente y dolorosamente como la llama de la hoguera fúnebre de Eteocle y Polinice, los hermanos enemigos, que arriba se dividen y luego vuelven a reunirse como en la visión dantesca. Y cuando la última pagina de Jekyll y Hyde fu terminada, “os mando un sueño gótico”, escribió Stevenson a un amigo al enviarle la novela: “ha salido de una fosa profunda, dónde se custodia el manantial de las lágrimas”. Son las lágrimas de lo que es enterrado, segregado, negado, el maleado y rugiente remordimiento de la sociedad puritana contra la cual Stevenson se había rebelado. No casualmente la literatura del siglo XIX está poblada de dobles espectrales que se apoderan de la vida del protagonista como por ejemplo en el retrato de Dorian Gray de Óscar Wilde, o bien en el Elixir del Diablo de Hoffmann, que se remonta a 1816. El pensamiento inconsciente tenia en juego los romances de los artistas que llamaron ya a esta madre con su nombre "inconsciente", antes de que Freud explorara esa tierra. *Hic sunt leones*: los poetas ya habían estado allí.²⁵⁵

Notamos como el descubrimiento del inconsciente interesa el arte en un sentido mas amplio, no solo la pintura y la literatura, sino también, la música.

Indicativo el caso de Gustav Mahler (1860-1911), compositor y director de orquesta bohemio-austriaco. En cada sinfonía, que representa un mundo plural, Mahler parece ser atraído por la antimateria, los objetos en su manos adquieren el sentido opuesto, y el más se hace menos, en un continuo cambio de sentido, (como cuando deja tocar al contrabajo el celebre motivo Martinillo en la prima Sinfonía). Aunque sabemos que Mahler y Freud tuvieron una larga conversación y que el compositor no pudo ser totalmente impermeable al clima cultural de su tiempo, lo que queremos hacer, no es leer toda su obra en clave psicoanalítica, sino, subrayar como su composiciones,

²⁵⁵ Costa M. en *Stevenson R.L., Teatro della notte, sogni e visioni: laboratorio dell'artista*, Ediciones Red 1987, pág. 33

fuertes y intensas, que recuperan los motivos típicos de la traición popular, marcha y banda, poseen algunos elementos capaces de proyectar el hombre directamente, en un nivel emotivo superior. Creemos que las ventajas del arte con respecto a la psicoanálisis es que, la psicoanálisis utiliza el lenguaje para cubrir un sentido de emotividad individual, a diferencia de el arte, en nuestro caso la pintura, que puede ir mas allá y llevar la interioridad a un más elevado.

V.2 El doble

En la citación anterior de Mirella Costa, la estudiosa afirma: “No casualmente la literatura del siglo XIX es poblada de dobles espectrales que se apoderan vida del protagonista”, queremos hacer una digresión y hablar de la temática del doble demostrando su presencia también en pintura empezando por la consideración que: por medio de la pintura comprendemos, por medio de la pintura investigamos partes de nosotros mismos que suelen estar escondidas, por medio de la pintura hacemos la acción contraria a la remoción: sacamos fuera emociones normalmente guardadas. La temática del doble esta relacionada con este mirar “hacia dentro”, ha tomado cuerpo en nuestro horizonte teórico por la acción conjunta de tres factores: la practica pictórica, la reflexión sobre la misma, el feliz descubrimiento del ensayo de Otto Rank, “ *El Doble, un estudio psicoanalítico*”, al que hemos llegado por medio de un autor, Arturo Schwarz, y precisamente por su texto “*La imaginación alquímica*” que trata temáticas afines a nuestros intereses:

“Alquimia y Arte moderno” hubiera podido titularse también esta colección de ensayos escritos entre el 1950 y el 1980. Los primeros dos ensayos constituyen una premisa de carácter más general y tienen que ver, el primero, con algunos conceptos centrales de la alquimia, el segundo, con algunas observaciones preliminares sobre la Psicogénesis del acto creativo, mientras que el último, es volver hacia las fuentes arcaicas del pensamiento simbólico, el paso desde la prehistoria hacia el arte contemporáneo, por medio de la alquimia y la anarquía, parecerá quizás, menos brusco y arbitrario, si se considera que el creador (el alquimista o el artista) es el arquetipo del rebelde (o sea, del anárquico que rechaza cada principio de autoridad). El artista, como el alquimista, sacan inconscientemente de las mismas fuentes del inconsciente colectivo y revisar estas fuentes nos ayuda a evidenciar las motivaciones más profundas de la obra de arte (término con el que se designa también Magisterio Alquímico).²⁵⁶

El autor toma en consideración la obra de dos protagonistas de las vanguardias históricas: Marcel

²⁵⁶Schwarz A., “ *La imaginación alquímica*”, ediciones La Salamandra, Milano 1979 Premisa al texto.

Duchamp (1887-1968) y Francis Picabia (1879-1953), además que siete exponentes del hacer artístico de aquel entonces (Yaacov Agam, Alik Cavaliere, Piero Crida, Irena Dedicova, Fausto Melotti, Claudio Parmiggiani y Ludwig Zeller). El escritor motiva la elección de los artistas elegidos con una explicación que hacemos nuestra, o sea la disposición a acoger el caso, en nuestro caso, como elemento que actúa directamente en la creación artística:

Se me permita precisar que ninguna premeditación de carácter teórico es responsable en la elección de estos nueve artistas. Las circunstancias que han suscitado estos textos son del todo *casuales*. Opino; sin embargo que la casualidad sea una orden del cual no hemos todavía comprendido la lógica y entonces me guardaré bien de subestimar la importancia que asume, al menos para mí, la presencia aquí de artistas que, aparentemente, no comparten nada, excepto la calidad de ser todos “ solistas”.²⁵⁷

Como primera cosa tenemos que especificar en qué sentido hablaremos del doble en pintura efectivamente lo podemos entender en dos distintas maneras: con referencia al mismo sujeto representado, con referencia al mismo cuadro como doble en sí. Especificamos también, que el doble no coincide automáticamente con el retrato, puede haber retrato sin todas las implicaciones teóricas relacionadas con el doble.

Como premisa de carácter general tenemos que decir que no inscribimos el doble en una temática de “la enfermedad “ o “ sobre la enfermedad”, tanto menos pensamos que los artistas que han tratado este argumento sean mentalmente labiales. Al contrario, estamos en aquel ámbito que es el arte fantástico, que siempre ha sido fascinada por transformaciones, mutaciones, personalidades múltiples de las personas y que ha constantemente puesto en duda la idea unitaria del yo.

Entrevistado sobre la temática del doble Jorge Louis Borges recuerda como:

El concepto del doble es común a muchos pueblos antiguos. Derivado de los hermanos gemelos, de el agua, del espejo. Es lícito pensar que la máxima de Pitágoras, *un amigo es un otro yo*, o la máxima de Sócrates, *Conócete a ti mismo*, sean derivadas da aquel antiguo concepto (...), uno de los primeros apelativos del doble era *Alter ego*. En Alemania le llamaban *Doppelgaenger*, el doble que camina con nosotros, que se convierte después en la idea de Jekyll e Hyde y también en la idea sobre la pluralidad del yo, o sea que somos nosotros mismos y somos otros. En Inglaterra y en Escocia su nombre es *fetch*, que significa el que llega para tomar los hombres para conducirlos hacia la muerte²⁵⁸.

²⁵⁷ Op.cit. La cursiva es nuestra.

²⁵⁸ Costantini C., “*Borges, colloqui esclusivi con il grande scrittore argentino*”, Sovera ediciones, Roma, pág.16,17

Y más adelante:

El tema del doble ha sido tratado también por los pintores. Por ejemplo, Dante Gabriele Rossetti, que en el cuadro *How they met themselves* representa dos amantes que encuentran a si mismos en la penumbra de un bosque.



Dante Gabriele Rossetti, *How they met themselves*, 1864

El estudiante de Praga, película alemana de 1913 del director de cine danés Stellan Rye, guión de Hanns Heinz Ewers, cuenta la historia de un joven que, habiendo vendido al diablo su imagen reflejada en un espejo, perseguido por este suyo segundo yo acaba matándose. Esta película es el pretexto que Otto Rank utiliza para escribir su ensayo, *El Doble*, un clásico de la literatura psicoanalítica, que contribuye a la reflexión sobre la cuestión de la identidad.

Como recordado por Borges, la temática del doble es una temática muy antigua, ni los artistas ni Rank han inventado nada, solo que es desde el romanticismo en adelante, sobre todos en área alemana, que se convierte en una temática familiar para los artistas, donde el propio yo duplicado, reflejado en el espejo, como sombra, y declinado en maneras distintas según la imaginación de cada uno, toma vida autónoma.

Mostramos ahora algunas fotos de cuadros que ofrecen distintos tipos de “doble”:



1. Arnold Böcklin, *Autorretrato con muerte que toca el violín*, 1872



2. James Ensor, *Autorretrato esquelético*, 1889



3. Egon Schiele, *Eremitas*, 1912



4. Egon Schiele, *El Profeta* (*Profetas*), 1911



5. Edvard Munch, *Autorretrato con cigarro*, 1895



6. Edvard Munch, *Autorretrato en el infierno*, 1903



7. Edvard Munch, *Pubertad*, 1893



8. Edvard Munch, *El vampiro*, 1895



9. Giorgio De Chirico, *Autorretrato con su propia sombra*, 1920



10. Giorgio De Chirico, *Autorretrato*, 1920



11. Meret Oppheim, *Radiografía de su cráneo*, 1964

Estas series de imágenes que hemos elegido a título de ejemplo ofrecen distintas tipologías de “doble”: las imágenes 1 y 2, respectivamente de Arnold Böcklin y James Ensor se inscriben en una

tradición pictórica relacionada con la temática de la *vanitas*. La relación que se establece entre el otro yo y la amenaza de muerte recorre muy a menudo las artes visuales, como se la calavera que solía estar en el estudio del pintor, (y que en algunos casos sigue habiéndola) recordara al artista la fugacidad de la vida. Si en Böcklin el esqueleto se ríe de él mientras toca el violín, en el caso de Ensor, esta presencia mortífera se convierte en el mismo pintor, no olvidamos que:

La cultura francesa, en Ensor, se contamina de lo nórdico, se mueve en la tradición flamenca y holandesa, toma de la lección alemana, y se proyecta hacia el expresionismo²⁵⁹.

En los grabados de Ensor el esqueleto es una presencia fuerte, casi constante, y cuando no aparece es para dejar el escenario a mascarar y disfraces, y en él como Cantoni señala, confluye parte de aquella cultura nórdica que está tan obsesionada por la temática del doble; además su obra es un ejemplo, de dos elementos que caracterizan nuestro pensamiento:

-la influencia de la memoria en la obra artística

-la pertenencia de los pintores a una misma comunidad constantemente en contacto a pesar del tiempo y del espacio.

Hacemos esta pequeña digresión respecto a la temática del doble porque nos ofrece la posibilidad de volver sobre dos temáticas que consideramos absolutamente fundamentales en la visión artística, y porque podemos hacer un ejemplo concreto siguiendo a Ensor, en que estos dos aspectos son muy presentes.

Con respecto a la memoria notamos como el insistir del artista de Ostende sobre la temática del disfraz y de la máscara, no es casual, sino que tiene una relación con las primeras impresiones de su vida, impresiones que así describe Carlo Emilio Gadda²⁶⁰:

Su abuela, después su madre y su tía, poseían una tienda de “recuerdos de Ostende”: que se había convertido en el dulce y triste bazar de las mascarar, de las *bautte*²⁶¹, de las narices de cartón, de los fieltros, de los plumajes. De este mundo lleno de color, elegancia y polvo, de esta sublimación de un carnaval hipotético como motivo central del alma y del trabajo, él ha tomado su noción y su conforto: sobre todos la posibilidad de poder definir en color y dibujo el carnaval real de de la humanidad.²⁶²

²⁵⁹ Cantoni G., introducción en *J'ames Ensor*” Desde el Museo Voor Schone Kunsten di Ostenda, curado por Hostyn Norbert, 1997,

²⁶⁰ Carlo Emilio Gadda 1893 – 1973, ha sido un escritor, poeta e ingeniero italiano, que ha marcado la narrativa de el Novecento utilizando un mix originalísimo de lenguajes distintos, dialectos, términos jergales, y neologismos, cambiando las estructuras tradicionales del romance.

²⁶¹ Bautta: Nombre de el típico disfraz con el que los Venecianos en el siglo XVIII amaban disfrazarse.

²⁶² Carlo Emilio Gadda en *J'ames Ensor*” Desde el Museo Voor Schone Kunsten di Ostenda, curado por Hostyn Norbert, 1997, pág. 185

y siempre Gadda, con respecto a la otra temática relativa a la comunión espiritual de los artistas a prescindir de factores espacio-temporales (que recordamos son importantes para los historiadores del arte y críticos, no para nosotros):

Detrás de él, en el antiguo magisterio, la cara humana, psicológicamente individuada, de El Bosco, el gran maestro de su gente. La histeria, la locura, la rigidez la lujuria, la avaricia convertidas en personas. ¿mas, pero había también, en otra parte, la mueca característica, y en cierta medida tendiente al abstracto de un Goya.

Carlo Emilio Gadda no es el único en subrayar la relación entre el artista y otros pintores, y sobre todos con Goya, escribe Paul Haesaerts²⁶³:

En su país es el mayor pintor después de Pietre Paul Rubens y Anton Van Dyck, un seguidor revolucionario de El Bosco, Mandjn y Teniers, el padre espiritual de todas una falange de artistas de talento. En su época, Ensor esta con Lautrec, Van Gogh, el aduanero Rousseau, Munch y algunos otros, uno de aquellos que han entendido potentemente la sensibilidad de su tiempo y que inauguraron la irreverencia hacia la realidad (...) Ensor es un inventor apasionado de nuevos modos expresivos, un visionario excepcional, hermano de Grünewald y de Goya, un poeta de el absurdo, un espíritu terco, un alma herida, un romista impenitente, un ejemplo insólito y único de el del destaque? en frente al impenetrable destino del hombre²⁶⁴.

Citamos en fin las palabras de Michel de Ghelderode²⁶⁵ que subraya otra relación de Ensor con un autor español, esta vez en ámbito literario:

¿Dos escritores lo han señalado? (segnato) profundamente: el español Cervantes y el anglosajón Edgar Poe. Es este ultimo que le ha hecho grabar y pintar *Hop-Frog*, *Roi Peste*, y que le ha enseñado el humor negro. Ensor adoptaba estos genios “ solitarios” a él equivalentes: Efectivamente, después de todos, ¿no podía tratarse de una combinación atávica de ingles y de español, fortificada de una potente influencia flamenca?²⁶⁶

Volviendo a la temática del doble, las imágenes 3 y 4 de Egon Schiele, representan otra tipología de

²⁶³ Paul Haesaerts: 1901-1974, artista belga, conocido sobre todos por su cortometraje de 1949 *Visit to Picasso*

²⁶⁴ Paul Haesaerts en *J’ames Ensor*” Desde el Museo Voor Schone Kunsten di Ostenda, curado por Hostyn Norbert, 1997, pág.191

²⁶⁵ Michel de Ghelderode: 1898-1962 dramaturgo belga de vanguardia

²⁶⁶ Michel de Ghelderode en *J’ames Ensor*” Desde el Museo Voor Schone Kunsten di Ostenda, curado por Hostyn Norbert, 1997,pág . 191

doble, el pintor en estos cuadros se representa con su propio doble, sombra oscura, gemelo o espectro, presencia negra. En el caso de la figura 3, efectivamente, el personaje detrás es Gustav Klimt, en este caso el tema del doble está tratado en otra manera todavía:

En el 1912, el *los Ermitas*, pinta a sí mismo y a Klimt, como encerrados en un mismo hábito y coronados de espinas, proponiendo en una versión seca y penitencial un tema de culto en la pintura de romanticismo alemán, la amistad como afinidad electiva, sino también como duplicación de sí mismo²⁶⁷.

Schiele parece llegar a la temática del doble de manera casi natural, considerando su obsesión narcisista por el autorretrato, empezando a representar su doble, Schiele parece ser consciente de las fuerzas oscuras de su entorno y de la parte en sombra de su alma, al mismo tiempo una admisión y una petición de ayuda.

Con Edvard Munch, imágenes 5,6,7,8, el doble toma todavía otras opciones representativas, ya no posee las características físicas de su autor, sino se ha convertido concretamente en una sombra, en algo indefinido pero claramente visible, que rodea como una amenaza latente a los personajes representados, que no tiene que ser necesariamente el mismo autor, como se puede ver en las imágenes 7 y 8. Quitando al doble características familiares e inmediatamente reconocibles, sus posibles sentidos se amplían, pero en cada caso, la sensación que generan es siempre de angustia y de insinuar la duda de que haya algo negativo, o potencialmente peligroso para el sujeto.

En la relación que instauran con su propio doble, los pintores desafían el abismo de su mundo interior, eligen de enfrentarse a algo que pueden percibir y que en muchos casos los hombres prefieren dejar en silencio, y lo pintan a pesar de lo que vean no les guste, porque saben al fin y al cabo, que se están mirando en lo que, para ellos, deja de ser un lienzo y se convierte en un espejo. A diferencia del mito de Narciso, que tampoco cuando toca el agua toma conciencia de la realidad, no hay mentira en la pintura y pintando su propia sombra el pintor la reconoce, en cierta medida es una manera para entrar en contacto con ella, tomar confianza. Esto no significa que el resultado sea un cambio de la personalidad o que pintar equivalga a hacer terapia y sanar nuestros males interiores, podemos pintar toda la vida nuestros fantasmas, sin que el conflicto interior acabe, es una lucha constante, el pintor entra en contacto con su doble pintando. Lo que para Jung es “la conciencia de la sombra” y que en los hombres suele manifestarse solo por medio de los sueños, para los artistas se revela por medio del mismo trabajo, probablemente porque al utilizar constantemente con los contenidos de la memoria el nivel de conciencia se hace más alto, y el esconderse más complicado.

²⁶⁷ Di Stefano E., *Schiele e gli autoritratti*, Art Dossier Giunti, 2004, pág. 41

Por medio de los sueños, tomamos conciencia de los aspectos de nuestra personalidad, que por distintas razones, no se quiere conocer demasiado de cerca. Esto es lo que Jung define “ la conciencia de la sombra” (Jung utiliza el término “sombra” para indicar esta parte inconsciente de la personalidad, porque efectivamente se manifiesta frecuentemente en los sueños de manera personalizada.) La sombra no constituye además toda la personalidad inconsciente. Ella representa atribuciones y cualidades desconocidas, o poco conocidas, de los aspectos que pertenecen, esencialmente, a el ámbito personal y que podrían devenir conscientes²⁶⁸.

La estudiosa puntualiza que:

(...) El hecho que la sombra tome, hacia nosotros, una actitud hostil o amistosa, depende, en gran medida, de nosotros.(...) efectivamente, ella no es que similar a un otro ser humano, con el que tenemos que cumplir el camino, algunas veces cediendo a sus mandos, otras veces resistiéndole, otras todavía convirtiéndolo en el sujeto de nuestro amor, según las circunstancias²⁶⁹.

Esto “ser dos” es percibido por el pintor que tiene un instrumento más, su pintura, para mediar entre esta sombra que colabora a determinar la geografía del alma.

Las imágenes 9 y 10 son ambas de Giorgio de Chirico, en la 10 podemos ver un joven pintor que mira directamente en los ojos al espectador, y su doble representado en yeso, como si fuera una estatua de la antigua Grecia, que lo mira fijamente y que parece estar allí como a recordar al pintor los valores tradicionales de la pintura y de las reglas clásicas del dibujar y pintar.

A pesar de los distintos sentidos y emociones positivas o negativas que el duplicarse del pintor puede tomar a lo largo de la historia, creemos que siempre hay por detrás de este doble una intención comunicativa, la voluntad de vehicular un mensaje que por distintas razones el pintor no podría comunicar directamente. También en los cuadros aparentemente más lejanos de la introspección el pintor deja huellas de su “otro yo”. Queremos considerar en este propósito la obra de Clara Peeters (1594-1657) pintora flamenca, caso raro en su época, de ellas no sabemos muchos puesto que los datos que poseemos son contradictorios y faltan estudios para perfilar su vida. Con mucha probabilidad llegó a la pintura gracias a la influencia familiar, de hecho si una mujer pintaba era porque pertenecía a una familia aristocrática o de pintores (pensamos en: Marietta Robusti, llamada la *Tintoretta* 1554-1590, Artemisia Gentileschi (1593-1653), Sofonisba Anguissola (1532-1625), Rosalba Carriera (1673-1757), Lavinia Fontana (1552-1614), Fede Galizia (1578-1630),

²⁶⁸ Marie -Louise von Franz en., “*El hombre y sus símbolos*” curado por Carl Gustav Jung, Raffaello Cortina Editore, 2016, pág. 168

²⁶⁹ Op.cit.pág.173

Elisabetta Sirani (1638-1665), Giulia Lama (1681-1747)). Para un mujer de la edad Moderna pintar bodegones no coincidía exactamente con una elección entre muchas, más bien era una manera para eludir las limitaciones que implicaba, para las mujeres, no poder pintar modelos desnudos, normalmente masculinos. En la época en que vivió Clara Peeters, los bodegones pertenecían a un género menor, cuando empezó a pintarlo, en la primera década del siglo XVII, en las colecciones de los Países Bajos se podían contar sólo unas cuantas obras de este tipo.



12-Clara Peeters, *Bodegón con flores, copa de plata dorada, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre*, 1611



12 a)-Detalle



12 b) Detalle

Lo que emerge de los detalles de los cuadros de Clara Peeters es un doble con un marco muy

distinto a los dobles que hemos analizado hasta ahora. En su caso el doble sirve para testimoniar una presencia, la existencia de alguien que es la creadora misma del cuadro. La imagen no solo se duplica, llega a multiplicarse casi obsesivamente en los bodegones, para que quede claro que quien a pintado aquel cuadro ha sido Clara, su doble sirve para testimoniar, no solo su presencia, sino su existencia. La pintora flamenca disemina los cuadros de detalles de su presencia, la firma sobre el cuchillo, las letras C o P que aparecen bajo forma de comida, pero su presencia bajo reflejo-fantasma parece susurrar directamente desde el reino de las sombras: Clara Peeters ha estado aquí. Se el autor en cuestión hubiera sido un hombre, probablemente habríamos hecho otra hipótesis, pero al ser una mujer, en su imagen reflejada leemos una problemática relacionada a la condición misma de la existencia de las mujeres en la historia. Antes hemos nombrado algunas mujeres pintoras como ejemplo, no son todas, pero la lista no seria demasiado larga, y esto porque las mujeres, han sido privadas por siglos de sus energía agresivas y de sus deseos. Esta represión esta tanto sedimentada que todos el conjunto de emociones relacionada, han confluidos en la sombra, sin desaparecer, porque de hecho, no es posible que el instinto agresivo haya abandonado mitad de nuestra especie, solo que estamos tan acostumbrada que tampoco nos damos cuentas de el malestar que esta privación forzada provoca. El complejo de identidad femenina ha desaparecido en la sombra, o sea su talentos, las ambiciones, las pasiones, las expectativas, la gana de participar en la construcción de la cultura, el deseo de estar.

Pero un instinto no se puede matar, se puede solo reprimir, y la largo de la historia señales que esto inmenso patrimonio existía, pero que no podía salir a la luz del todos, han estado, y nosotros consideramos el doble de Clara Peeters, como uno de estos señales.



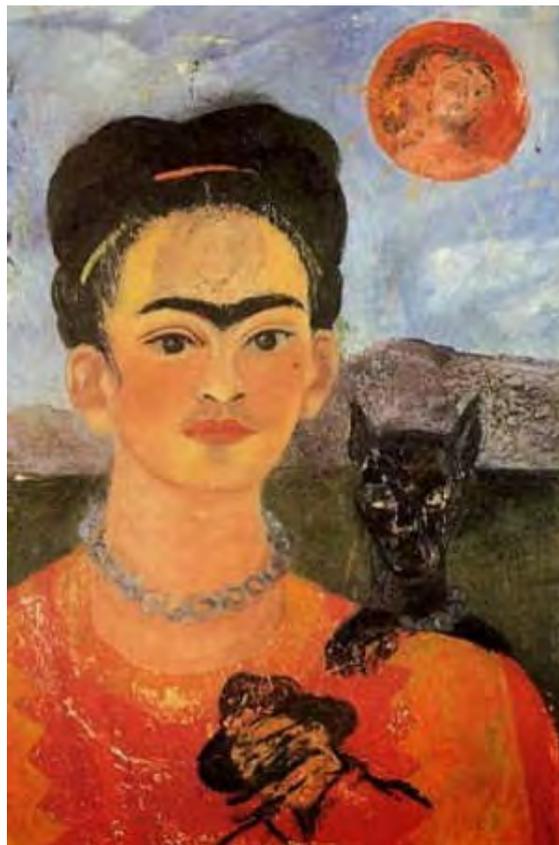
13- Clara Peeters. *'Bodegón con pescado, vela, alcachofas, cangrejos y gambas'* 1611



13 a) Detalle

La individuación del doble en la historia del arte se hace más sencilla, evidente y llena de pathos cuanto más nos acercamos al arte moderno hasta llegar al arte contemporáneo. Las artistas desde la época de Clara Peeters han podido tomar parte en aquel instinto, un ejemplo clásico en este sentido es la obra de la pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954). Su caso es uno de aquellos en que los autorretratos se pueden considerar como doble, en que la intención representativa es funcional a la

expresión de un estado emocional.



14-Frida Kahlo, *Autorretrato con el retrato de Diego sobre el pecho y María entre las cejas*, '53-'54



15-Frida Kahlo, foto con el cuadro *Las dos Frida*, 1939

La imagen 14, pertenece al último periodo de la vida de la pintora, que murió justo en 1954, a causa de los problemas de salud que la habían atormentado toda la vida. En el cuadro se puede notar un cambio en la pincelada, menos precisa, algunos autores lo explican por medicamentos que tenía que tomar:

Después de 1951 Frida Kahlo ya no podía trabajar sin tomar calmantes anestésicos. Se debe al siempre mayor consumo de drogas la pincelada mórbida, rápida, menos precisa, la capa de color más espesa y la ejecución más imprecisa de los detalles.²⁷⁰

En cualquier caso, el cambio en la ejecución no perjudica en ninguna manera el efecto general del cuadro, en que vemos en primer plano la pintora que lleva en el pecho el retrato de Diego Rivera, mientras que en la frente esta representada la cara de María, la última amante de Diego. En el sol, pinta su propia cara y la de María en primer plano. En la imagen 15, podemos ver a la artista fotografiada en su taller ante el cuadro *Las dos Fridas*:

Poco tiempo después la separación de su marido Diego Rivera, Frida Kahlo pintó un autorretrato que representa dos personalidades. Con este cuadro, trata la crisis matrimonial y la separación. La parte querida por Rivera es la Frida mexicana, con el traje Tehuana, la otra Frida lleva un traje al estilo europeo. Se pueden ver los corazones de las dos mujeres, vinculados entre ellos solo por una vena. La parte europea de Frida Kahlo, la rechazada, corre el peligro de morir desangrada²⁷¹.

²⁷⁰ Kettenmann Andrea, *Frida Kahlo, Sofferenze e passioni, 1907-1954*. ediciones Taschen, 2007 pág. 86

²⁷¹ Op.cit. pág. 53



16- Frida Kahlo, *Arbol de la esperanza mantente firme*, 1946

En la imagen 16, utiliza juntamente al doble, el expediente de la luz y de la sombra. La Frida que esta en la parte en luz, que concretamente habita el mundo es la Frida herida, que no mira directamente el espectador, con la cara cubierta, tumbada en una cama de hospital y una larga herida sangrienta en la espalda. A la derecha, en la parte en sombra, dominada por la luna, una Frida hermosa, con un traje de fiesta, flores como adorno, que mira fijamente hacia el espectador, que lleva en las manos el busto, y un cartel con una escrita que da el nombre al cuadro. En este cuadro esta encerrada toda la ambivalencia de la temática del doble, el suelo, común a las dos Frida, es negro, como si no dejara espacio a la esperanza.



17-Frida Kahlo, *Recuerdo o el corazón*, 1937

A modo de demostración de las infinitas variedades en que se puede declinar el tema del doble, vemos ahora una Frida que ocupa el centro del cuadro, que divide idealmente en dos con su cuerpo.

En esta obra Frida Kahlo expresa, su sufrimiento interior causada de la relación amorosa entre el marido y su hermana, en 1934. a sus pies un corazón quebrado, las dimensiones exageradas a subrayar la violencia de su dolor, la falta de las manos expresa su sensación de abandono y desesperación²⁷².

Hay una pasado y un futuro con Frida en el medio, y un hueco con el corazón traspasado por un bastón de madera, hay toda la carga ambivalente del doble, con una separación interna del protagonista que es íntimamente lacerado.

En el caso de la pintura de Frida Kahlo hay un elemento que nos sugiere que los personajes de sus cuadros son todos dobles que se ofrecen como modelos y que solo ella puede ver: Nada y nadie en

²⁷² Op. cit. pág. 42

sus obras, proyecta una sombra, y cuando lo hacen es imperceptible.

Y aquí volvemos al ensayo de Otto Rank sobre el doble, porque el autor explica a lo largo del texto como poseer y cuidar la propia sombra es fundamental, y cómo, por ejemplo, en muchas culturas primitivas, la sombra es el alma y hay que cuidarla porque no poseer o dejar de proyectarla equivale a la muerte o al pertenecer a otro mundo, al no ser humano.

Como hemos dicho el estudio de Otto Rank se enfoca en la escritura, pero cuando leemos palabras como estas:

(...) Ya desde hace tiempo luchaba (Maupassant) contra su “enemigo interior”, tan magníficamente descrito en *Le Horla* que, al igual que *Él*, y muchos otros todavía, es antes de todo un conmovedor cuento autobiográfico. Maupassant se dio cuenta bien pronto de su división interior. “Porque yo llevo conmigo aquella doble vida que es al mismo tiempo la fuerza y la miseria del escritor. Escribo porque siento, y sufro por todos lo que existe, porque lo conozco demasiado bien, y sobretodo porque yo, sin poderlo gozar, lo veo en mí mismo, en el espejo de mis pensamientos²⁷³ .

No notamos en realidad ninguna diferencia con lo que experimentan los pintores. Con referencia al hecho del no proyectar una sombra, como los personajes de Frida Kahlo, hemos encontrado una nota que nos hace pensar en sus cuadros:

Similarmente en Kipling, *The Knife and the Naked Chalk* (en *Rewards and Fairies*): Hummil, que llegando se ve a si mismo ya sentado en la mesa, en el momento en que la aparición huye: “Except that it cast no shadow it was in all respects real” (sic.), excluyendo el hecho que no proyectaba sombra era a todos los efectos reales²⁷⁴ .

Tomamos prestado necesariamente de la literatura y del ensayo de Otto Rank, porque nos abre hacia posibilidades de lectura de la obra pictórica que de otra manera se quedarían, al igual que la sombra, en aquel rincón en que el ser humano pone todo lo que no quiere saber.

Escribe Rank:

La misma atmósfera, matizada en melancólica resinación, ha encontrado una tocante expresión en *La nuit de décembre* (1835) de de Musset. En un dialogo con la “visión” el poeta cuenta de estar seguido siempre y en cualquier sitio, desde pequeño, de un sombrío doble que se le parece como un hermano gemelo. En los momentos decisivos de su vida se le aparece este acompañante vestido de

²⁷³ Rank O., *Il doppio, uno studio psicoanalítico*, ediciones SE, 2001, pág. 51

²⁷⁴ Op. cit. pág. 33

negro, del que no puede escapar por muy lejos que se vaya y del que no es capaz de comprender la naturaleza. Como una vez, cuando era joven y enamorado, se había encontrado solo con su doble, así ahora, muchos años después, la aparición vuelve a presentarse mientras estaba inmerso en los dulces recuerdos del amor²⁷⁵.

El poeta, intenta dar una explicación a esta aparición, a su naturaleza, pero no pudiendo, acaba llamándola “sus imagen reflejada”:

De repente vi en la noche oscura/
Deslizar una sombra sin ruido/
Sobre mi tienda la vi pasar/
Y vino a sentarse aquí en mi cama/
Quién eres entonces cara pálida y triste/
Oscura imagen vestida de negro?
Oh pájaro triste, por que migras aquí?
Es solo un sueño o yo mismo reflejado?
Lo que veo casi como mirándome en un espejo?²⁷⁶

Ahora, en literatura el doble, asume algunas características precisas, individuado por Rank esencialmente en las siguientes:

Prescindiendo de la diversidad formal de los diferentes tipos de doble, todos estos cuentos revelan una serie de motivos tan vistosamente recurrentes que no parece necesario evidenciarlos ulteriormente. Se trata siempre de una imagen símil al protagonista en los más mininos detalles, en el nombre, en la voz, en el vestir, y que “ como robada a el espejo”(Hoffmann), en la mayor parte de los casos aparece a los protagonistas precisamente en el espejo. Este doble cruza siempre el camino del protagonista para obstaculizarlo²⁷⁷.

No solo, la catástrofe suele estar provocada por una presencia femenina y casi siempre el final prevé el suicidio de el protagonista, antes de haber probado en todas la maneras posibles de liberarse de el odioso perseguidor.

Esta caracterización del doble se da claramente en literatura y en poesía, queda claro que transportar este discurso en pintura no significa hacer una equivalencia completa y pretender encontrar el mismo doble en dos artes que sustancialmente se sirven para vehicular su mensaje de dos instrumentos profundamente distintos: la palabra y las imágenes. Considerado esto, el concepto de base, la importancia de la representación del doble queda, y es indicadora de la conciencia por parte de los artistas de la existencia de una parte en sombra de cada ser humano, y a los artistas se debe el mérito de querer hacer luz sobre esta parte, a pesar del trabajo interior que esta operación

²⁷⁵ Op.cit. pág 34

²⁷⁶ Op.cit. pág.34

²⁷⁷ Op.cit. pág.46

implica.

No por casualidad, la portada a la edición italiana del texto de Rank, lleva la imagen de un cuadro de un pintor que en muchos de sus obras ha trabajado el tema del doble en una manera que, probablemente, entre los pintores que hemos tomado a título de ejemplo, se acerca más al doble de la literatura, estamos hablando de Francis Bacon:



Francis Bacon, *Dos figuras sentadas*, 1979

En Bacon, vuelve muy a menudo el tema del espejo, y al par que en Frida Kahlo, pero con un efecto distinto, en muchos cuadros los personajes no proyectan ninguna sombra. Esta consideración, y por supuesto el concepto mismo de doble, nos introduce directamente a otra temática que consideramos

absolutamente central en pintura: la sombra.

V.3 La sombra

Cada uno de nosotros, proyecta una sombra que lo acompaña en cada paso de su vida, las sombras nos conducen en un mundo de confín donde podemos encontrar la complejidad, a veces contradictoria de nuestra condición. Las sombras son una guía preciosa por una comprensión del mundo material y del mundo inmaterial, de las leyes de la ciencia-y de las dinámicas de la psique. Todo en el mundo posee un lado oscuro, oscuridad y luz están íntimamente conectadas, dos polos solo aparentemente opuestos. La luz es considerada desde hace siempre la gran portadora de conocimiento, y la sombra su gran antagonista, pensemos en los nombres con el que se le llama, por ejemplo, a algunas épocas históricas: *Años oscuros*, (aproximadamente del 476 al 1000 d.C., *Secoli bui* en italiano), o al contrario el XVIII siglos, el periodo caracterizado por el dominio de la razón, conocido como *El siglo de las luces* (o ilustración, *Illuminismo*, o *Secolo dei Lumi* en italiano).

Como es nuestra costumbre, hemos buscado la definición de sombra en el diccionario de la lengua española, y hemos encontrado efectivamente la referencia por un lado, por supuesto a la falta de luz, pero también por otro lado, en la definición 2 y 3 el sentido que conecta la sombra al doble:

Sombra, de *sombrar*:

1. f. Oscuridad, falta de luz, más o menos completa. U. m. en pl. Las sombras de la noche.
2. f. Imagen oscura que sobre una superficie cualquiera proyecta un cuerpo opaco, interceptando los rayos directos de la luz. La sombra de un árbol, de un edificio, de una persona.
3. f. Aparición fantasmagórica de la imagen de una persona ausente o difunta.
4. f. oscuridad (falta de luz y conocimiento).

Un mundo sin sombras, dominando solo por la luz, seria un mundo difícilmente legible para nosotros. Demasiada luz impide mirar las cosas, efectivamente, nuestro sistema visual confía en el hecho que nosotros tenemos siempre una sombra *-propia-* y proyectamos siempre una sombra *-arrojada-*, y que las cosas en nuestro entorno, hagan lo mismo, y la visión intenta darse cuenta de las presencia de sombras en el escena. Es por medio de las sombra que el ser humano puede reconstruir las formas de las cosas, gracias al claroscuro, gracias a la presencias de las sombras proyectadas en el suelo y que permiten individuar las distancias de las cosas desde el suelo. En la sombra se ha siempre escondido todas las metáforas más inquietantes que pertenecen el

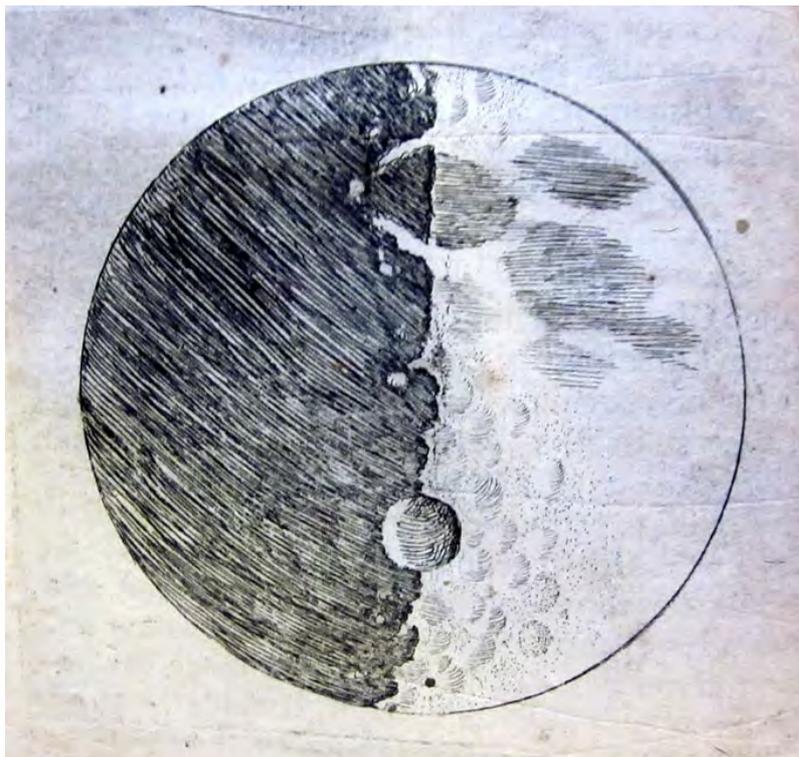
conocimiento en el mundo occidental.

Se busca siempre algo en una zona que es asombrosa, donde no vemos bien, en que tenemos que hacer una distinción entre los aspectos claros y menos claros, en que hay siempre algo de sucio, la pureza y la búsqueda no están nunca asociadas, los estudiosos siempre han de ver con cosas que nunca están netas y precisas.

*Tutte le ombre parlano sottovoce della luce*²⁷⁸

Todas las sombras hablan en voz baja de la luz

Los ojos nos traicionan, es la sombra la que revela a nuestra mente la verdadera naturaleza de las cosas; Roberto Casati, (1961) filósofo italiano director de investigación al Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) all'Institut Nicod, Ecole Normale Supérieure di Parigi, que ha dedicado muchos estudios específicamente a entender la naturaleza de la sombra, afirma que el dibujo de Galileo de la Luna, 1610 Dal Sidereus, es el dibujo mas importante para la humanidad.



Galileo Galilei, ilustración del *Sidereus Nuncius*, 1610

²⁷⁸Carnevali Eugenio, (1897-1942) ha sido un poeta y escritor italiano



-Galileo Galilei, ilustración del *Sidereus Nuncius*, 1610

Galileo ve que la luna es un objeto montañoso, y se da cuenta de esto justo observando el moverse de la línea de sombra que divide la luz de la oscuridad en el proceso de crecimiento del día lunar.

Casati, avanza una definición posible y intuitiva para la sombra que se puede pensar como: un agujero en la luz, y explica como la luz es una entidad en movimiento, cuando entra en contacto con los objetos, estos dejan un agujero en este flujo dinámico formado por fotones, así las sombras se convierten en informadoras y nos cuentan de estos encuentros que hace la luz con los objetos. Según esta visión, la sombra, es un útil aliado en el constante trabajo de conocimiento del mundo llevado a cabo por los hombres. Cuenta Plinio el Viejo en su *Naturalis Historia*, un mito antiguo sobre el nacimiento de la pintura:

(151)XLIII. (Capítulo XII.) [1] Esto debería ser suficiente y en exceso de la pintura. Ahora voy a tratar sobre el arte de modelar cosas de barro, o de plástica. Butades de Sicyon, ceramista de arcilla, fue el primero que lo inventó en Corinto, el arte de hacer retratos con arcilla y que hasta hoy es utilizado, sin embargo, es gracias a su hija: ella y el amor con un joven que partía a un lejano viaje, dibujó los contornos de las líneas, en la sombra de su rostro proyectado en una pared por la luz de una lámpara, el padre aplicó arcilla en las líneas, e hizo un modelo que luego puso al fuego con otras cosas de cerámica. Se ha informado de que estas primeras obras se guardaban en el ninfeo hasta la destrucción de Corinto por Mummius (XXXIV, 3)

En realidad la iconografía del cuento pliniano es tardía y se remonta al siglo XVIII:



3-David Allan, *Orígenes de la pintura*, 1779



4-Felice Giani, *La joven de Corinto*, XVIII –XIX siglos

Hemos denominado a este párrafo, *Una introducción a la sombra*, abordaremos los aspectos más propiamente técnicos, o sea sus cualidades físicas más adelante, ahora queremos echar un vistazo en todos aquellos sentidos de la sombra que hemos encontrado también en la definición del diccionario (2,3) y que hemos introducido en el capítulo sobre el doble. Observa Otto Rank en el ya citado ensayo sobre el doble que, a pesar de las evidentes analogías entre los personajes creados por los escritores que han tratado el tema del doble:

(...) Pero las maneras fundamentales, típicas y repetidas en que aparecen estas formas, no resultan inteligibles a partir de la personalidad de cada escritor. En verdad, en cierta medida parecen ser ajenas a ella, inadecuadas, y contraria a su manera de ver el mundo, en otros terrenos. Son las extrañas representaciones del doble como espejo, como sombra, imagen de espejo o retrato, cuya evaluación significativa no entendemos del todo, aunque, podamos seguirla en términos emocionales. En el escritor, lo mismo que en su lector, aquí parece vibrar en forma inconsciente un factor sobreindividual, que otorga a estos motivos una misteriosa resonancia psíquica. El objetivo del apartado siguiente es el de usar las tradiciones etnográficas, populares y mitológicas para demostrar el papel que desempeña la etnopsicología, y para relacionarla con cada uno de los rasgos revividos que tienen el mismo significado. El apartado también pretende prepararnos para advertir la base psicológica común de las representaciones supersticiosas y artísticas de estos impulsos.²⁷⁹

En cierta medida la sombra de que queremos hablar aquí es la que, como escribe Rank, procura hacer vibrar el alma humana de manera inconsciente, la que procura una misteriosa resonancia psíquica, y que podemos encontrar en la mitología popular de muchas naciones. Creemos que estos aspectos relacionados con la sombra, constituyan un aporte útil para el pintor considerando que, como hemos podido efectivamente constatar con los ejemplos anteriores, el tema del doble leído como sombra, es muy común entre los pintores contemporáneos. Además considerar el poder de elementos de este tipo de incidir directamente en la creación artística es central en nuestra visión y consiste en una actitud concreta de predisposición hacia el extraordinario, el fantástico, la *rêverie*, y todos aquellos elementos que no pertenecen a lo inmediatamente legible de los sentidos, y que permite elaborar la hipótesis que esta a la base de este trabajo: la pintura persiga un efecto mágico y misterioso. Es un rito por medio del cual se expresa una forma laica de religiosidad. Para el pintor la realidad nunca es sencilla, sino siempre doble, y la realidad verdadera, auténtica, la primera realidad es aquella pictórica. Esa misma realidad lo lleva en un círculo sin fin a experimentar el sentido de maravilla, y al mismo tiempo a enfrentarse con su abismo personal. Como corolario: la pintura es un hecho de supervivencia. En la misma hipótesis compare la referencia a la misma realidad como doble,

²⁷⁹ Otto Rank. EL doble, pág. 62

que caracteriza toda la experiencia humana y artística del pintor. En su *Tratado de Pintura* Leonardo da Vinci analiza ampliamente la naturaleza de la sombra, en el quinto capítulo, que titula expresamente *Dell'ombra e Lume e della Prospettiva*, escribe:

533- Qué cosa es la sombra:

*L'ombra, nominata per il proprio suo vocabolo, è da esser chiamata alleviazione di lume applicato alla superficie de' corpi, della quale il principio è nel fine della luce, ed il fine è nelle tenebre*²⁸⁰.

534- Qué diferencia hay entre sombra y tinieblas:

La differenza che è da ombre a tenebra è questa, che l'ombra è alleviamento di luce, e tenebre è integralmente privazione di essa luce.

535- Da qué deriva la sombra:

L'ombra deriva da due cose dissimili l'una dall'altra, imperochè l'una è corporea e l'altra è spirituale: corporea è il corpo ombroso, spirituale è il lume; adunque lume e corpo sono cagion dell'ombra.

Su naturaleza es fugaz, incorpórea, pero como imagen, y cómplice el sistema de lectura de la realidad de nuestro cerebro, la sombra puede tomar el lugar del objeto que la proyecta y convertirse en su duplicado. Y estos desde época antiguas, probablemente ha alimentado todas las leyendas que la ven protagonista. Efectivamente las supersticiones vinculadas con esta ambigua presencias son muchas, Rank cuenta como por ejemplo en Alemania, Austria y en los pueblos de la Yugoslavia del sur, según una creencia, el hombre que en vísperas de Navidad o de Año Nuevo, no proyecta una sombra sobre la pared o aquel cuya sombra no tiene cabeza, morirá a lo largo de un año. También según una leyenda judía, proyectar una sombra sin cabeza es presagio de muerte en el mismo año. Rank hace referencia también a los estudios llevados a cabo por James Frazer (1854-1941), antropólogo escocés, que ha considerablemente contribuido con su investigación a la antropología cultural y al historia de las religiones, y nota que:

Las supersticiones y los temores relacionados con la sombra, que podemos encontrar entre las naciones civilizadas de nuestra época, lo podemos encontrar también en los numerosos tabúes pertenecientes la sombra ampliamente difundidos entre las poblaciones primitivas. Teniendo en cuenta el rico material recogido por Frazer²⁸¹, resulta que la nuestra “supersticiones” relativa a la sombra, encuentra un

²⁸⁰ Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, ediciones Brancato, edición integral, pág. 237, todas las tres notas.

²⁸¹ Frazer J., *The Golden Bough: Taboo and the Perils of the Soul*, tercera edición, pág. 77-100

auténtica contrapartida en la “creencia” de los salvajes. Muchos pueblos primitivos creen que todo daño infligido a la sombra perjudica también a su dueño (Frazer, pág.78), con lo cual abren de par en par la puerta a la nigromancia y a la magia.²⁸²

En las expresiones artísticas, algo de este pasado de magia y misterio relacionado con la sombra parece sobrevivir. Volvemos a repetir que este párrafo quiere ser una introducción, nuestro interés para la sombra, ha sido una consecuencia del estudio sobre el doble. Nacido en un primer momento como interés relacionado a otra temática, el estudio de la sombra ha originado una serie de cuestiones y consideraciones inéditas para nosotros. Nos ha llevado en un territorio nuevo con nuevas preguntas y nuevos horizontes teóricos, abordados como repetimos desde el principio del texto, desde la perspectiva marcadamente pictórica. Al estudiar la sombra, como hemos hecho, empezando por sus sentidos más metafóricos, nos hemos dado cuenta, que es propio para un pintor que la sombra debería ser una cuestión de primaria importancia, y convertirse en una temática autónoma. Efectivamente al mirar algunos cuadros, podemos casi sentir la lucha del pintor en su tentativa de representar el espacio, los cuerpos, los objetos, una lucha, una pasión y una práctica constante para las apariencias. Que un pintor hable de la naturaleza de la sombra, no debería sorprender, quizás debería hacerlo más lo contrario, porque toda la pintura es un arte que evoca presencias que no existen o que han existido y ya no están, creemos en lo que vemos porque el pintor lo ha creado, y en ese momento confiamos en él, también cuando pinta imágenes aparentemente improbables o imposibles una parte de nosotros no duda en creer que puedan existir, y esto es debido al hecho que en alguna manera lo puede sentir, y se lo entiende es porque lo reconoce, y para poder reconocer algo, aunque solo a niveles de emociones debo haberlo experimentado antes. Hablando en términos metafóricos, todos los cuadros son dobles del pintor y sombras que él ha visto en algún momento de su vida, y que pueden recrear mediante un soporte material, el lienzo, y las herramientas necesarias.

Es curiosa también la historia de la sombra en la historia del arte, en realidad durante muchos siglos la sombra no ha sido representada, y cuando los pintores han empezado a hacerlo, sobre todo a partir del Renacimiento, lo han hecho de manera intuitiva y muy a menudo formalmente incorrecta, pero, solo un observador atento se entera del error.

²⁸² Rank O., Opc. cit. pág. 65



5-Luca Signorelli, *Dante y Virgilio en el Purgatorio*, Duomo de Orvieto 1499-1502

En esta representación de Dante y Virgilio en el Purgatorio, de Luca Signorelli (1445-1523) realizada en el Duomo de Orvieto, se ven los dos viandantes reconocidos por las almas porque proyectan una sombra, que está pintada de manera incorrecta (a pesar de la licencias que se toma el pintor que hace proyectar una sombra también a los otros personajes que en cuanto espíritus no deberían poseerla).



6-Masaccio, *El pago del tributo*, 1424-1427, Capilla Brancacci

En este fresco de Masaccio (1401- 1428) las sombras pasan por debajo de los personajes que no están afectados por ella en ninguna manera, pero también en este caso no es algo que notamos de inmediato, en este caso podemos hablar de una sombra-alfombra.



7-Konrad Witz, *Adoración de los reyes magos*, Catedral de Ginevra 1442-1444

En el caso de Konrad Witz (1410-1445), la sombra continua en la esquina de la pared, problema opuesto a muchas representaciones donde al contrario, la sombra se para bruscamente.



8-Konrad Witz, *Santa Caterina y Maria Magdalena*, 1444

En este cuadro del mismo autor, la Santa esta sentada directamente sobre una sombra de un objeto, sin que esta la toque en modo alguno.

Cuanto estamos diciendo no tiene que llevarnos a engaño, no estamos devaluando estas obras ni aún menos, criticando a sus creadores, estamos solo, se no nos permita este juego de palabras, intentando hacer luz en la sombra.

(...)en ninguna disciplina intelectual la lucha con la sombra ha sido más dramática de cuanto lo ha sido en la pintura. El testimonio más evidente de esta lucha se encuentra en la casi absoluta remoción de la sombra arrojada de las imágenes en cada cultura. (...) Las sombra no aparecen casi nunca en las imágenes de culturas no occidentales; y en el arte occidental hacia el Renacimiento aparecen de manera inconstante. También en tiempos recientes la relación con la sombra es ambigua y no perfectamente resuelta. En los cuadros del Manierismo y del Barroco, las sombras de las cosas y de las personas se pierden en la oscuridad de habitaciones mal iluminadas²⁸³.

Roberto Casati reconoce cómo la pintura, disciplina intelectual, ha tenido y tiene una relación ambigua con la sombra, y avanza la hipótesis de que el origen del problema podría ser lo que parece un tabú cultural. Una razón metafísica, que se asocia a las antiguas historias sobre la sombra, identificada con imágenes inquietantes, duplicaciones de figuras que atormentan el hombre, expresión de las pulsiones negativas del ser humano. Según el estudioso, que mira la cuestión desde una perspectiva de científico, otra hipótesis plausible podría encontrarse en el simple hecho de que pintar una sombra es complicado:

(...) El pintor tiene que resolver la ecuación de la sombra, calcular cuánto tiene que oscurecer una cierta zona del cuadro, para que las relaciones entre las luminosidades sean suficientes para sugerir el claroscuro natural. Es muy sencillo equivocarse por exceso. Los novatos en pintura oscurecen demasiados las zonas que representan las sombras; el resultado son manchas negras sin ninguna relación con la luz. La representación de la sombra tiene que hablar de la luz que crea; el mínimo error congela la sombra y la hace hablar solo de ella. A las dificultades de dosificación de la luz se le añade una geométrica. La sombra nos habla de la luz indicando el lugar de su procedencia²⁸⁴.

Para nosotros, que miramos desde una perspectiva pictórica, lo que destaca en estas palabras es la relación entre la luz y la sombra, en particular las palabras: la sombra tiene que hablar de la luz; pueden abrir un horizonte de investigación prácticamente infinita. En la sombra el pintor tiene que infundir una partícula de la luz que la origina, tiene que llevar consigo algo del mundo de que

²⁸³ Casati R., *La scoperta dell'ombra, da Platone a Galileo un enigma che ha affascinato le grandi menti dell'umanità*, ediciones Laterza, 2008, pág 192

²⁸⁴ Op.cit. pág. 193-194

procede, tiene que poseer un color particular, y aquí finalmente, las palabras de un pintor, Eugene Delacroix, que en sus escritos sobre el arte, en un capítulo llamado, *Color, sombra y reflejos*, escribe:

Las leyes de los reflejos en los verdes, y del borde de la sombra o de la sombra arrojada, que he descubierto antes en la línea, es siempre válida, como siempre en cualquier sitio se pueden encontrar los tres colores mixtos. (...) También pintando el mar esto es evidente. Las sombras arrojadas evidentemente violeta y los reflejos siempre verdes, con la misma evidencia²⁸⁵.

Delacroix, transmite la práctica y una mirada que pone preguntas al entorno en búsqueda de informaciones útiles a su arte, llega a ver claramente los colores en cada sombra, y anota en sus escritos, informaciones precisas sobre el tono de la sombra según el tipo de material que la produce:

(...) he llegado a persuadirme que no existe nada en que no estén presentes estos tres colores. Efectivamente cuando descubro que la ropa íntima tiene la sombra verde y el reflejo violeta, ¿debería concluir que presenta solo dos colores? No hay necesariamente también el naranja, considerando que en el verde hay el amarillo y en el violeta hay el rojo?²⁸⁶

Y anota además:

Observo el muro de ladrillos muy rojos en el otro lado del camino. La parte iluminada por el sol es naranja, la sombra es muy violeta, rojo, pardo, tierra de Kassel y blanco.(...) para los blancos hay que hacer la sombra no reflejada relativamente viola, y el reflejo con tonos relativamente verdes.

Hasta llegar a decir:

Quizás algún día que esta ley se aplica a todo: la sombra que se proyecta sobre la tierra, de cualquier objeto es violeta; los decoradores, en la grisalla, no se equivocan utilizan tierra de Kassel ecc. Veo desde las ventanas las sombras de la gente que camina en el sol sobre la arena del puerto; la arena del terreno de por sí es viola, pero el sol la colorea de oro; la sombra de las personas es tan violeta que el suelo se vuelve amarillo. (...)He descubierto un día con un ejemplo evidente, que la sombra es violeta y el reflejo verde. Estos son descubrimientos de que un estudioso podría estar orgulloso²⁸⁷.

Luz, por supuesto sombra, color y visión, están muy estrictamente atada entre sí, y las afirmaciones

²⁸⁵ Delacroix E., *Scritti sull'arte*, ediciones SE, Milán 2013 pág. 39

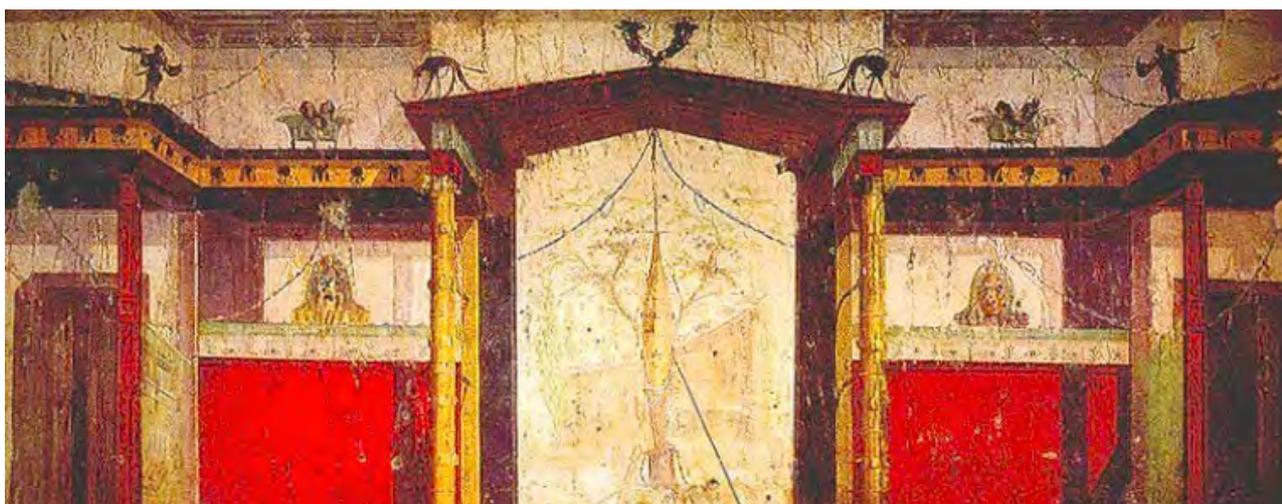
²⁸⁶ Op.cit.pág.42

²⁸⁷ Op.cit.pág.43

de Delacroix hubieran podido estar en un capítulo que tratara específicamente estas temáticas, solo que queríamos dar una muestra de como puede ver la sombra un pintor. Para Delacroix es materia viva, su preocupación es un problema marcadamente pictórico de relación y dialogo entre los colores, de armonía. No olvidamos que cada argumento que afrontamos aquí, encuentra su razón de ser en función de la pintura, y la sombra no hace excepción. Las aportaciones que vienen de otros ámbitos, son útiles y muy a menudo los estudiosos advierten hechos que al pintor se le escapan, como en el caso de Roberto Casati, solo que después está al pintor, para llevar estas aportaciones a su campo y explicarlas bajo la perspectiva pictórica. Cuando Delacroix habla del color de la sombra, esta “obedeciendo” a los colores, sigue su instinto de pintor.

Roberto Casati constata que efectivamente, para darse cuenta de una eventual incoherencia de la sombra, hay que fijarse atentamente en el cuadro y plantear una hipótesis:

Hay un aspecto no solo visual, sino intelectual de la actividad del dibujo, y en ciertos casos, de su interpretación. Al igual que los frescos de la casa de Augusto (1), los frescos de Spoleto (2), demuestran que los pintores pueden devolver el efecto de luz de un ambiente sin preocuparse demasiado de la coherencia del conjunto. La mente de un espectador mirando un cuadro, necesita de pocos indicios para reconstruir la escena representada y la reconstrucción no encuentra demasiados obstáculos de una eventual contradicción entre las sombras. Para encontrar la incoherencia hay que hacer una hipótesis:” Si la sombra a la derecha ha esta dirección, entonces la sombra de izquierda no puede haber esta otra dirección...”²⁸⁸



9- Habitación de las Máscaras en la casa de Augusto en el Palatino a Roma.

²⁸⁸ Casati R., *La scoperta dell'ombra, da Platone a Galileo un enigma che ha affascinato le grandi menti dell'umanità*, ediciones Laterza, 2008, pág. 198



10- Filippo Lippi, Catedral de Spoleto, 1466-1469

A medida que avanzamos, si hay algo que emerge claramente, es la complejidad de la sombra, su definición depende mucho de lo que estamos buscando en ella, la relación con nosotros mismos, el otro, el malestar de nuestra época, el fenómeno físico, su múltiples facetas esconden muchos sentidos.

Nosotros pensamos que, leída en una perspectiva pictórica, la sombra representa una ocasión, un instrumento que el artista utiliza para sugerir algo de sus personajes, o de la representación en general. Como hemos podido ver por ejemplo en el caso de Frida Khalo, los personajes que no la poseen parecen sugerir su pertenencia a otra dimensión, o también declarar su esencia de fantasmas, la falta de sombra en este sentido los desenmascara. O el caso De Francis Bacon, donde sus ambiguos personajes no proyectan nada más que una pequeña sombra o ninguna. Cuando está presente, puede ser representada de manera distinta según las necesidades del pintor, o sea, según la idea global que quiere comunicar. La sombra no representada perfectamente según las leyes de la perspectiva no es, ni será, la primera, tanto menos la última “licencia poética” que se toman los pintores en la creación de sus obras. La historia de la pintura está llena de cuadros que no respetan determinados cánones, pero que no solo comprendemos perfectamente, sino que se han convertido

en marcos distintivos de determinados pintores, pensamos por ejemplo en las figuras de El Greco, o en los cuerpos pintados por Matthias Grünewald, o en tiempos más recientes Chaim Soutine. Consciente de este margen de libertad de que goza, el pintor lo utiliza cuanto puede, no para engañar, ni por falta de conocimiento, ni por complejidad, sino por perseguir sus fines. La pintura no se puede definir como arte intelectual solo en la medida en que respeta determinadas reglas, sino también, por la capacidad del artista de utilizar el mismo intelecto para dar vida a una obra que posea distintos niveles de lectura y no solo la perfecta realización pictórica del modelo referente real. La fuerza del intelecto tiene que desplegarse a lo largo de todo el proceso pictórico; un cuadro bien ejecutado no es necesariamente una obra de arte, y un cuadro con muchos fallos técnicos puede ser una obra maestra. Con distintos niveles para cada pintor, el cuadro es la elaboración de una operación mental, y la sombra cabe en este proceso de elaboración.

Pongamos el caso de Masaccio, Roberto Casati hace notar como el pintor en algunos cuadros, pinta las sombras de las personas pero no de los arboles o de las casas. Esta peculiaridad se puede justificar con el contenido intelectual detrás de las imágenes de Masaccio, que según la tradición fue discípulo de Masolino da Panicale (1383-1440). En realidad los verdaderos referentes para el joven pintor han sido Filippo Brunelleschi (1377- 1446) y Donatello (1386-1466), juntos estos tres artistas representan, como lo define Argan, los tres revolucionarios del Renacimiento.

El histórico del arte italiano Giulio Carlo Argan, explica la poética de Masaccio que esta interesado en:

(...) la idea, que no se expresa mediante símbolos, sino por formas evidentes.(...) en su eternidad el dogma es al mismo tiempo historia: entonces las figuras, incluso la del Padre, son figuras reales e históricas, que “ocupan un espacio”. (...) la figuras para Masaccio, son espacios concretas y revelados en apariencias humanas²⁸⁹.

El eje central de la cuestión es que :

(...) El descubrimiento de Masaccio en el orden ético es tan sorprendente como el descubrimiento de Brunelleschi lo es en el orden del conocimiento: amplía ilimitadamente el horizonte humano.²⁹⁰

²⁸⁹ Argan C.G., *Storia dell'arte italiana 2*, ediciones Sansoni per la Scuola, 1998, pág. 133

²⁹⁰ Op.cit. pág . 134

Mirando el Adán y Eva de Masaccio, no cabe duda de que el interés del pintor estaba todo en los seres humanos, mirando sus caras podemos hasta identificarnos con ellos, y no dudamos ni un instante que hayan existido, sus caras se parece a nuestras caras llorosas:

(...) Sus largos pasos (de Adán y Eva) son el primer paso de la Humanidad en la historia; y la luz edénica, que en Masolino, envuelve las figuras, ahora le toca duramente; los cuerpos son más pesados, deformados por la dificultad del vivir. Masaccio no contrapone el feo a lo bello de Masolino: contrapone la forma del hombre en la historia a la forma del hombre en la naturaleza²⁹¹.



11-Masaccio, *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal*, Capilla Brancacci, 1424-1425

²⁹¹ Op. Cit. pág. 163

Una introducción a la sombra que sea tal no puede no incluir el pintor que quizás, junto a Rembrandt es considerado el maestro de la sombra (y por supuesto de la luz), Francisco de Goya y Lucientes (1746- 1828). En nuestra opinión en la obra de Goya, la sombra invade todo como presagio de peligro que incumbe, como un mal oscuro que envuelve silenciosamente el lienzo y que se hace más presente en medida que el pintor se acerca al final de su vida. Su sombra posee muchos matices relacionados con su vida y con los acontecimientos de su época. La presencia de la sombra en la obra de Goya se manifiesta como un clímax ascendente, hasta llegar a explotar en las celebres pinturas negras, que representan el ápice cénit de su representación, en su caso además la obra calcográfica sigue en paralelo y amplía ulteriormente los abanicos de lectura de esta oscura presencia.



12-Francisco de Goya y Lucientes, *Maja y Celestina al balcón*, 1808-1812



13-Francisco de Goya y Lucientes, *Autorretrato con el doctor Arrieta*, 1820



14-Francisco de Goya y Lucientes, *Diógenes* 1814-1823

En Goya la sombra roza muy de cerca el idea del doble entendido como la otra faceta de la realidad que siempre está presente, como en el caso de *Celestina* (imagen 12), donde a la belleza de la joven

se contraponen la vieja señora en la sombra que denuncia el sentido auténtico de la imagen. En el doble autorretrato con el doctor Arrieta (imagen 13), la luz (vida), arranca de la oscuridad (muerte) los dos protagonistas. En las tinieblas compactas del fondo se pueden ver tres figuras, entre ellas probablemente un cura que lleva en las manos la copa para el rito de la extremaunción.

En el dibujo (imagen 14), Diógenes mueve una linterna en plena luz del día, se inclina en la esperanza de encontrar la verdadera esencia del hombre, pero lo único que puede ver es su sombra. El solo análisis de la obra de Goya bajo la perspectiva de la sombra probablemente necesitaría de otra tesis, y somos conscientes de que tres imágenes no son suficientes para dar una idea completa, considerando que para empezar a entender un pintor hay que:

Ante todo, yo pienso, que a la obra de un pintor hace falta dirigir una mirada panorámica. Hay que considerarla en su *totalidad*.²⁹²

Lo que se expresa con la máxima intensidad en la Quinta del Sordo, esta presente en medida distinta en la mayoría de su producción:

(...) el ejemplo de las “pinturas negras” es violento porque representa un caso límite en toda la historia de la pintura. Pero lo que revela, aunque con un énfasis excesivo, se puede aplicar a cualquier otra obra de Goya. Lo que revela es esto: cada cuadro es más o menos ambiguo, como todos lo que posee el carácter de expresión. Se dice ambiguo a un signo que nos comunica sentidos distintos al mismo tiempo.²⁹³

Transcribimos también las palabras de Ortega y Gasset que avaloran la importancia de la elaboración intelectual detrás del cuadro:

Tomamos en consideración una “pintura negra” de Goya. No ha nacido por generación espontánea. Es el producto de una sucesión de pinceladas aplicadas por las manos de un hombre. Aquella mano era directa hacia un intento. Cada una de aquellas pinceladas ha sido hecha para conseguir el fin que aquella intención se proponía.²⁹⁴

Queremos concluir esta introducción a la sombra con una aportación de un estudioso, Víctor I.

²⁹² Ortega y Gasset J., *Goya*, ediciones Abscondita, 2007, pág. 27

²⁹³ Op.cit. pág..26

²⁹⁴ Op.cit. pág.. 25

Stoichita, catedrático de historia del arte que en un ensayo titulado “*Breve historia de la sombra*”, analiza una fotografía de Claude Monet hecha aproximadamente en 1905, en que se puede ver claramente el perfil del pintor reflejado en el celebre estanque de las ninfeas con la cual hemos casi llegado a identificar el mismo pintor.

(...)Sabemos poco sobre la génesis de esta imagen, pero todos los comentadores están de acuerdo en el decir que se trata de un tardío autorretrato del artista. El hecho es todavía más significativo si tomamos en consideración los pocos retratos dejados por Monet y la aparente falta en su obra del genero mixto del autorretrato incorporado. Para comprender este documento hay que colocarlo en el contexto de la ultima fase estética de su autor.²⁹⁵

Sotichita, cita directamente las palabras de Monet relativas a su búsqueda personal :

Tenéis que saber que estoy completamente absorbido por mi trabajo. Los paisajes de aguas y los reflejos se han convertido en una obsesión. Van mucho más allá de mis fuerzas de hombre anciano, pero a pesar de esto quiero lograr transmitir lo que siento. Los he destruido (...) Empiezo otra vez(...) y espero poder sacar algo bueno de tantos esfuerzos (...)²⁹⁶.



15- Claude Monet, *la sombra de Manet en el estanque de las ninfeas*, 1905

La sombra-cabeza de Monet está allí, y siempre estará allí, cerca de sus ninfeas.

²⁹⁵ Stoichita I.V., *Breve storia dell'ombra*, ediciones il Saggiatore, 2015, pág.100

²⁹⁶ Monet, letra n. V, 1854, del 11 de agosto 1908, in Stoichita I.V., *Breve storia dell'ombra*, ediciones il Saggiatore, 2015, pág. 100

V.4 Imaginación y fantasía

Imaginación y fantasía: dos términos que recurren muy a menudo en el discurso artístico:

Con respecto a la imaginación, muy a menudo se utiliza como sinónimo de creatividad o creativo:

(...)Con indeterminable trayectoria histórica, e inabarcable diversidad sociocultural. Es un término de indefinida y polivalente significación. (...) No obstante ser cotidianas, no técnicas, estas acepciones aparecen en contextos filosóficos sistemáticos, conviviendo con significado rigurosos, sin una distinción clara²⁹⁷.

El hecho que confluyan las dos en la misma fuente: la creación artística, hace todavía mas urgente, en este contexto, un mayor nivel de su definición, para entender si es correcto o menos, utilizarlas de manera intercambiables

Gianni Rodari, escritor que enfocó su trabajo en el mundo de la infancia, en su obra “*Gramatica de la fantasía, introducción al arte de inventar historias*”, editado por primera vez en Italia en 1973 toca este tema.

El texto, que es el único teórico que escribió, de alguna manera es una especie de informe de sus estudios sobre la literatura fantástica y, no sin intentos pedagógicos, toca justo la temática de la diferencia entre fantasía y imaginación, y empieza con un rápido recorrido de suerte alterna en el tiempo de estas dos palabras, que utilizamos para su capacidad de sintetizar en pocas palabras una historia muy compleja:

Los antiguos en sus lenguas, desde Aristoteles a San Agustín, no disponían de dos palabras para distinguir entre “imaginación” y “fantasía” y para adjudicarles funciones diversas, de las que tampoco tenían ni siquiera sospecha bacon ni Descartes, con toda su “ clarté”. Es necesario llegar al siglo XVIII- a Wolff- para tropezar con una primera distinción entre la facultad de producir percepciones de las cosas sensibles ausentes y la “ facultad fingendi”, que consiste en “producir mediante la división y la composición de imágenes, la imagen de una cosa nunca percibida por los sentidos”. En esta línea trabajó, Kant, para catalogar una “imaginación reproductora “ y una “imaginación productiva”, y Fichte que privilegió desmesuradamente las funciones de esta segunda. Pero debemos a Hegel la formulación definitiva de la distinción entre “ imaginación” y “ fantasía”. Las dos son para él manifestaciones de la inteligencia: pero la inteligencia como imaginación es simplemente reproductora; como fantasía en cambio, es creadora²⁹⁸.

²⁹⁷Noel Lapoujade M, *Filosofía de la imaginación*, Siglo Veintiuno Editores, 1988, pág. 15

²⁹⁸ Rodari Gianni, *Gramatica de la Fantasia, introducción al arte de inventar historias*. Ediciones Colihue/Biblioser,

Rodari sigue explicando como en razón de esta neta distinción los dos términos fueron empleados para justificar una presunta diferencia racial, casi fisiológica, entre el artista, claramente capaz de la mas noble fantasía, la creadora, y los demás, o sea el hombre común atareado en trabajos para el que necesita un tipo de imaginación útiles solo a fines prácticos.

El escritor subraya como a veces la filosofía, teoriza hechos consumados, introduciendo el pensamiento en propósito de Marx y Engels que en la *Ideología alemana* afirman como la causa ultima de la concentración del talento artístico en mano de una estricta clase social, y la asfixia de éste en las masas sea una consecuencia de la división del trabajo.

(...)He aquí el eje de la sociedad. Y la teorización de una diferencia cualitativa entre el hombre común y el artista (burgués), le viene a mil maravillas. Hoy, ni la filosofía ni la psicología logran ver la diferencias radicales entre imaginación y fantasía. Usar los dos términos como sinónimos ya no es un pecado mortal. Y de esto cabe dar gracias, entre otros, a Edmund Husserl, fenomenólogo, y también a Jean Paul Sartre (de cuyo ensayo *Lo imaginario* copio placentero esta bella frase: “ La imaginación es un acto, no una cosa”)²⁹⁹.

Rodari, hace una prima aclaración tranquilizante: imaginación y fantasía, ya se pueden utilizar como sinónimos sin hacer un pecado mortal, y con referencia a Bachelard, podemos ver como este hecho se debe justo a dos fenomenólogos, Husserl y Sartre. Entonces ya tenemos una definición que ve la imaginación, en el caso de la imaginación reproductora, como la capacidad de construir imágenes mentales a partir de las percepciones y en directa relación con ellas, o, en el caso de la imaginación creadora, la capacidad de crear libremente imágenes que sean relacionadas con la sensibilidad. A este ultima la llamamos también “fantasía”.

Queriendo adquirir mas datos posible cerca de estos dos termino fundamentales en la creación artística, buscamos otras definiciones en distintos ámbitos disciplinare.

Galimberti, en su diccionario de psicología, individua dos acepciones del termino fantasía, y una de estas es “*actividad imaginativa*” en general, en cuyo caso es la base de todo proceso creativo³⁰⁰, y lo relaciona con el concepto de imaginación, que así define:

Capacidad de representarse un objeto ausente o bien un afecto, una función somática, una tendencia instintiva no presentes en ese momento. Comparada con la actividad perceptiva, por un lado, y con la actividad del pensamiento racional, por el otro, la imaginación parece

2008, pág. 159

²⁹⁹ Op.cit.

³⁰⁰ Galimberti U., *Diccionario de Psicología*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2002, pág. 491

corresponder a un nivel más económico del funcionamiento psíquico y a un grado menor de organización. *En ella, en efecto, se prescinde de las estructuras causales, pero no de las influencias de la emotividad, por lo que la imaginación puede ser interpretada tanto como una forma de regresión infantil cuanto como el inicio de un proceso creativo que encuentra soluciones que escapan de la estructura lógica*³⁰¹.

En el caso de esta definición, nos quedamos sin duda, con la parte final cuando Galimberti cierra el hilo de la digresión y describe la imaginación como: *inicio de un proceso creativo que encuentra soluciones que escapan de la estructura lógica*.

V.5 Ingenuidad

Queremos ahora considerar el papel de la ingenuidad como ulterior factor en la creación artística. Empezando siempre desde el nivel más simple de análisis, es el mismo idioma, con las definiciones que podemos encontrar en el diccionario que ofreces la primeras indicaciones, según el DRAE ingenuidad significa: Candor, falta de malicia; hecho o dicho propios del ingenuo.

Buscando la misma palabra en el diccionario de la lengua italiana *Treccani*, hemos encontrado un sentido de la palabra que aunque raro, nos ofrece un pretexto para ampliar el sentido de la palabra: En sentido histórico, con referencia a la antigua Roma, condición libre, estado jurídico de quien ha nacido ingenuo, es decir libre.

En caso del pintor, la *ingenuidad* es aquella actitud que les permite acoger las potencias de las imágenes creadas por su mente, sin aquellos condicionamientos que inducen a recorrer siempre lo mismo caminos.

Ingenuidad, que se puede definir también por medio de sus sinónimos: *candor, inocencia, pureza, inexperiencia*;

En la acción que hemos delineado la ingenuidad se pone como predisposición, actitud (del pintor a acoger inéditas interpretaciones de las cosas), pero la ingenuidad puede ser también el elemento principal:

1-ingenuidad como predisposición (actitud): como actitud hacia la creación artística, como predisposición del alma hacia lo imprevisible, y lo inédito. Desde este enfoque deriva la actitud a incluir en el proceso artístico, el “caso” como ulterior elemento determinante. Esta lectura de la

³⁰¹ Op.cit. pág. 588

ingenuidad, no implica necesariamente una pintura de tipo ingenuo en el sentido de inexperto, aun menos, aquella ingenuidad típica del mundo infantil.

Entendidas de esta manera: pura disponibilidad hacia el estupor, que prepara a la inclusión de una nueva visión

2-ingenuidad como elemento principal: Si, diversamente, la ponemos como carácter principal de todas la creación artística, y no solamente como un elemento más que ayude en la orientación, obtenemos un arte radicalmente opuesta a la primera. En este sentido, estamos en presencia de un arte tanto llena de ingenuidad que su marco principal tendrá características peculiares.

Entendida de estas manera, la relación es con el arte teorizada por Jean Dubuffet, *L'Art Brut*, y a alguna teoría de Paul Klee relacionada con el arte de los niños. Sin olvidar a titulo de ejemplo, el pintor italiano Antonio Ligabue o el francés el Aduanero Rousseau.

No podemos no considerar que Dubuffet el pintor que dio vida a la escandalosa exposición “*Mirobolus, Macadam & Cie, Hautes Pâtes,*” después de la cual el critico francés, Henrie Jeanson escribió:” después de Dadaísmo, aquí tenemos el Caccaismo.”

Había en aquel entonces, un fermento cultural que ponía al centro de la creación artística una categoría, aquella de los locos, normalmente excluidos por la sociedad, más precisamente:

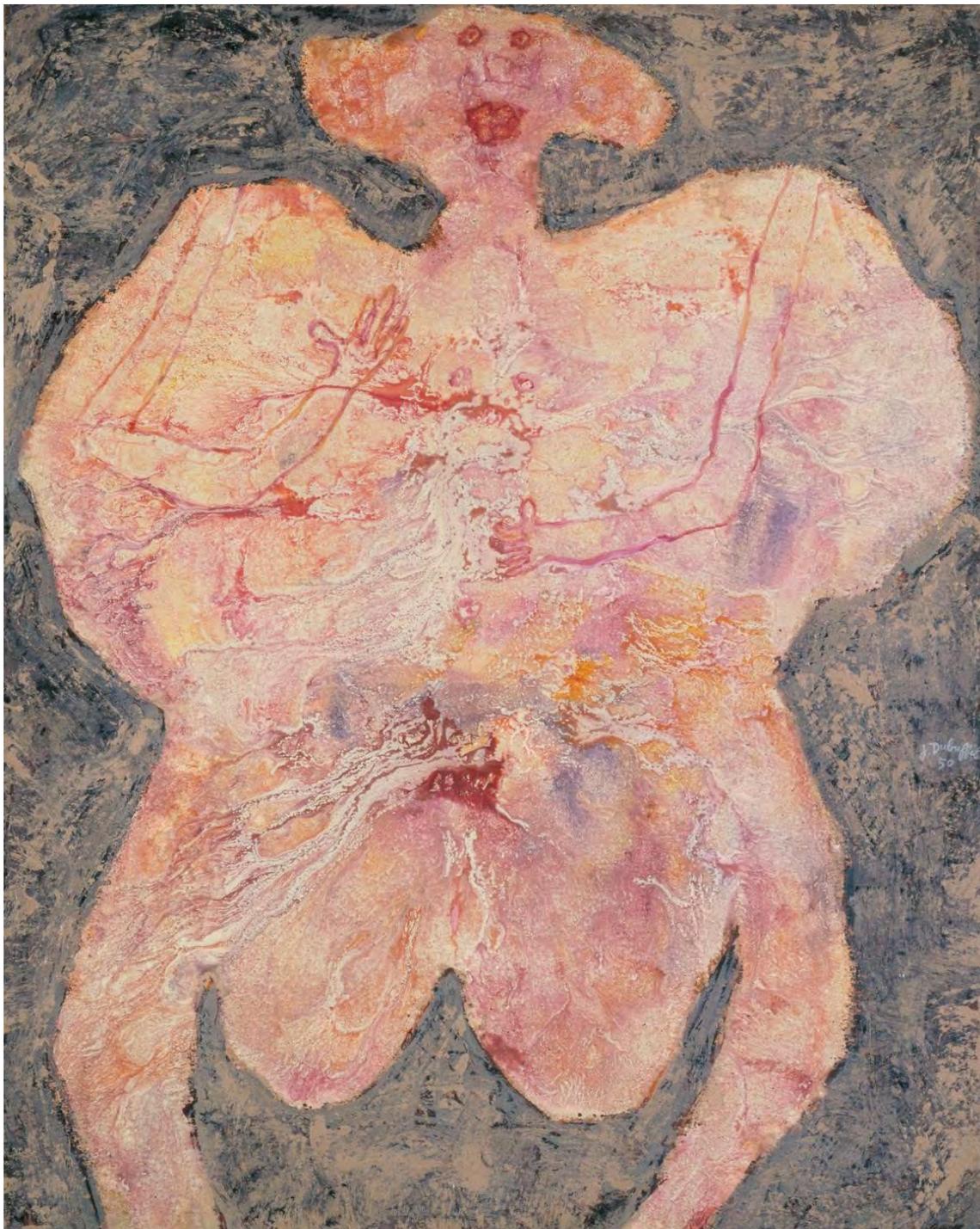
(...) Como otros artista modernos, Jean Dubuffet fue influido por el estudio de *La producción de imágenes de los enfermos mentales* de Hans Prizhorn. Durante la década de 1930, Dubuffet mantuvo correspondencia con diversos doctores, y a mediados de la década de 1940 visitó instituciones de Suiza, donde encontró por primera vez el arte psicótico reunido por el psiquiatra ginebrino Charles Ladame. Estas experiencias impulsaron a Dubuffet a reunir arte de los enfermos mentales además de arte tribal, **naif** y popular bajo el epígrafe *art brut* (brut en el sentido de “rudimental” o “sin refinar”, a diferencia del “refinado” o “cultural”. Junto con André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri Pierre Rochéy Michel Tapié. Dubuffet formó en 1948 la la Compagnie de l' Art Brut.³⁰²

Con Dubuffet la ingenuidad asciende a los máximos niveles de expresión, para entender hasta que punto utilizamos las palabras del mismo pintor escrita en su testo más conocido sobre el tema:

(...) Entendemos por este término obras producidas por personas no dañadas por la cultura artística, en la que la imitación desempeña un papel pequeño o ninguno (al contrario que las actividades de

³⁰² Foster H., Bois Y.A., Krauss R.E., Buchloh B., *El arte desde 1900, Modernidad, Antimodernidad Posmodernidad*, 2006 pág. 339

los intelectuales). Estos artistas lo obtienen todo, temas, elección de materiales, medios de transposición, y no de las concepciones del arte clásico o de moda. Somos testigos aquí de una operación artística totalmente pura, cruda, bruta y totalmente reinventada en todas sus fases únicamente por medio de los propios impulsos del artista³⁰³.



Dubuffet Jean, *The Tree of Fluid*, 1950

³⁰³ Op.cit. pág. 339



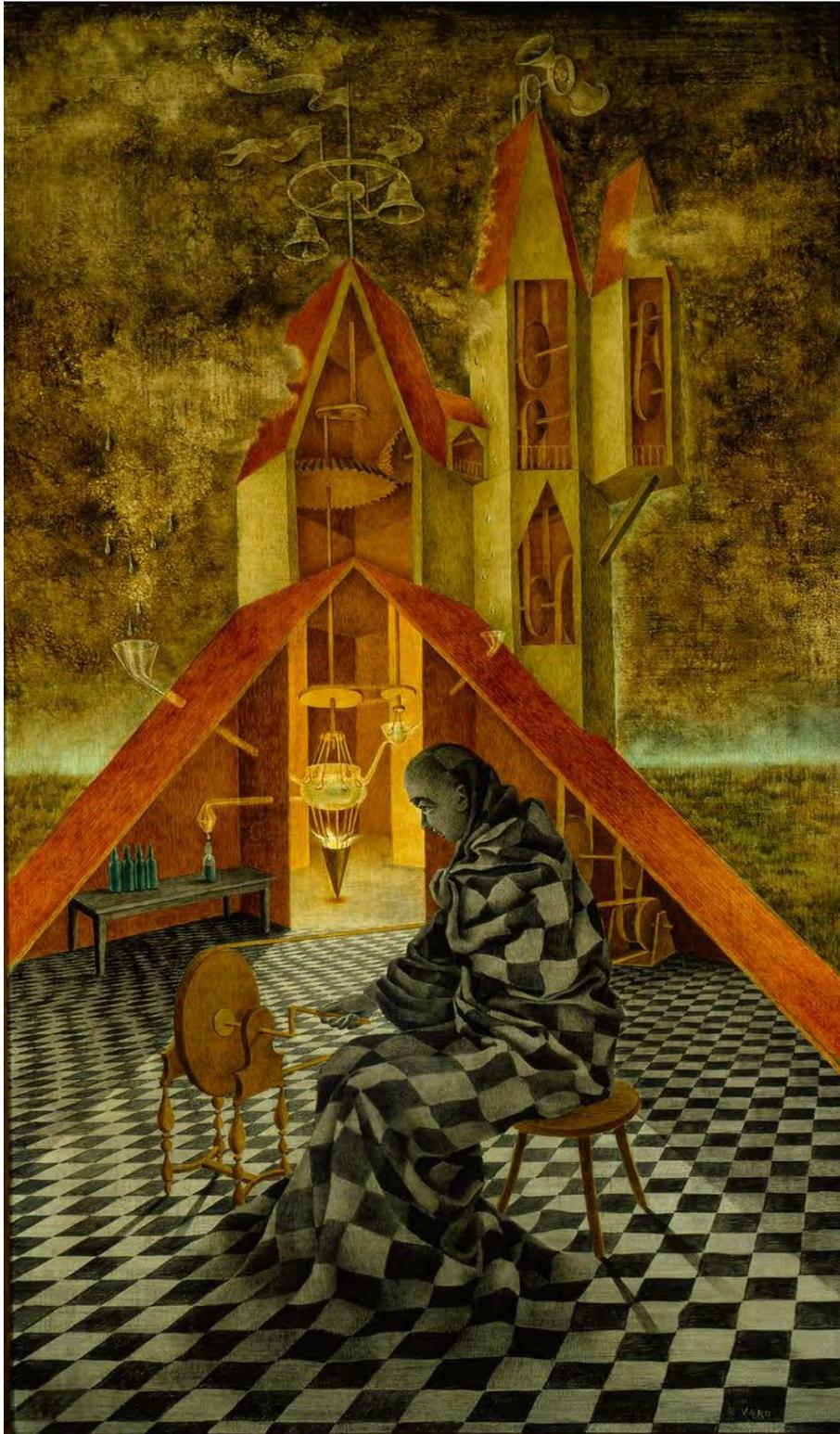
Dubuffet Jean, *L'homme a la Rose*, 1949

V.6 Sueños y duende

Después de haber especificado el sentido de imaginación, fantasía e ingenuidad, elementos esenciales en nuestra visión pictórica, seguimos en el intrincado mundo de las visiones oníricas. Hemos citado al Surrealismo, pero, de acuerdo con nuestra manera de afrontar el análisis del proceso artístico, intentamos buscar aquellas constantes que caracterizan el proceso sin convertir esta tesis en una tesis de Historia del Arte. Especificamos esto porque el Surrealismo, se articulado intrínsecamente por muchas almas distintas, todas interesantes en su unicidad, por razones relacionadas con la técnica hemos nombrado preferentemente pintores como Max Ernst y Masson, pero considerando el elemento femenino que suele caer tan prontamente en el olvido, tenemos que mencionar y honrar, antes de continuar nuestra investigación, la presencias en este movimiento de pintoras como Remedios Varo (1908,1963):



Mimetismo, 1960



Ciencia Inútil o El Alquimista, 1955



Leonora Carrington (1917, 2011):*The Giantess*, 1950



Leonor Fini (1907,1996):*La toilette inutile*, 1964



Dorothea Tanning,(1910, 2012), 1943



Dorothea Tanning, On Time off Time, 1948

A pesar de las diferencias entre esas pintoras, hay algunos temas dominantes como: un mundo espectral y encantado, donde, casi como en De Chirico, no entendemos hasta qué punto algo ha pasado o tiene que pasar todavía, como en las fábulas y los sueños, que toman vida por medio del relato fantástico. Son mundos, como en el caso de Leonora Carrington complejos y herméticos, pero en todos los casos es una tipología declaradamente fantástica.

Volvemos a nuestro escritor con el cual hemos introducido el capítulo sobre los sueños y las visiones, en el texto citado antes Stevenson pregunta:

(...) ¿Quién es esa Pequeña Gente? (...) ¿Quiénes son ellos, pues? Y quién es el soñador? Pues bien, en lo que hace al soñador puedo decir que no es nadie sino yo mismo (...) En lo que se refiere a la Pequeña Gente, tan sólo diré que son mis Duendecillos, ¡Dios los bendiga! Quienes hacen una mitad de mi trabajo mientras duermo, y que muy probablemente realizan también el resto del trabajo cuando estoy bien despierto y supongo con inocencia que lo hago yo mismo. La fracción que es elaborada mientras duermo se debe sin duda a los Duendecillos; pero aquella que es hecha mientras que estoy en

vigilia no es necesariamente mía, ya que todo apunta a que los Duendecillos también intervienen en ella. En ocasiones me he visto tentado, lo que llamo yo, mi ego consciente, el habitante de la glándula pineal a menos que haya cambiado de residencia desde Descartes, el hombre con conciencia y cuenta bancaria variante(...) a suponer que mi persona no es en absoluto narradora de historias sino una criatura tan común como un vendedor de queso, o hasta el queso mismo (...); de tal forma que, según esto, todas mis ficciones publicadas deben ser producto de la mano de un Duendecillo, de algún Familiar, de un colaborador desapercibido³⁰⁴.

En consideración a nuestro deseo de encontrar algunas constantes o por lo menos elementos que vuelven y vuelven a parecer en el proceso artístico, leyendo las palabras de Stevenson no podemos dejar de establecer una relación entre los duendecillos del escritor escocés y el duende de Federico Garcia Lorca, que en “*Juego y teoría del duende*” escribe:

(...) Voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España.³⁰⁵

Tanto en el caso de Stevenson como en el caso de Garcia Lorca, los textos que estamos tomando en consideración deberían ser citados al completo; si en el caso de Stevenson describe su propia experiencia, Garcia Lorca empieza el análisis a partir de lo que en España, dice el poeta, se “oye decir con mucha frecuencia: esto tiene mucho duende” o “ Tu tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca, porque tú no tienes duende.”:

(...) Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: “Poder misterioso que todos sienten y que ningún filosofo explica.” (...) Este poder misterioso que todos sienten y que ningún filosofo explica es, en suma, el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet³⁰⁶.

Y todavía:

(...) Todo hombre, todo artista llámese Nietzsche o Cézanne, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni

³⁰⁴ Stevenson R.L., *Teatro della notte, sogni e visioni: laboratorio dell'artista*, Ediciones Red 1987, pág.38

³⁰⁵ Garcia Lorca G., *Juego y teoría del duende*, 2003, Biblioteca Virtual Universal, pág. 2

³⁰⁶ Op.cit. pág. 3

con su musa³⁰⁷.

Las diferencias que hay entre los dos autores, por ejemplo Stevenson a diferencia de Lorca habla de Deundecillos que viven en la mente, para nosotros son diferencias poéticas, de estilo y diferencias culturales, lo que nos atrae en ambos es la intervención en el proceso creativo de un elemento interno al mismo autor, pero que no depende de él, que representa aquel “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”.

Aquellas partes normalmente en sombra, escondidas de las cuales hemos hablado en la introducción a esta parte de la tesis son, como dice Lorca, “estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte.”

V.7 Sueños y *Rêverie*

Con el sueño tenemos confianza, lo utilizamos muy a menudo en el lenguaje común, tan frecuentemente que probablemente lo utilizamos para indicar cualquier tipo de experiencia que no podemos adscribir claramente a la realidad, pero la palabra *rêverie*, es decisivamente menos familiar y por esto, menos evocativa.

Desde épocas muy lejanas los hombres, interpretan los sueños para adivinar el futuro, y también cuando la psicoanálisis ha descubierto sus poderes y ha empezado a estudiarlos de manera sistemática, las creencias populares no han dejado de existir. El idea del sueño premonitorio, o instrumento de comunicación con el otro mundo nunca se ha apagado completamente.

La primera observación pensando en nuestra experiencia directa es que los sueños se hacen de noche. Podría parecer entonces que en la vida del ser humano, existen solo dos extremos a la altura de ser objetos de estudios: el pensamiento manifiesto, el sueño nocturno. Pero nos avisa Gaston Bachelard (1884, 1962), filósofo francés fuertemente interesado a la imaginación poética, en “*La Poétique de la rêverie*” (1960) (*La poética de la ensoñación*) que estos dos elementos (pensamiento manifiesto y sueño nocturno) son los aspectos de la vida en que confluyen los estudios de psicología.

Buscamos indicios en la definición de “trabajo onírico” ofrecido por algunos celebres estudiosos de historia del arte que hablan de esta temática justo en relación a la creación artística:

³⁰⁷ Op.cit. pág. 3

(...)En psicoanálisis esta expresión comprende todas las operaciones del sueño debido a su capacidad de transformar todos los materiales (estímulos físicos mientras se duerme, elementos de los acontecimientos del día anterior, antiguos recuerdos) en cuentos visuales. Las dos operaciones esenciales son la *condensación* y el *desplazamiento*; además, otros dos mecanismos son igualmente importantes: “las condiciones de representatividad” y la “elaboración secundaria.” El primer mecanismo selecciona los pensamientos que pueden ser representados por imágenes y los transforma conformemente. El segundo, organiza después estas imágenes de manera que puedan formar un escenario lo bastante fluido para poder representar el sueño en primera instancia. De alguna manera las dos operaciones- representabilidad y elaboración- hacen venir a la mente una actividad de fabricación de imágenes y pueden parecer de directo utilizzo en campo artístico. Pero esta cercanía puede ser peligros: un cuadro que elija como modelo un sueño- como han hecho algunas veces implícitamente Paul Gauguin y el joven Jackson Pollock, o explícitamente los surrealistas-corre el peligro de caer en una circularidad restrictiva por la cual el cuadro ilustra el sueños, que a su vez entrega la llave de su sentido.³⁰⁸.

Lo primero que notamos en esta definición, es que no parece incluir ninguna referencia a la *rêverie*, segundo, se parece mucho a lo que hemos dicho antes del sueño en relación a la creación artística. De notar, en fin, la referencia a la tautología en la que se puede caer: el cuadro que ilustra el sueño que a su vez ofrece la llave para leer su sentido. Evidentemente las visiones nocturna, los sueños representan todo otro tipo de experiencia respecto la *rêverie*, y probablemente no tenemos que buscarla en los fantasmas de la noche, sino en las visiones del día.

Con respecto a la palabra *rêverie*, en castellano esta traducida con *ensoñación*, diversamente en la traducción a la edición italiana que hemos tomado como referencia el traductor explica que:

(...)La palabra francés *rêverie* es difícilmente traducible en italiano. El traductor no ha creído posible devolverla con las palabras italianas: fantasía, sueño, quimera, imaginación fantástica. La *rêverie* como estado del espíritu que se deja llevar por los recuerdos y las imágenes, es para Bachelard la situación donde el yo, no pensando en su historia contingente, deja errar el propio espíritu y goza en tal modo de una libertad parecida a la del sueño (*rêve*), en relación a la que la *rêverie* indica sin embargo un fenómeno que del estado de vigilia y no del sueño³⁰⁹.

El sentido que especifica el traductor italiano de la palabra, nos llama a la mente las palabras de Victor Hugo, cuando en 1844 en ocasión de una visita a Nemours, salido al crepúsculo tuvo la ocasión de vivir una particular experiencia:

³⁰⁸H.Foster, R.Krauss, Y-A. Bois, B. H.D. Buchloh, *Arte dal 1900, Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*. Zanichelli editore, 2010, pág. 686

³⁰⁹ Bachelard G., “*La poetica della rêverie*”, ed. Dedalo, giugno 2015, pág. 6

(...)Me he quedado mucho tiempo inmóvil, dejándome penetrar dulcemente de este conjunto inexplicable, de la serenidad del cielo, de la melancolía de la hora. No se que pasaba en mi espíritu, y no podría decirlo, era uno de estos instantes inefables en que se percibe in si mismo algo que se despierta.³¹⁰

Entonces, tenemos el primer dato que diferencia sueños y *rêverie/ensañación*, y de las dos podemos decir que aunque en manera distinta forman parte de la creación artística.

Efectivamente también José Jiménez en su escrito sobre el Surrealismo, introduce esta diferencia, en su caso, por medio del pensamiento del filosofo alemán Ernst Bloch (1885, 1977). Jiménez habla de la naturaleza inverificable de los sueños y dice que solo se pueden compartir “como *palabra* o *visión del otro*” (sic), es justo aquí que según el autor es importante recordar algunos paralelismos entre el recurso del Surrealismo al sueño y el planteamiento filosófico de Bloch:

(...)Desde su primera gran obra, *Geist der Utopie* [Espíritu de la utopía] (1918), y a lo largo de todo su itinerario filosófico, Bloch despliega una crítica de Freud y su teoría psicoanalítica del inconsciente como reconstrucción del pasado, siempre hacia atrás, cuando, él dice, lo inconsciente es lo que no se ha llegado a experimentar, y por tanto no puede ser un hecho del pasado, sino del futuro. Se contrapondrían así en nosotros *lo ya-no-consciente* [das *Schon-Nicht-Bewusste*] y *lo-todavía-no-consciente* [das *Noch-Nicht-Bewusste*]. Es decir, Ernst Bloch concibe el inconsciente como anticipación de lo que todavía no es, de lo que todavía no ha llegado, como anticipación del futuro³¹¹.

Entonces para Bloch el inconsciente está orientado hacia el futuro, pero según dice Jiménez, es en su gran obra *El principio esperanza* (1959), que Bloch delinea las relaciones entre el sueño, el arte y la sensibilidad surrealista.

Si para los surrealistas hay una sustancial continuidad entre el estado de sueño y el estado de vigilia, Bloch por el contrario habla justo de la *rêverie/ ensoñación*, de la importancia del soñar despierto, del “*sognare ad occhi aperti*” (soñar con los ojos abiertos).

(...) El sueño no puede reducirse al régimen nocturno. Bloch subraya la amplia *gama del sueño diurno*, que en su proyección más intensa llega hasta “la conformación artística”: “su gama abarca desde el sueño despierto pueril, cómodo, tosco, escapista, equívoco y paralizante, hasta el sueño

³¹⁰ V. Hugo, *En Voyage. France et Belgique*, in *L'homme qui rit*, Hetzel, Paris 1883, p. 118; trad. it, *L'uomo che ride*, De Agostini, Novara 1986. Victor Hugo scrive: il mare osservato è una *rêverie*.

³¹¹ Jimenez J., en *Congreso internacional*, Museo Thyssen Bornemisza, “*El surrealismo y el sueño*” 8/9 octubre 2013 pág. 8

responsable, el que penetra aguda y activamente en la cosa, y el que llega a la conformación artística”.

En su comparación y distinción del sueño nocturno y el sueño diurno, señala cuatro rasgos fundamentales de este último:

- 1) “no ser oprimente”: “El sueño está a nuestra disposición; el yo se dispone a un viaje hacia lo desconocido o lo detiene cuando quiere”
- 2) el yo “no se encuentra tan debilitado”: “La distensión del yo en el sueño nocturno es solo sumersión, mientras que en el sueño diurno es ascensión con el vuelo de la pasión”.
- 3) tiene una “mayor amplitud humana”: “Es la amplitud humana lo que los diferencia. El que duerme se encuentra a solas con sus tesoros, mientras que el ego del ilusionado puede referirse a otros”
- 4) y, finalmente, “sabe no renunciar”: “El sueño despierto, es decir, abierto, sabe no ser renunciador. Rechaza el hartazgo ficticio y también el espiritualizar los deseos”.

Con su concepción exclusivamente retrospectiva de la dinámica del psiquismo, a Freud se le cerraría –según Bloch– el camino para comprender lo que es esencial al sueño diurno: “La rigurosidad de una imagen preliminar de lo posiblemente real”. Y este es un punto nuclear, pues el sueño diurno es, para Bloch, *una visualización de lo que todavía-no-es, pero puede llegar a ser*. Es decir, una plasmación de su concepción de la utopía, consideración no meramente fabuladora de la misma, sino crítica: *docta spes, esperanza sabia*, como la llama, consciente siempre de la posibilidad de su frustración o no realización. Subrayo, por mi parte, el término que he empleado, *visualización*, pues en él reside la expresión de la *potencia configuradora* que transita del sueño diurno a la obra artística como proyección de futuro. Señala Bloch: “El arte recibe del sueño diurno este carácter utopizante, no como algo livianamente ornado, sino como algo que lleva también en sí renuncias, las cuales, si no superadas por el arte, no quedan tampoco por eso olvidadas, sino, más bien, abrazadas estrechamente por el gozo de la configuración futura. (...) Por virtud del sueño diurno lanzado hasta el final, también los hombres y las situaciones van impulsados hasta su término: la consecuencia, más aún, lo objetivamente posible, se hace así visible”. Y, en definitiva: “El sueño soñado despierto, con su ampliación del mundo, es (...) la presuposición de la obra artística realizada, y lo es como *el experimento más exactamente posible en la fantasía de la perfección*”³¹²

Estas palabras representan un nudo central en la explicación de nuestra visión del proceso pictórico, y eso debido a distintas razones: en cuanto representan una explicación del mecanismo de las potencialidades creadoras del sueño diurno; porque contribuye a definir la línea teórica que estamos siguiendo, efectivamente a pesar que la temática elegida es bastante amplia, nuestro trabajo ha

³¹² Op.cit. pág. 10, 11

consistido también en marcar confines bastante netos para definir nuestra perspectiva, y esto ha sido posible con la elección de determinados autores, y relacionando sus teorías con respecto al ámbito específico del arte. Según nuestra visión podemos relacionar el pensamiento de Bloch, sobre el sueño diurno, con la teoría de la *rêverie* elaborada por su contemporáneo Bachelard, que la analiza bajo una perspectiva marcadamente poética, y con el concepto de forma germinal de Gilson que Bloch designa “imagen preliminar” de lo posiblemente real.

La diferencia que notamos respecto a la visión de Bachelard respecto a la de Bloch, es que para el primero sueños y *rêverie* /*ensoñación* pertenecen a dos ámbitos bien distintos e invita no tanto a buscar elementos oníricos en la *rêverie*, cuanto a hacer lo opuesto: buscar la *rêverie* en el sueño.

En el caso de Bloch, por el contrario, pueden pasar claramente momentos de interferencia entre los dos fenómenos y, entonces, es posible vivir también en las peores pesadillas momentos de tranquilidad, en el caso del otro filósofo la división no es tan neta, al contrario:

(...) En todo caso, Bloch indica que el que los sueños diurnos y nocturnos sean diferentes no supone que entre ellos no haya relación: “El que dos cosas sean diferentes no quiere decir que no haya relación entre ellas. Entre los estratos del soñador y de la ensoñación hay, a veces, un intercambio”³¹³.

Según Bachelard la *rêverie*/ *ensoñación* dona al yo, un no-yo que es un bien inmenso, precioso ara el mismo yo, dado que es justo este no-yo que fascina al yo de los soñadores y que los artistas nos permiten compartir.

Tirados en el mundo, obligados a enfrentarnos a la inhumanidad y a la negatividad, acabamos por percibir la realidad como algo no humano. Las exigencias de nuestra función de realidad hacen que nos adecuemos a lo real, fabricando obras concretas. Pero la *rêverie*, por su esencia, ¿no nos exime tal vez de la función de realidad? Considerándola en su sencillez, nos enteramos de inmediato de su función de irrealidad útil para preservar el psiquismo humano, protegiéndolo de la brutalidad de un no-yo hostil y externo.³¹⁴

La *rêverie*/*ensoñación* que se puede definir esencialmente como una actitud del alma, es un fenómeno que se manifiesta en la soledad, o mejor, en aquella “situación de soledad” que favorece la capacidad de activar la visión fantástica.

Por el contrario, en el sueño nocturno, la soledad experimentada es más pesada, bajo el peso de las tensiones del día a día. Parece entonces que la *rêverie*, se pueda asociar a experiencias de carácter

³¹³ Op.cit. pág. 12

³¹⁴ Bachelard G., “*La poetica della rêverie*”, ed. Dedalo, giugno 2015, pág. 20

positivo, a diferencia del sueño nocturno, que parece acompañar situaciones más negativas para el sujeto que las experimenta. En el sueño, el ánimo está fragmentado, en la *rêverie/ensoñación* el nivel de bienestar vivido conduce al alma a la unidad.

Efectivamente, esta sensación de negatividad, asociada al sueño, ya la habíamos encontrado en Kubin, si tomamos en consideración su texto *Demoni e visioni notturne* ya el mismo título nos dirige hacia una lectura del sueño en sentido más oscuro. También en este caso, esta vez en la nota final de su libro aportada por Giacomo De Benedetti, la atención está puesta en los pliegos más oscuros del sueño:

Kubin, por medio en sus dibujos, sus temperas, sus ilustraciones, en realidad acaba ilustrando un solo, inquietante texto: la historia de una generación destinada a enfrentarse, en una mezcla de terror e inaudita lucidez, con el caos, los monstruos, las revelaciones informes o sublimes de la psique (...), su breve autobiografía es una gótica y espantosamente moderna confesión psíquica de un hijo del tiempo que transcurre hacia la era cósmica.³¹⁵

Las visiones de las que habla Kubin, y que volvemos a encontrar en sus dibujos, son visiones inquietantes, oníricas, grotescas, y no es casualidad que, entre los muchos libros que ha ilustrado, encontramos autores como Poe, Hoffmann, Dostoevskij, Gogol y Kafka.

En el sueño el ánimo es mucho más fragmentado, al contrario en la *rêverie* el nivel de bienestar que experimentamos lleva a la mente a una sensación de coherencia y unidad. Para Bachelard, querer ver en la *rêverie* solo un medio de evasión de la realidad, es un error frecuentemente cometido por los psicólogos, que no llegan a ver o que menosprecian el papel de este particular estado para un espíritu sensible e inclinado a la creación artística.

Entre las diferencias más evidentes, las que más llaman la atención probablemente porque representan para nosotros una de las razones que con más fuerza relacionan la *rêverie* con el impulso creativo es que, como explica el autor, el sueño nocturno no puede enunciar un pensamiento, al contrario, en la *rêverie*, el sujeto, no pierde por completo el contacto con su conciencia, y por eso no pierde la capacidad de entender que no ha dejado de ser él mismo el sujeto de aquella misma experiencia y de apreciarla en sus aspectos positivos.

Según Bachelard, a diferencia del sueño, la *rêverie* necesita ser contada, escrita o, como en nuestro caso, pintada. Sobre este punto el autor es muy insistente, la necesidad de utilizar la escritura en relación a la *rêverie*, se necesita, no solo para repetir la experiencia, sino también, para infundirle un algo de eternidad, que haga de aquella misma experiencia vivida una vez, una especie de caja de

³¹⁵ Nota di Giacomo De Benedetti in: Kubin A., *Demoni e visioni notturne*

resonancia para todas las personas que han vivido sensaciones parecidas, pero que, a diferencia del pintor, no poseen las mismas capacidades de fijarla en imágenes o palabras que sean recibidas por los demás. Transcribimos directamente las palabras de Bachelard porque no podríamos expresarlo de otra manera:

Para comunicar un amor hay que escribir. Sobre este tema nunca escribiré lo suficiente. ¡Cuántos amantes, de regreso de los más tiernos encuentros abren su escritorio! El amor nunca acaba de expresarse y se expresa tanto mejor cuanto más poéticamente soñado. La *rêverie* de dos almas solitarias que se preparan a la ternura del amor. Un realista de la pasión, podrá ver en esto solo formulas evanescentes. Mas las grandes pasiones son el fruto de *rêveries* grandiosas. La realidad del amor resulta disminuida si viene separada de su irrealidad³¹⁶

El sueño, es para Bachelard, un territorio confuso, un misterio ontológico, demasiado fragmentado y al cual somos demasiado sumisos para poderlo utilizar en una creación positiva.

Al despertar, nos quedamos con fragmentos de sueños, y muy a menudo ni siquiera eso, el sujeto, no se puede formular un pensamiento empezando por los sueños, porque en estos pierde su ser, se extravía. Si la *rêverie* puede construir un objeto de estudio para el fenomenólogo, el sueño, en cambio, debe de ser analizado por los psicoanalistas y antropólogos, que podrán encontrar analogías por ejemplo con el mito.

En resumen según Bachelard el sueño se caracteriza por: ausencia de la conciencia, pasividad del sujeto, se relata, generalmente está relacionado a sensaciones de carácter negativo, se manifiesta por la noche, asociado a un bajo nivel de bienestar, no puede enunciar un pensamiento.

La *rêverie* se caracteriza por: presencia de la conciencia, participación del sujeto, no se relata, se relaciona a sensaciones de carácter positivo, se manifiesta en “situaciones de soledad”, asociada a un alto nivel de bienestar, puede enunciar un pensamiento.

Ciertamente este esquema, sirve a título de indicación, y no excluimos que se puedan añadir ulteriores diferencias, o que se puedan profundizar aquellas ya observadas.

En este sentido, hay efectivamente una diferencia que no hemos incluido, para poderla analizar estas diferencias con mayor atención, y es aquella de la distinta correspondencia del sueño y de la *rêverie*, respectivamente con el concepto de *animus* y *anima*.

V.8 Animus y Anima

³¹⁶ Bachelard G., “La poetica della *rêverie*”, ed. Dedalo, giugno 2015, pág. 14

Cuando se va más allá de todo lo que es comúnmente considerado el mundo real, el cotidiano fluir de las cosas, cede el paso a escenarios alternativos.

Estas visiones, en las cuales visitamos otros mundos, no es necesario que ocurran en momentos separados, como por ejemplo cuando abandonamos el estado consciente para dejarnos llevar por el descanso y sus sueños.

Puede pasar también, y es precisamente lo que pasa en la *rêverie*, que estos momentos se interpongan en la vida cotidiana, como hemos podido leer en el testimonio de Victor Hugo.

En cierta medida podemos considerar la pintura misma como una especie de *rêverie* en la *rêverie*. El cuadro representa para su autor una infinidad de cosas distintas, de muchas de estas es cociente, algunas llegan como intuiciones después de muchos años de trabajo, otras las conoce por instinto, desde el principio, algunas nunca las conocerá, pero entre estas probablemente hay la posibilidad de crear conscientemente una imagen en la cual poderse perder, la posibilidad de ser el artífice de una *rêverie* del todo peculiar, que habla el lenguaje de la pintura.

La materia es en continuo cambio, un cuadro, como hemos visto posee una existencia física, no solo representa algo, pero esta hecho de algo, madera, tela, pigmentos y otras cosas, es real como cualquier otro objeto que exista en esta tierra, pero al mismo tiempo lleva en su interior la secreta ambición de ser algo más, algo especial e intangible.

El sueño, la *rêverie*, la excentricidad fantástica, la rareza, ejercen sobre el pintor un especie de atracción, quizás porque los cuadros tienen la oculta ambición de poseer esos atributos. Bachelard, añade en nuestra opinión, introduciendo la contraposición entre animus y anima en relación al sueño y la *rêverie*, otra tesela del complejo mosaico de la creación artística.

Según Bachelard, entre todas las escuelas psicoanalíticas contemporáneas, indudablemente la de Jung es la que tiene el mérito de haber definido de manera más clara el psiquismo humano, demostrando cómo su naturaleza es sustancialmente andrógina. Jung teoriza que el inconsciente no está compuesto únicamente por la remoción de lo consciente, de los recuerdos olvidados, sino al revés, que posea una naturaleza primaria.

Las características andróginas que definen a cada uno de nosotros están en íntima relación con las profundidades del inconsciente.

Lo que hace de la *rêverie* un momento de distensión es justo el hecho de que, tanto en el hombre, cuanto en la mujer, por ese particular momento los dos polos opuestos, masculinos y femenino, experimentan un momento de armonía, lo que el autor denomina *paz de los géneros*, que es en definitiva la paz que experimenta el pintor soñador.

Con referencia a los dos géneros, encontramos interesante la afirmación, claramente con intención

provocadora, del psicólogo Buytendijk, que en su libro *La femme*, afirma que el hombre es femenino al 51% y la mujer es masculina al 51%. El intento polémico de tal afirmación es inducir a repensar la tradicional y rígida diferencia entre lo femenino integral y lo masculino integral.

Volviendo a las teorías de Jung, el psicoanalista utiliza los dos sustantivos latinos animus y anima para describir el masculino y lo femenino de la profundidad del alma humana y Bachelard, a su vez, toma en préstamo esta terminología dando a la *rêverie* una connotación femenina y relacionándola con ella.

El animus, al revés se mueve con ritmos y modalidades diferentes, es el tiempo de los proyectos y de las preocupaciones, que el pintor intenta dejar fuera, en el momento en que pasa el umbral de su estudio. Protegido en su laboratorio-taller, el pintor, como en un cálido vientre materno, persigue constantemente el objetivo de traducir en imágenes sus portentosas *rêveries*.

El pintor es un soñador que se nutre de su mismo deseo de dar forma a algo que a menudo no tiene forma, el tiempo del trabajo para él es recalcado por la grandeza de sus aspiraciones, le gustaría no solo dar forma a la materia, sino penetrarla, convertirse en un todo con ella, compartiendo todos sus secretos. Sin limitarse a mirarla solo desde el exterior, el pintor se identifica completamente con su trabajo, no se limita a hacer un cuadro, él es su cuadro.

Bachelard dice, que "el hombre es un ser hecho para imaginar. ¿Cómo podríamos conocer al otro si no lo imagináramos?"³¹⁷, ahora bien, para nosotros esta afirmación es más verdadera en el caso del pintor, siendo impulsado por esencia a traducir cada estímulo en imagen. El hecho que queremos que subrayar es que este mecanismo utilizado por el artista, es al fin y al cabo un particular instrumento de conocimiento.

Como hacen los niños, que usan el tacto para apoderarse del mundo circundante, el pintor hace experiencia de lo que lo rodea llevándolo al campo de la imaginación, necesita dar a las cosas un color y una forma, que aunque sea sólo vagamente reconocible, le sirve para conocerlas y hacerlas suyas.

Esta visión justifica para nosotros, la lectura de la pintura también entendida como medio de comprensión, como un instrumento de sentido.

V.9 Un tipo particular de sueño: *Grilli* y El Bosco

Hasta hora hemos tomado en consideración las clases de sueños producidos directamente por el

³¹⁷ Op.cit pág. 87

artista, las visiones que se originan directamente de su inconsciente, una especie de materia bruta que él transforma y doblega según su deseo.

Hay, sin embargo, otra clase de visiones, que constituyen un patrimonio figurativo amplísimo, que desde épocas remotas acompañan el ser humano, y que han ido mutando con él, con el devenir de las condiciones culturales y de la sociedad.

El hombre contemporáneo casi ha olvidado esa clase de imágenes, a pesar que las ciudades guardan signos muy significativos de sus presencias. Si hoy en día conocemos este tipo de imagen, es porque han sobrevivido a través de la obra de distintos artistas como, escultores, miniaturistas, canteros, pintores o grabadores, y aunque en la mayoría de los casos pasan inadvertidas, el artista las mira con otros ojos. De hecho, creemos que las imágenes que nos han llegado desde épocas remotas, pueden haber sido absorbidas por la mente del hombre, que ha convivido y, como hemos dicho, convive con ellas desde hace siglos, y que de alguna manera han confluído en aquel gran magma desconocido que es el inconsciente, y que se han mezclado con nuestros sueños. Además, puede ocurrir que, sin el adecuado conocimiento de las visiones fantásticas que hemos heredado de nuestros antepasados, podríamos caer en error y sin reconocerlas, atribuir las al puro arbitrio de la fantasía.

Es nuestra convención, que el artista, no pueda ignorar la historia de las imágenes que constituyen un elemento fundamental de su trabajo, es también a través de ese conocimiento que puede alcanzar un mayor impacto visual, y acercarse a la fuerza expresiva que poseen las imágenes de otras épocas.

En concreto hablamos de imágenes como: faunos, seres de dobles sexo, animales con manos de seis dedos, sirenas, hipocentauros, gorgonas, arpías, incubos, dracontópodos, minotauros, linceos, leopardos, quimeras, cinóperos con morro de perro, dentotiranos, bicéfalos con el lomo dentado, dragones, basiliscos...³¹⁸ y muchos más, por nombrar solo algunos entre los que aparecen en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco.

El texto de referencia para considerar la temática, es el ensayo clásico de Jurgis Baltrusaitis, “La Edad Media Fantástica”, en el que el autor redescubre en el arte gótico, influencias de temas iconográficos antiguos y originario del extremo Oriente. El autor evidencia otro marco característico de su esencia, o sea lo que denominamos macabro, lo fantástico, lo demoníaco, todos los aspectos que aparecen, transformados, en los cuadros de Brueghel, y sobre todo en los del pintor, más emblemático de este estilo, Hieronymus Bosch, conocido en castellano, como El Bosco (1450-1516).

Curiosamente la historia de este pintor neerlandés está muy relacionada con España. Hay que

³¹⁸ Eco Umberto., *El nombre de la rosa*, ediciones Circulo de lectores, Barcelona, 1980, pág. 45

considerar que no era tan obvio que el rey de un país tan católico comprase cuadros con temáticas muy poco ortodoxas con respecto a la doctrinal oficial de la Iglesia. La explicación de esta relación, está brevemente expuesta en un catálogo editado con ocasión de una exposición en Venezia, en el Palazzo Ducale, entre mayo y agosto de 1992, llamada *Le delizie dell'Inferno. Dipinti di Jheronimus Bosch e altri fiamminghi restaurati*.

Para introducir el texto y a fin de testimoniar la penetración en el tejido cultural de las las imágenes de El Bosco en el País, el autor elige las palabras de la obra teatral de Pedro Calderón de la Barca, “La vida es Sueño” obra de teatro estrenada en 1635. Las palabras que utiliza Orioli en 1967 para describir el drama: “una liturgia cósmica (...) entre deslumbramientos de imágenes, en el marco encantado de acantilados y cortes remotas”, que podrían ser utilizadas para describir un cuadro de El Bosco; y así:

(...) No ocurre casualmente. Las obras de El Bosco, eran muy conocidas en España, ya desde el siglo XVI, cuando un realmente sombrío y triste soberano, Felipe II, empezó a comprarlas para su colección de El Escorial (Folié 1963, pp. 233). Este rey, hijo de Carlos V, era también sobrino de aquel Felipe el Hermoso, heredero del Ducado de Borgogna, que en 1504 había pagado a Hertogenbosch (Bolduque en castellano, ciudad de nacimiento de el Bosco) un Juicio Universal , con Paraíso e Infierno “pour son très nobles plaisir” (Unvertehrt 1980, p.67). Pero, es de gran interés, el hecho de que los cronistas de la época nos hablan de estas extravagantes presencias en la colección del catolicísimo rey, en general se esfuerzen por defender su contenido ortodoxo, con un afán tal, que deja suponer como si de las pinturas, pudiese emanar, para la mayoría del público un fuerte olor a azufre.³¹⁹

Tomando en consideración la obra de El Bosco, es muy sencillo dejarse llevar por interpretaciones muy variadas inherentes al verdadero fin de los personajes de sus cuadros. Un mundo que parece estar tan lejos de ser apenas descifrable y, probablemente debido a esta dificultad, la primera tentación es la de recurrir al psicoanálisis para desvelar sentidos que para los hombres de esa época eran, si no obvios, al menos no tan difícilmente interpretables:

(...) La tentación de descubrir o establecer analogías entre las expresiones de la fantasía y las neurosis se ha fortalecido, en alguna historia de la crítica, a partir de 1912-1913, cuando Freud en “Totem y Tabú” acercaba los procesos del arte primitivo a ese entrelazamiento de la fantasía que es la memoria de los neuróticos³²⁰.

³¹⁹ “*Settantamila veli di luce e ombre*” de Limintani Virdis C., in “*Le delizie dell'Inferno, Dipinti di Jheronimus Bosch e altri fiamminghi restaurati*”, ediciones Il Cardo, Venezia 1992, pág 16

³²⁰ Op.cit.

En este contexto, queremos evitar leer entre líneas algún tipo de problemática psicológica o psíquica, en general con cualquier tipo de creación artística, y en particular, como algunos estudiosos³²¹ han hecho, en el caso de El Bosco.

Reducir las obras artísticas que se salen de lo inmediatamente comprensible a la obra de un loco, sería hacer una gran injusticia por un lado al mismo arte, y por otro lado al psicoanálisis. Insistimos en marcar la diferencia entre los ámbitos: las rarezas que un pintor puede utilizar en sus cuadros, no tienen que ser leídas como síntoma de algún tipo de neurosis, de hecho hay una diferencia fundamental entre el artista y el neurótico, si no fuese así, no tendríamos otra opción que calificar como locos a los artistas de que hemos hablado antes, y que se sirven de los sueños para crear, como Stevenson o Kubin.

Como explica Limentani Viridis³²² :

la diferencia substancial es que el artista, utiliza las imágenes de su depósito fantástico, representándolas, más o menos fielmente, pero cuando se sale del círculo virtuoso de su creación es capaz de volver a la realidad. Por contrario, el neurótico se queda parado en su círculo vicioso, incapaz de salir, incapaz de percibir los límites de su representación fantástica.

Como dijo Rella (1982, pag.99), el artista que recurre a su reserva psíquica, elige solo las estructuras que son congruentes con su su poética y con su intenciones, quizás también según sus conflictos, y es la cultura la que estimula su curiosidad psíquica y no lo contrario, y es siempre por medio de la cultura que descubre la capacidad del símbolo de llevar a la luz su malestar y sus impulsos. En las obras artísticas el producto juega sobre el límite entre lo conocido y lo no conocido, desconcertando a la expectación referencial, pero para poder ser comunicables por medio del arte, las ideas inconscientes tienen que adecuarse a estructuras formales pertenecientes a un lenguaje de intercambio.

Como dijo Basaglia (1964, pag. 147) el producto de los enfermos mentales es un canal por medio del cual superar el problema de la comunicación, para el artista, el dialogo con los demás empieza con la obra acabada.

Aclarado el concepto, seguimos con la explicación del repertorio figurativo que ha llegado hasta nosotros, especialmente un elemento decorativo recurrente en la obra de El Bosco y que ha contribuido ampliamente a renovar, los *grillos*.

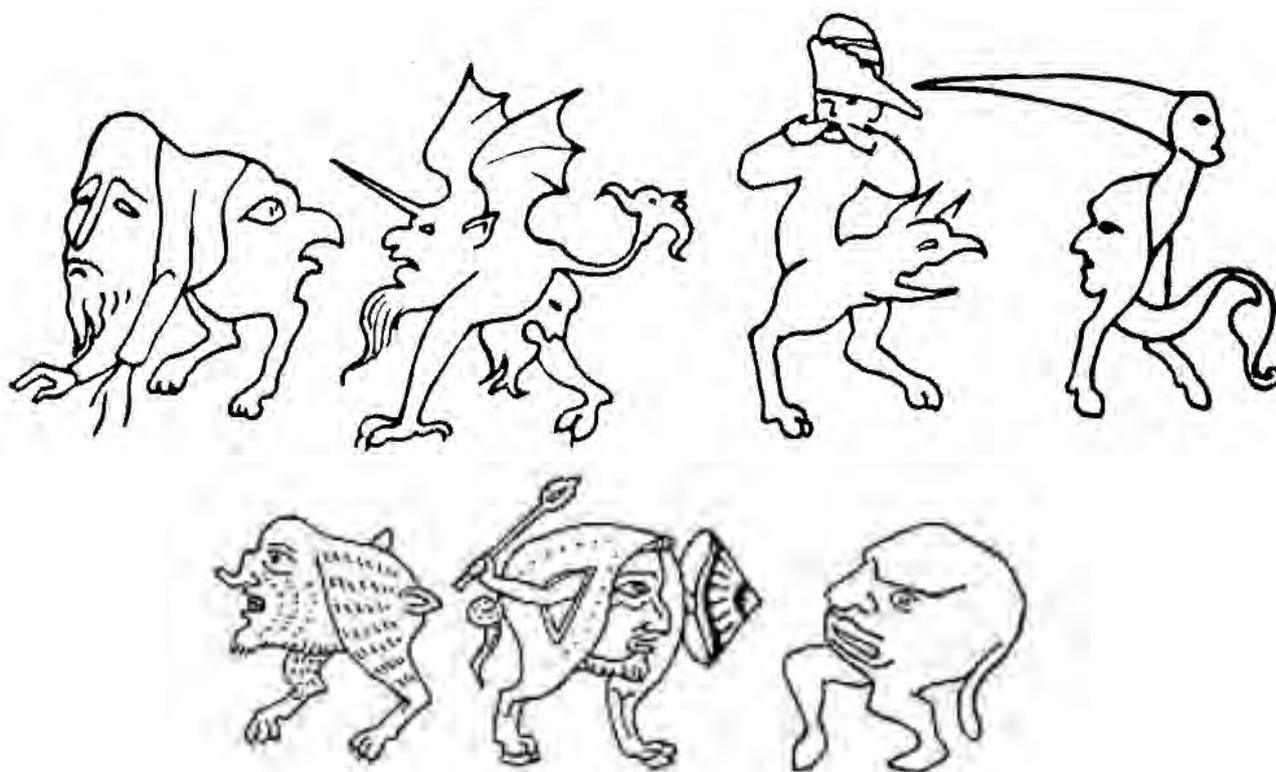
El nombre de grillos, se debe a un texto de Plinio el Viejo, con referencia a la caricatura de un

³²¹ Wurbach (1906-11), Reik (1936), Franger (1957-8), Leymaire (1958), Bosman (1962), Chauviere (1965), Read (1967), Robin (1967), Lucas (1968), Bazin (1969), Jouffroy (1977).

³²²Limintani Viridis C. “*Settantamila veli di luce e ombre*”, contenido en “*Le delizie dell’Inferno, Dipinti di Jheronimus Bosch e altri fiamminghi restaurati*”, ediciones Il Cardo, Venezia 1992, pág. 42

Gryllos (pequeño cerdo), hecha por el contemporáneo de Apeles, Antifilo el Egipcio. El termino, que en principio se utilizaba para indicar el genero satírico de la pintura donde se efectuaban deformaciones, acabó por ser aplicado a la disciplina, la glíptica, que representaba cuerpos con más cabezas. Para los antiguos, las piedras talladas de esta manera, representaban mucho más que simples decoraciones, poseían la secreta, pero real, capacidad de encerrar poderes mágicos y ayudar a los hombres, y el hecho de repetir partes del cuerpo o mezclar formas diversas formas vivientes, no era algo casual, en razón de que multiplicar determinadas formas correspondía a precisas funciones mágicas.

Según, el mismo Baltrusaitis la conformación de los grillos es muy compleja, en seguida algunos ejemplos de *grilli*:



Cuando una temática que en sí presenta tantas facetas confluye en la obra de una artista, el efecto, es como minino una multiplicación de las opciones de combinación, y de subida del nivel de complejidad a la hora de interpretar estos elementos, sobre todos con el paso de los siglos.

Esto es lo que ha pasado con El Bosco, que toma esta herencia cultural y la modela según su inventiva.

Si no fuera por el hecho de que el pintor de *Las Tentaciones*, utiliza cada elemento para dar vida a una pintura con un marco fuertemente moralizador, nos atreveríamos a decir que más, o además, que por la inventiva, parece movido por el puro capricho, que le permite dar vida a una muestra

inédita de seres.

Desde la perspectiva puramente pictórica, no queremos descartar completamente la hipótesis de un capricho, o por lo menos de una creación no tan rígidamente determinada, como si cada elemento de un cuadro tuviese que encajar en una rígida motivación, sobre todo con artistas de gran riqueza simbólica y con una imaginación exuberante como El Bosco.

El punto, es que cuando una mente tan imaginativa, se encuentra con formas ya existentes que le interesan, las adapta, las habita según su exigencias, que a pesar de que puedan ser urgentes, nunca podrán serlo más que de la misma necesidad de un pintor de pintar sus cuadros.

En la pintura contemporánea, reconocer el capricho de un pintor, es mucho más sencillo, dado que, en cierta medida, todo su trabajo excepto quizás los que provengan de un encargo, es un capricho, una necesidad que se queda completa en la esfera de lo subjetivo. En el caso de los pintores antiguos, es mucho mas complicado dividir esas dos partes.

Pero hay algo que nos puede ayudar en este trabajo de desvelamento, es el alma del pintor, que queda siempre presente, alma entendida según la definición hecha por Carl Gustav Jung, *anima*: “que en su acepción genérica se refiere a las características interiores del hombre que no pueden encontrarse en su aspecto exterior.”³²³ Algo mucho mas profundo y distinto que *persona*, termino que Jung utiliza con el significado clasico de “mascara” para describir el comportamiento que satisface las exigencias de la vida social. Esta actitud exterior es una de las máscaras que el yo puede asumir sin identificarse para no perderse a sí mismo”³²⁴. En la pintura, se pueden hacer muchas cosas, pero nunca mentir.

La obra final de un pintor, es una mediación entre muchos elementos, con respecto a la temática que estamos tratando, puede que en un mismo cuadro confluyan imágenes heredadas de los antepasados, imágenes surgidas de un sueño, y que todas se fundan hasta tener que hacer un esfuerzo para entender dónde acaba la una y empieza la otra, porque, aunque considerando al pintor el agente por medio del cual las imágenes vuelven o toman vida por primera vez, estas no son materia muerta. Es como si entre el pintor y su universo visual se estableciese una relación de paridad, es decir, las imágenes gozan de vida propia y en la medida en que sea posible poseen una autonomía que trasciende al individuo, como dijo Focillon “cada estilo pasa por muchas edades, muchas etapas. No se trata de asimilar las edades de los estilos a las edades de los hombres, sino que la vida de las formas no nace casualmente, no es un fondo decorativo bien adaptado a la historia y originado para sus necesidades, ellas obedecen a reglas propias, que están en ellas mismas.”³²⁵

³²³ Galimberti U., *Diccionario de Psicología*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2002, pàg. 858

³²⁴ Op.cit

³²⁵ Focillon H., *Vita delle Forme, l'Elogio della Mano*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2002 pág. 21

Esto nos trae a la mente los conceptos de inconsciente colectivo y de arquetipo teorizado por Carl Gustav Jung:

El inconsciente no contiene solo huellas de experiencias vividas, olvidadas y reprimidas, sino también un estrato más profundo, donde está depositado el patrimonio psicológico de la humanidad. A este estrato Jung lo denominó *inconsciente colectivo*, que se distingue del inconsciente personal porque, escribe Jung “mientras el inconsciente personal está formado esencialmente por contenidos que en un tiempo fueron conscientes, pero después desaparecieron de la conciencia porque fueron olvidados o reprimidos, los contenidos del inconsciente colectivo nunca estuvieron en la conciencia y por lo tanto nunca se adquirieron de manera individual, sino que deben su existencia exclusivamente a la herencia. El inconsciente personal consiste sobre todo en “complejos”, en cambio, el colectivo está formado esencialmente de “arquetipos”. El concepto de arquetipos, que es una correlación indispensable de la idea de inconsciente colectivo, indica la existencia, en la psique, de formas determinadas que parecen estar presentes siempre y dondequiera. La investigación mitológica las llama “motivos”; en la psicología de los primitivos estos corresponden al concepto de *representaciones colectivas* de Levy-Bruhl; en el campo de la religión comparada Hubert y Mauss lo definieron como “categorías de la imaginación” (1936:43)³²⁶.

De todo esto podemos extraer la conclusión de que la importancia de algunas tipologías de imágenes es directamente proporcional a su capacidad de representar un abanico de emociones atávicas, que pertenecen a la estructura misma del ser humano, casi en su constitución biológica.



Hieronymus Bosch, Detalle de *grillo*

³²⁶ Galimberti U., *Diccionario de Psicología*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2002, pág. 858



Hieronymus Bosch, Detalle *El jardín de las delicias* , 1480/ 1490



Hieronymus Bosch, Detalle de *grillo*

VI. Aspectos prácticos. Análisis de la estructura del trabajo

Introducción

Afirma Deleuze:

Es un error creer que el pintor está delante de una superficie blanca. La creencia figurativa se origina de ese error: en efecto, si el pintor estuviera delante de una superficie blanca, podría reproducir un objeto exterior que funcionaría como modelo. Pero no es así. El pintor tiene muchas cosas en la cabeza, o en torno a él, o en el estudio. Ahora bien, esto que tiene en la cabeza, o a su alrededor, está en la tela antes de comenzar su trabajo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente.³²⁷

A lo largo de todo el texto hemos utilizado las aportaciones teóricas para apoyar y valorar nuestras hipótesis, en este caso hemos hecho la operación contraria, utilizamos un texto, el mismo sobre Bacon que hemos utilizado anteriormente, en este caso para disentir. Claramente tenemos que argumentar esta decisión, el problema es que, como hemos ya subrayado en algunas ocasiones en el texto, sin dudar mínimamente de la relevancia de los esfuerzos y de las aportaciones de los teóricos para describir la pintura, también en razón de la igualmente ya mencionada dificultad de los pintores al momento de escribir o hablar sobre sus obras, a veces se olvidan que los artistas están hechos de carne y que a pesar de la altura de su pensamiento tienen que hacer una acción práctica: pintar.

Lo primero que pensamos es que Deleuze evidentemente nunca ha estado en frente a un tela blanca, con la clara intención de llenarla con los contenidos de su mente. No ponemos en duda que en la línea de inicio es así, de hecho la mayor parte de esta tesis habla de un visión más simbólica e interior que física, y sostenemos con vigor el papel central de la mente en el proceso creativo, pero hemos evidenciado con la misma intensidad la dimensión corporal, la existencia física del mismo pintor, y hemos hablado desde el principio de una tensión entre el aspecto mental y físico que tiene que hacer el artista. Por eso, hemos elegido utilizar la descripción de nuestro proceso pictórico, y no un proceso pictórico en general, justo para mostrar cómo al acto práctico el proceso pictórico encuentra una realización efectiva, es decir cómo puede funcionar la mediación entre las dos almas de la pintura (físico y mental), cómo la teoría se traduce en la práctica.

Es solo pasando de la teoría a la práctica que podemos apreciar la validez de algunos razonamientos teóricos, es decir es solo pintando que podemos comprobar la profundidad, sensibilidad y agudeza de algunas teorías, y al contrario la fragilidad o las carencias de otras.

³²⁷ Deleuze G., *Francis Bacon, lógica de la sensación*, ediciones Arena Libros Madrid, 2013 pág.51

La segunda observación que hacemos con respecto a las palabras de Deleuze, deriva justo del trabajo práctico del cual emergen variables imprevistas, es que en su razonamiento hay un gran ausente: el cuadro mismo.

Efectivamente, cuando estamos en el estudio, en ese espacio que posee el don de estar al mismo tiempo dentro y fuera del tiempo, cuando empezamos a pintar, y a dar forma a las imágenes de nuestra mente, nos damos cuenta de que no es una relación en sentido unívoco: del pintor al cuadro; las pinturas se imponen de tal manera que es más bien una relación a doble sentido, donde por un lado hay el pintor con todas sus intenciones y capacidades, pero el otro lado hay el cuadro con su presencia viva. La relación del pintor con sus telas es absolutamente particular, especial, privada, y caracterizada por fases cambiantes tanto de amor como de odio, que se alternan en medida que las pinturas se van haciendo.

Nunca consideramos los cuadros como inerte, al contrario, representan momentos muy claros y determinados de nuestra existencia, son la materialización de nuestros mundos, que toman vida gracias a nosotros. Cuando nos alejamos del cuadro, para tomar tiempo y tratar de entender, de anticipar el paso sucesivo, estamos como en espera que sea él mismo quien nos sugiera como proceder, y lo sorprendente es que lo hace, o nos parece que lo hace de verdad.

Entonces, para nosotros, en el estudio no hay solo el pintor, sino el pintor, su cuadro, y la relación determinada por su interacción. Una especie de tercera persona inexistente pero presente, algo parecido a lo que en lengua vasca se entiende por *elkar*. Podemos considerar válidas las palabras de Deleuze, a condición de ponderarlas, con la perspectiva adoptada por Merleau-Ponty que tiene bien presente el dado corporal como nos recuerda Calvo Serraller:

(...)Fue también Maurice Merleau-Ponty, en su más breve y memorable ensayo, el titulado *El ojo y el espíritu*, el que afirmó que “el pintor aporta su cuerpo en el acto de pintar”, (...) En la pintura se produce el esfuerzo verdaderamente límite que realiza el cuerpo para hacerse visible para expresarse, que es también como decir para hacerse notar.(...) Pero ¿es que de verdad se puede amar sin la ayuda del arte, la genuina vía de aprehensión de lo invisible? ¿Es que acaso hay otra forma mejor para sentir el dominio de la carne? Creer, amar y crear son, en todo caso, operaciones inseparables de nuestra existencia corporal, porque todas ellas requieren “profundidad” y “espalda” por seguir utilizando esas bellas expresiones de la que se sirvió Merleau-Ponty para explicar el campo de la invisibilidad que genera lo visible³²⁸.

La tela en blanco puede generar indistintamente gana de empezar o miedo de empezar, una ambivalencia que esconde el gusto por el desafío que es parte también del placer generado por la

³²⁸Calvo Serraller F., *La sienda extraviada del arte*, ediciones Biblioteca Mondadori, pág. 31, 32

creación artística. Deleuze sigue afirmando:

(...)El pintor no tiene que llenar una superficie blanca, tendría más bien que limpiar, vaciar, despejar. Entonces, no pinta para reproducir sobre la tela un objeto que funciona como modelo, pinta sobre las imágenes que ya están ahí para producir una tela en la cual el funcionamiento va invertir los elementos del modelo y de la copia. En resumen, lo que hay que definir son todos esos "datos" que están sobre la tela antes de que el pintor comience su trabajo. Y de entre esos datos algunos son obstáculos, algunos ayuda o aún efectos de un trabajo preparatorio³²⁹.

Fundamentalmente Deleuze no hace nada más que repetir con sus palabras, adaptando a la pintura, el concepto expresado por Miguel Ángel cuando afirmaba que para hacer una escultura no tenía que hacer nada más que retirar del bloque de mármol todo lo innecesario, o cuando afirmaba que “cada bloque de piedra tiene una estatua en su interior y es la tarea del escultor descubrirla”.

No dudamos que para Miguel Ángel fuera así, con respecto a las palabras de Deleuze creemos que el limitarse a “limpiar, vaciar y despejar” la tela puedan describir, probablemente, el nivel alcanzado por un pintor después de toda una vida de trabajo; para nosotros la perspectiva es distinta y evidenciada como hemos explicado en la introducción a la tesis, o con el mismo título que hemos elegido: la pintura en su devenir, del impulso pictórico al proceso creativo. La palabra clave es “devenir”, excepción hecha por la práctica continua, no hay nada fijo o predeterminado a lo largo del proceso, y volvemos a repetir las palabras del principio: la creación artística es dinámica, es movimiento, es energía, potencialidad, germen que debe ser cuidado para que pueda surgir. Pintar es un acto total y total es el esfuerzo que requiere.

Asunto central de la tesis ha sido que “más allá que sus finalidades materiales, buscamos en la pintura una finalidad emotiva”, y para demostrarlo hemos buscado refugio y ayuda en las palabras de muchos autores como, Bataille que con respecto a los hombres de las cuevas de Lascaux subraya el hecho que “las razones materiales aparentes son claras; la búsqueda desinteresada es, sin embargo, solo hipotética.” Ahora, llegados a este punto, y considerado que como hemos dicho desde el principio esta es una tesis inscrita en una perspectiva pictórica y que las teorías aportadas han nacido del trabajo, hemos creído oportuno mostrar el desarrollo efectivo de tres cuadros que representan otros tantos ejemplos de metodología pictórica. Normalmente para el pintor, el punto de partida para las reflexiones es la obra misma, en este caso, hemos invertido el orden empezando por la parte teórica y acabando con la parte práctica. A tal fin hemos fotografiado los cuadros a final de cada sesión de trabajo de manera que las imágenes pudiesen dar cuenta del proceso de que hemos

³²⁹ Op.cit. pág. 51

hablado en línea teórica y que pudiesen mostrar en concreto lo que entendemos por transformación del objeto. Como veremos a partir de las imágenes, del tema inicial queda solo una huella, un recuerdo lejano, y la historia contada por Correggio se convierte en una historia distinta. Cuando al contrario no empezamos por un tema inicial, la búsqueda de las formas se hace más insistente, y quizás mayor la alternancia de los elementos centrales: dibujo y color. En cualquier caso, si es verdad que como decía Klee hay un tiempo de visión para cada cuadro, igualmente el tiempo domina la ejecución material de la obra, en el tiempo la visión se desarrolla, cambia, hay que dejar el justo tiempo al cuadro, a final de cada sesión para poder intuir el paso sucesivo.

VI.1 El tema como pretexto

El proceso creativo es fluido y continuo, cuando eres pintor, eres pintor siempre, es decir que según como hemos argumentado, mente, manos, y ojos, (que corresponden a los aspectos mentales y físico) aprenden a actuar de determinada manera, se adaptan a las necesidades del pintor y adquieren características específicas. Esas mismas características son las que ayudan al pintor en su proceso creativo, el momento frente a la tela blanca es uno entre los muchos momentos de ese proceso. Considerando todos los elementos que están implicados en el nacimiento de un cuadro el momento efectivo en que tenemos que empezar una nueva tela representa a una especie de mediación entre todos esos aspectos, tenemos que actuar balanceando cuanto más posibles los factores implicados y los instrumentos de que disponemos, considerando que “demasiada mente” puede influir negativamente sobre la fluidez del trato, poniendo demasiado tensa la mano, así como demasiada libertad y dejarse llevar por el instinto y el caso sin la mediación de la mente puede dar resultados igualmente negativos.

Una manera a la que recurrimos para no paralizar la mente, la mano y los ojos, para hacerles actuar de manera más armónica posible entre sí, es la elección de un tema que nos libere de la preocupación de la composición. Otro beneficio de este método es que siendo el tema en la mayoría de los casos ya sido realizado por otros pintores, podemos al mismo tiempo aprender de manera indirecta; a propósito del tema Ortega y Gasset dice algo que:

(...)Escultura, pintura y música, que parecen artes tan ricas, viven en realidad, sometidas a girar dentro de un zodiaco de temas eternos³³⁰.

³³⁰Ortega y Gasset J., *Notas*, ediciones Anaya, Salamanca 1970 pág. 77

Utilizamos como ejemplo de este método un cuadro realizado en 2017, “Tempestad (Júpiter e Ío)”, pretexto inicial, como el título deja intuir, el tema mitológico de Júpiter e Ío en la representación particular de Correggio (1489, 1534), pintado entre 1531 y 1532. La pintura representa la historia narrada por Ovidio en *Las metamorfosis*, según la mitología griega, Zeus se transformó en neblina para aprovecharse de Ío doncella de Argos, hija de Ínaco y sacerdotisa de Hera, el cuadro representa justo el momento de la unión, cuando Zeus la envuelve en forma de nube. La manera en que Correggio ha representado la escena nos ha traído el deseo de utilizar la misma composición:

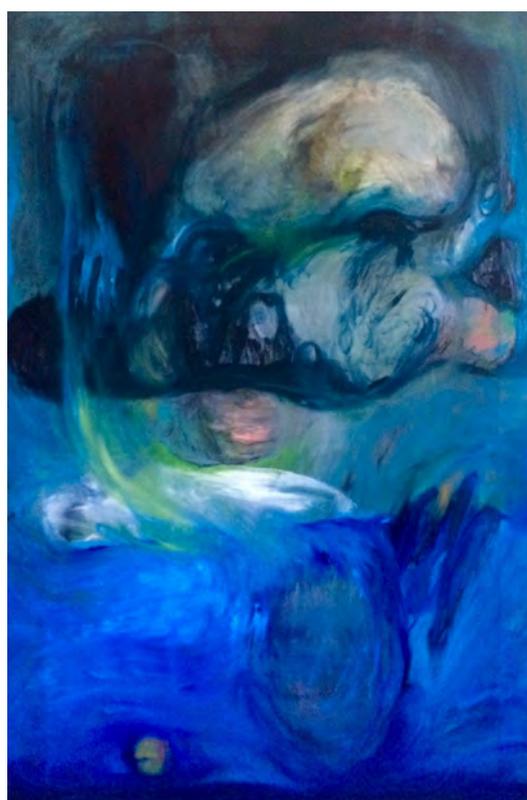


Correggio, *Júpiter e Ío*, 1531 y 1532



Las fotos permiten notar los evidentes cambios de una fase a la otra, y comprobar de manera directa lo que entendíamos con proceso pictórico abierto a cambios repentinos, mudables, fluidos. La falta de un esquema rígido amplía considerablemente la posibilidades de cambios inesperados, una vez

elegido el tema, empieza la operación de transformación a la que contribuyen en medida distinta todos los elementos que hemos analizado, nuestro cuerpo, la intuición, una particular ensoñación recién vivida, un recorrido por la ciudad. El aspecto mágico y que no acaba de sorprendernos es la continua interacción con el cuadro, esa especial relación que se instaura y de la cual surgen ideas, sugerencias sobre el mismo proceder. Color y dibujo van cambiando la fisonomía del cuadro, se alternan, y lentamente el cuadro se construye, se forma su piel, su carácter, y se impone con su presencia.



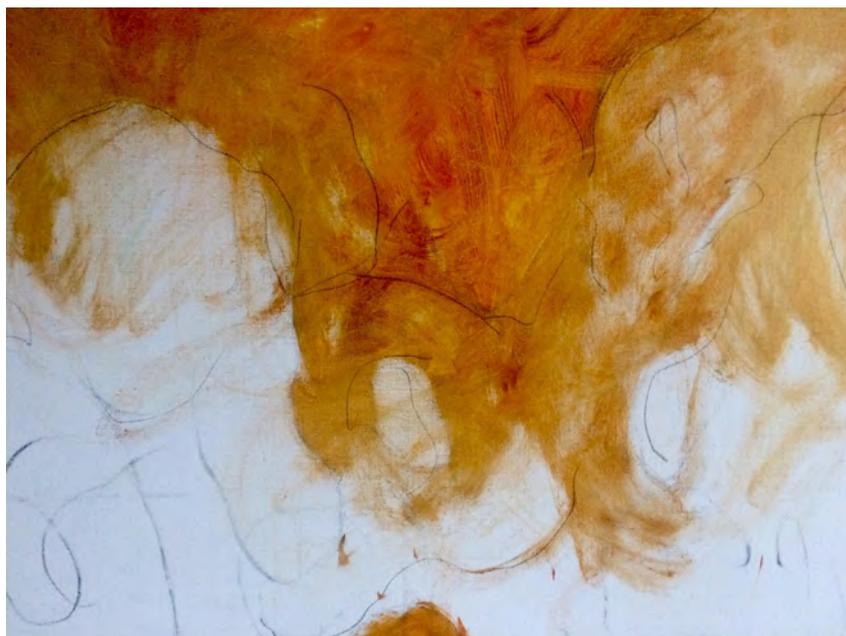
Una componente determinante en la creación del cuadro es el tiempo, a medida que pasa el tiempo la visión cambia y muta con él, a veces es el mismo cuadro el que determina el ritmo, cuándo hay que parar y esperar, o cuándo hay que insistir y llevar el cuadro a la etapa siguiente, aprender de esos tiempos de la pintura forma parte del trabajo del pintor.



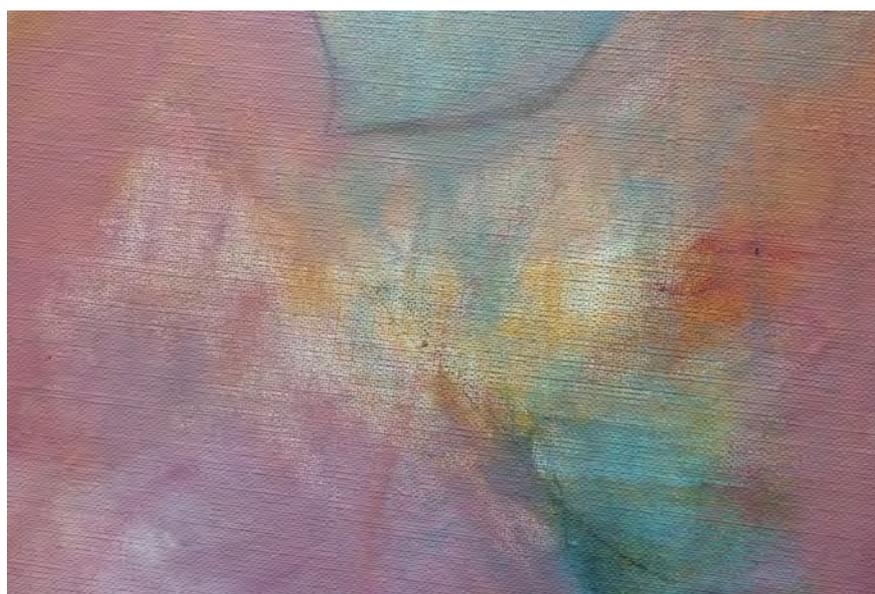
De la imagen inicial queda muy poco, pero esto no debe sorprender, recordamos que el proceso descrito, las pinturas son el fruto de una mediación entre las aspiraciones del pintor y lo que existente en concreto, a veces más que a un proceso, a un rito, se parece más a una lucha. Esta foto representa el cuadro en estadio final, el punto en que hemos mediado con el cuadro parar el movimiento. La pintura queda como un proceso abierto también con respecto a su fin, efectivamente en cierta medida, el cuadro nunca está acabado, como hemos dicho, al haber pasado un cierto tiempo, y al haber mudado nuestra visión, las posibilidades pictóricas van cambiando, los únicos limites a las posibilidades de hacer nuevos descubrimientos son la mente y la disciplina del pintor.

VI.2 La casualidad como pretexto

Podemos decir que la otra metodología corresponde a la manera opuesta de trabajo, si en el caso anterior del tema aprovechamos una composición dada y acabamos alejándonos de la misma, en este caso la composición inicial no está tan definida y tenemos que actuar más como en lo descrito en el caso del dibujo automático, del *frottage*, es decir, de todas aquellas técnicas que consisten en un “poner orden en el caos.”



Detalle 1



Detalle 2

En este caso el dibujo y el color quedan todavía más abierto, las formas son apenas delineadas, cada paso surge directamente del anterior, en ese tipo de impostación del cuadro en la primera fase disminuye el control de la mente y se hace más evidente el papel de la mano y su memoria de gestos de la que hemos hablado.



Conclusiones

Toda la tesis ha sido construida sobre la hipótesis de base que la pintura es un rito por medio del cual se expresa una forma laica de religiosidad, afirmación que hemos explicado comparando la pintura en su hacerse a un rito capaz de establecer una comunicación entre el mundo físico inmanente y el alma misma del pintor, entre el mundo ordinario y el espíritu, entre lo que es inmediatamente visible y lo que queda escondido a una mirada superficial.

Hemos insistido en evidenciar la dimensión corporal para subrayar lo que para nosotros es la fuerza y la magia de la pintura, su doble alma, su capacidad de crear a partir de medios materiales mundos

que existen solo gracias a la mente, manos y ojos de cada pintor.

Es un rito que se vuelve a repetir cada día en los estudios de todos los pintores, un proceso global, así como global es el esfuerzo que hace cada uno de ellos.

Como hemos repetido en varias ocasiones a lo largo de la tesis, la lógica adoptada para elegir el criterio de análisis de los elementos que están implicados en el proceso creativo ha surgido del mismo trabajo, los elementos que hemos analizado son, efectivamente, aquellos que hemos individuado como determinantes al momento de pintar, los cuadros presentes en el catálogo han sido pintados todos contemporáneamente a la misma tesis.

Puesto que la pintura para nosotros representa un todo orgánico y, considerada su doble alma, hemos decidido proceder en el análisis según un criterio de complejidad creciente, es decir, hemos empezado por su existencia física para llegar gradualmente a los elementos emotivos y simbólicos.

Como primeros elemnetos analizados en “la compleja naturaleza de la pintura” la triada que hemos definido de: mano, ojo y mente, empezando por el papel de la mano, esta fiel aliada que cumple diariamente los movimientos que bajan a lo material los contenidos de nuestra mente. Mano que acaba acumulando una memoria de gestos. La mano en esta triada representa la acción, es la que rompe el momento de quietud y que con sus movimientos determina el paso de lo inerte al movimiento, base de todos devenir.

La pintura es un acto de amor sin fines materiales que necesita de un prolongado y continuo aprendizaje, a lo largo del cual mano, ojo y mente se adaptan y se modulan, refinándose según las necesidades del pintor. La dificultad que hemos tenido al momento de tener que dividir el proceso pictórico y la elección que hemos hecho de tratar conjuntamente los argumentos centrales podemos notarla justo en este caso, si la mano determina el cambio de la quietud a la acción, los ojos del pintor tienen que desarrollar un particular tipo de visión que le permita penetrar en las pieles de las cosas para intuir su esencia y llegar con la vista allí donde las manos no pueden llegar con el tacto. Podemos entender entonces el papel determinante de la mente en este mecanismo, es la mente la que orienta la visión y la que determina las maneras concretas en que los pintores traducen lo que han podido observar con sus ojos.

Cuando hablamos de visión no hablamos de visión, *strictu sensu*, sino de una visión totalizadora, global y que es declinada según distintas posibilidades, entre estas hemos individuado, como

particular tipo de visión, la memoria. Por tanto las impresiones primordiales, las experiencias de nuestro pasado, desde la primera luz que hemos visto todos, lo que hemos sido que condiciona lo que somos, que es decir lo que vemos, el núcleo original de los recuerdos ayuda y condiciona al pintor en la determinación de los contenidos de sus pinturas.

Después de haber tratado de la existencia física de la pintura y analizado mano, ojo y mente en función del proceso pictórico, hemos individuado en la forma otro elemento central, y hemos hecho particular referencia al concepto de forma germinal, imagen indeterminada, vaga y cambiante que va definiéndose a lo largo del proceso en el que representa la fase inicial, y que está relacionada con el concepto de inspiración. Con respecto a la inspiración hemos podido ver como también pintores muy distintos entre sí, remarcar la relación entre inspiración y práctica diaria.

No pudiendo prescindir de una visión unitaria de color, dibujo y forma lo hemos analizado unidamente, evidenciando cómo, al trabajar de manera complementaria, color y dibujo dan vida a las formas más variadas.

La pintura es un instrumento de conocimiento, el pintor dibujando y pintando toma conciencia del mundo circundante, por medio del dibujo el pintor piensa, estudia la forma de la naturaleza.

El pensamiento pictórico sigue una especie de circularidad, empieza por una forma germinal/bosquejo, sigue con el dibujo, después con la elaboración del cuadro, aumentando el nivel de complejidad con el uso del color y cuando todo parece definido, acabado vuelve a empezar otra vez, en un continuo alternarse de acción y reflexión, actuando según una cautivadora metamorfosis circular.

Hemos ido gradualmente alejándonos de la realidad inmediatamente perceptible, dejando el mundo de lo visible para pasar a analizar otra opción de visión, lo imaginario. Recurriendo a las aportaciones de escritores como Stevenson y filósofos como Bachelard, hemos investigado y descubierto las diferencias constitutivas entre sueños y *rêverie*/ensoñación.

La sensibilidad visual del artista, su capacidad de elaborar los contenidos de la mente, es igualmente intensa, tanto para los objetos de la naturaleza como para los contenidos de sus más fantásticas visiones. La visión onírica y las imágenes fluidas de la *rêverie*/ensoñación constituyen otros tantos materiales útiles para la creación pictórica.

Particular interés ocupan en nuestra pintura dos temáticas relacionadas entre sí: la sombra y el doble. Concepto familiar en literatura, el doble, analizado en su ensayo por Otto Rank, nuestra personal aportación ha sido llevar y analizar el concepto en el ámbito de la pintura.

De un nivel teórico general, hemos pasado a nivel práctico particular, considerando en concreto nuestro proceso pictórico, caracterizado por las fases que hemos analizado en el texto.

Mostramos un ejemplo de dos posibles metodologías de trabajo: el tema como pretexto; la casualidad como excusa intelectual.

Central en nuestra visión es la relación que se establece entre el cuadro y el pintor, a doble sentido, dinámica, vital, el devenir, mutable y abierta a incluir sugerencias procedentes de distintos ámbitos.

Las hipótesis iniciales sobre las cuales hemos basado toda la tesis han sido examinadas y corroboradas por las teorías que hemos aportado, y podemos confirmar todos los elementos que hemos identificado como esenciales en el principio, no solo al tener que analizar desde el exterior algo que hacemos habitualmente de manera intuitiva y al tener que dividir por argumentos lo que normalmente está unido, hemos podido reflexionar y entender todavía mejor el papel central de los elementos analizados.

Bibliografia

- Alessandrini, Marco. *Album, Edward Munch*, ediciones Abscondita Milano 2007
- Allen, George. *The Works of John Ruskin*, ediciones E.T. Cook, London, 1903,1912, vol. 15
- Argan, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana 2*, ediciones Sansoni per la Scuola, 1998
- Argan, Giulio Carlo. *El Arte moderno del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, ediciones Akal, Madrid 1998
- Arnheim Rudolf. *Arte y percepción visual*, ediciones Alianza, Madrid, 2001
- Bachelard, Gaston. *La poetica della rêverie*, ediciones Dedalo, Bari 2015
- Ball, Philip. *Colore, una biografia. Tra arte, storia e chimica, la bellezza e i misteri del mondo del colore*. ediciones Bur Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2004
- Ballo, Guido. Bruno Gianfranco. *Munch*, Palazzo Reale, Palazzo Bagatti Valsecchi, Milano 4 dicembre 1985-16 marzo 1986. Exposición curada por , Nuove ediciones Grabele Mazzotta, Milano
- Balzac, Honore. *La obra maestra desconocida*, ediciones del Sur, Cordoba Argentina 2005
- Bataille, Georges. *Lascaux, la nascita dell'arte*, ediciones Abscondita, Milano 2014
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*, ediciones Taurus, Madrid 2013
- Benoist, Luc. *Segni, simboli e miti*, ediciones Garzanti Milano, 1976
- Berenson, Bernard. *Aesthetics and History*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1954
- Boatto, Alberto. *Due universi paralleli*, en Cocteau J., *Il mistero laico*, ediciones SE, Milán 2000
- Bonaparte, Maria. *De l'elaboration et de la fonction de l'oeuvre litteraire*” en Edgar Allan Poe, Denoel et Steele, Paris 1933, vol II
- Bozal, Valeriano. “*Historia de las ideas estéticas y de la teorías artísticas contemporáneas*”, Volumen I, ediciones La Balsa de la Medusa, Madrid 2004
- Braque .George. *Le jour et la nuit, Cahiers de George Braque, 1917-1952*. Gallimard, Paris, 1952
- Brusantin. Manlio. *Storia dei colori*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2000
- Bulgakov. Michail. *Romanzo teatrale le memorie di un defunto*, Bur Biblioteca Universale Rizzoli, Milàn, 1992
- Cabot Perry, Lila. *Reminiscenses of Claude Monet from 1889 to 1909*” The American Magazine of Art, vol.XIII, n°3, 1927
- Cacciapuoti, Fabiana. *Dentro lo zibaldone, la scrittura circolare di Giacomo Leopardi*, ediciones Donzelli, Roma, 2010
- Calvino, Italo. *Lezioni Americane, sei proposte per il nuovo millennio*, ediciones Mondadori, Milán

2014

- Calvo Serraller, Francisco. *La sienda extraviada del arte*, ediciones Biblioteca Mondadori Madrid,1992
- Cardarelli, Vincenzo. In *Lettere non spedite*, “A una lettrice sconosciuta”, Roma, 15 septiembre 1942.
- Casati, Roberto. *La scoperta dell'ombra, da Platone a Galileo un enigma che ha affascinato le grandi menti dell'umanità*, ediciones Laterza, Roma-Bari, 2008
- Cocteau, Jean. *Il Mistero laico*, ediciones Se Milán, 2000
- Costantini, Costanzo. *Borges, colloqui esclusivi con il grande scrittore argentino*, ediciones Sovera, Roma, 2001
- De Bono, Edward. *Creatività e pensiero laterale*. Edizioni Bur Rizzoli, Milan 2010
- De Chirico, Giorgio. *Memorie della mia vita*, ediciones Bombiani, Milán, 2008
- Delacorix, Eugène. *Journal*, pag. 91-92. domingo 11 marzo1849, ediciones Phaidon Press Limited 1995
- Delacroix Eugène. *Scritti sull'arte*, ediciones SE, Milán 2013
- Deluze, Gilles. *Francis Bacon, lógica de la sensación*, Ediciones Arena Libros Madrid, 2013
- Deridda Jacques. *Memorie di un cieco, l'autoritratto e altre rovine*, ediciones Abscondita Milán 2003
- Di Napoli, Giuseppe. *Disegnare e conoscere, la mano l'occhio e il segno*. Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2004
- Di Napoli, Giuseppe. *Natura, percezione e arte*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2011
- Di Stefano, Eva. *Schiele e gli autoritratti*, Art Dossier Giunti, Florencia 2004
- Eco, Umberto. *Sobre la memoria. Una conversación en tres partes*, 2015. Parte 1. Director Ferrario D., Codice Italia, Pabellón Italia, Bienal Arte 2015, curada por Trione Vincenzo
- Felix, Elliot. “*Drawing digitally*” presentación en el Urban Design Seminar, MIT, Cambridge Mass, 4 de octubre 2005
- Florence, Penny. *Mallarmè, Monet and Redo*, ediciones Cambridge University Press, 1986
- Focillon, Henri. *Vita delle Forme, l'Elogio della Mano*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2002
- Foster, Hall. Krauss Rosalind, Bois Yves. Alen., Buchloh B.H.D., *Arte, desde 1900, Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Ediciones Akal, 2006
- Franz Marie, Louise Von. *L'uomo e i suoi simboli* curado por Carl Gustav Jung, Raffello Cortina Editore, Milán, 2016
- Frazer, James George, *La rama dorada* edición Fondo De la Cultura Económica, Madrid, 2011

- Gabo, Naum. *Of Divers Arts*. A. W. Mellon Lectures on The Fine Arts, National Gallery of Art, Washington. New York, Pantheon Books, Bollingen Foundation, en Zeki S., *Splendori e Miserie del cervello, l'amore la creatività e la ricerca della felicità*, ediciones Codice, Torino 2010
- Galimberti, Umberto. *Diccionario de Psicología*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2002
- García Lorca, Federico. *Juego y teoría del duende*, 2003, Biblioteca Virtual Universal
- Gardener, Howard. *Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza*. ediciones Feltrinelli, Milán 2002
- Gilson, Étienne. *Pintura y realidad*,. Ediciones Eunsa, ediciones Universidad de Navarra, Pamplona 2000
- Gombrich Ernest H., *Arte percepción y realidad*, ediciones Paidós Iberica, Barcelona, 2007
- Herder, Johann Gottfried. *Plastica*, (1778), ed. it. a cura di G. Maragliano, ediciones Aesthetica, Palermo 1994
- Herrera Ubico, Silvia. Prefacio a “*Pintura y Realidad*” de Gilson E., Eunsa, Navarra Pamplona 2000
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*, ediciones Historia Alianza/Emecé, Madrid 2007
- Ingres, Jean Aguste Dominique., *Note e pensieri*, ediciones Alessandro Minuziano, Milán 1946
- Jimez, José. en ,*Congreso internacional*, Museo Thyssen Bornemisza, “ *El surrealismo y el sueño*” 8/9 octubre , Madrid 2013
- Jung, Carl Gustav. *A study in the Process of Individuations* 1950, in “*he Archetypes and the collective unconscious*”, Routledge and Kegan Paul, London 1953
- Jung, Carl Gustav. *Mysterium Coniunctionis*, 1955-56, Routledge and Kegan Paul, London 1963
- Kandisky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*, ediciones S.A. Madrid 1989
- Kettenmann, Andrea. *Frida Kahlo, Sofferenze e passioni, 1907-1954*. ediciones Taschen, Milán 2007
- Klee, Paul. *Caminos hacia el estudio de la naturaleza*, ediciones Caldén Colección *El hombre y su mundo*
- Klee, Paul. *Confessione creatrice e altri scritti*, ediciones Abscondita, Milán,
- Klee, Paul. *Teoria della Forma e della Figurazione, Vol.1*, ediciones Feltrinelli, Milán, 1970
- Klee, Paul. *Teoria della Forma e della Figurazione, Vol.2* ediciones Feltrinelli, Milán, 1970
- Kubin, Alfred. *El dibujante de sueños* ediciones Maldoror, 2005
- Kubin, Alfre. *Disegnatore di sogni*, ediciones Castelvecchi, Roma 2013
- Leslie, Charles Robert. *Memories of the Life of John Constable*, ediciones Phaidon Press, 1951

- Limintani Viridis, Caterina. en “*Le delizie dell'Inferno, Dipinti di Jheronimus Bosch e altri fiamminghi restaurati*”, ediciones Il Cardo, Venezia 1992
- Lohte, André. *Traite du paysage*, ediciones Librairie Floury, Paris 1948
- Lorenz, Konrad. *Natura e destino*, ediciones Mondadori,
- Luzzatto, Lia; Pompas, Renata. *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, III edición Tascabile Bompiani 2010
- Masson, Andre. *Il pittore e i suoi fantasmi*, ediciones Graphos, Genova 2003
- Masson, Andre. *Il piacere di dipingere*, ediciones Il Quadrante, Torino 1988
- Matisse, Henri. *Scritti e pensieri sull'arte*, ediciones Einaudi Letteratura, Torino, 1979
- Merleau-Ponty. Maurice, *L'occhio e lo spirito*, ed. SE, Piccola Enciclopedia, Milano, 1989
- Miller, Henri. *Dipingere è amare ancora*, ediciones Abscondita, 2003
- Munch, Edvar. *Frammenti sull'arte*, ediciones Abscondita, 2007
- Noel, Lapoujade M, *Filosofía de la imaginación*, Siglo Veintiuno Editores, 1988
- Ortega y Gasset, José. *Goya*, ediciones Abscondita, Milán, 2007
- Ortega y Gasset, José. *Unas lecciones de metafísica* ediciones Alianza editorial, Madrid, 1970
- Ortega y Gasset, José. *Notas*, ediciones Anaya, Salamanca 1970
- Ortega y Gasset, José. *¿Qué es filosofía?*, ediciones Revista de Occidente S.A. Madrid 1971
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*, Alianza editorial, Madrid 1987
- Pérez, Bermudez. *Lo que enseña el arte, la percepción estética en Arnheim*, Publicaciones de la Universitat de Valencia, 2010
- Pinotti, Andrea. *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wofflin. Mimesis*, Milano 2001
- Plinio el viejo, *Historia de las artes antiguas*, XXXV,103 ediciones Palombi Roma 1946
- Poulet, Georges. *La conciencia crítica*, ediciones Visor, Madrid 1971
- Proust, Marcel. *Pintores*, Ediciones Casimiro libros, Madrid 2016
- Rambla, Wencelsao. *Principales itinerarios artístico del siglo XX, una aproximación a la teoría del arte contemporáneo*. Ediciones de la Universitat Jaume I, 2000
- Rank, Otto. *Il doppio, uno studio psicoanalítico*, ediciones SE, Milán 2001
- Redon, Odilon. *A soi même, Journal (1867, 1915)*, ediciones H. Floury, Paris 1922
- Rodari, Gianni. *Gramática de la Fantasia, introducción al arte de inventar historias*, ediciones Colihue/Biblioser, 2008
- Rovelli, Carlo. *Sette brevi lezioni di física*, ediciones Adelphi Milán, 2105
- Ruy Sanchez. Alberto, *Con la literatura en el cuerpo, historia de la literatura y melancolía*,

- Ediciones Taurus Pensamiento, Madrid 1980
- Saura, Alberto. *Escritura como pintura, sobre la experiencia pictórica*, Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores, primera edición Barcelona 2004
- Schwarz, Arturo. *L'immaginazione Alchemica*, ediciones la Salamandra, Milán, 1979
- Schwarz, Arturo. *la sposa messa a nudo in Marcel Duchamp*, ediciones Einaudi Milán, 1974
- Sennet, Robert. *El artesano*, Ediciones Anagrama 2009
- Solana, Guillermo. *Critica y modernidad*, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* Volumen II, curado por Valeriano Bozal, ediciones La Balsa de la Medusa, Madrid, 2004
- Spender, Matthew. *Una Vita Armena, Vita di Arshile Gorky*, ed. Barbes, Firenze, 2010
- Stevenson, Robert Louis. *Teatro della notte, sogni e visioni: laboratorio dell'artista*, ediciones Red 1987
- Stoichita Victor I. *Breve storia dell'ombra*, ediciones il Saggiatore, Milán 2015
- Sutherland, Graham. *Parafrasi delle natura, e altri scritti sull'arte*. ediciones Se, Milán 1999
- Turkle, Sherry, *Life on the screen: identity in the Age of the Internet.*, ediciones Simon and Schuster, 1995 Nueva York
- Valery, Paul. *Degas danza disegno*, Ediciones Abscondita, Milán 2013
- Wild, Oscar. *L'arte, la vita e altre menzogne. 1885* ediciones Mattioli Collana frontiere Light, Milán 2010
- Zeki, Semir. *Visión interior, una investigación sobre el arte y el cerebro*” La Balsa de la Medusa, Madrid, 2005

Catálogo

Los cuadros que presentamos en el catálogo han sido pintados contemporáneamente con la escritura de la tesis. Algunos de ellos se empezaron en 2014 y su desarrollo ha sido paralelo a la realización de la parte teórica de esta investigación. Lo que ha permitido probar y utilizar los planteamientos que en las páginas anteriores hemos expuesto, la forma natural de pintar, aquella que no se ve forzada a ser acompañada de un planteamiento teórico estricto como el que es necesario para la concepciones de una tesis doctoral es en todo caso más relajada y natural, pero en todo momento se ha intentado que estas pinturas se diferencien lo menos posible de la manera natural de trabajar de cualquier pintor. Confiamos en que los resultados no se resientan en exceso del carácter de experimentación que su origen y sus circunstancias les han dado. De cualquier manera son cuadros personales realizados voluntariamente y no tienen un carácter de mera ilustración de los textos.



100x150, *Grillo*, óleo sobre lienzo, 2017



100x150, Foresta con testa arancione, óleo sobre lienzo, 2017



100x150, *Susanna*, óleo sobre lienzo 2017



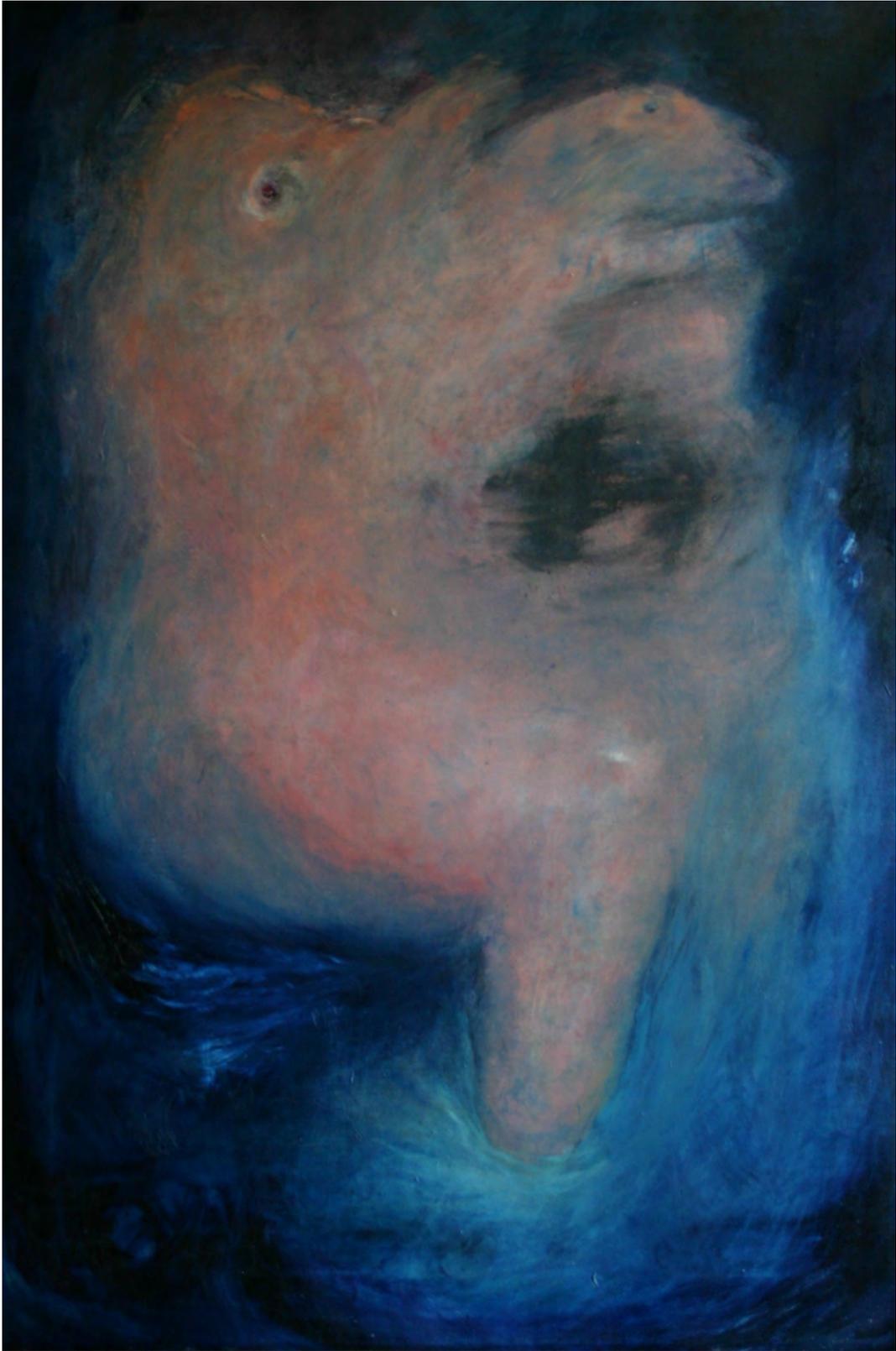
150x100, *Calla e teschio*, óleo sobre lienzo, 2017



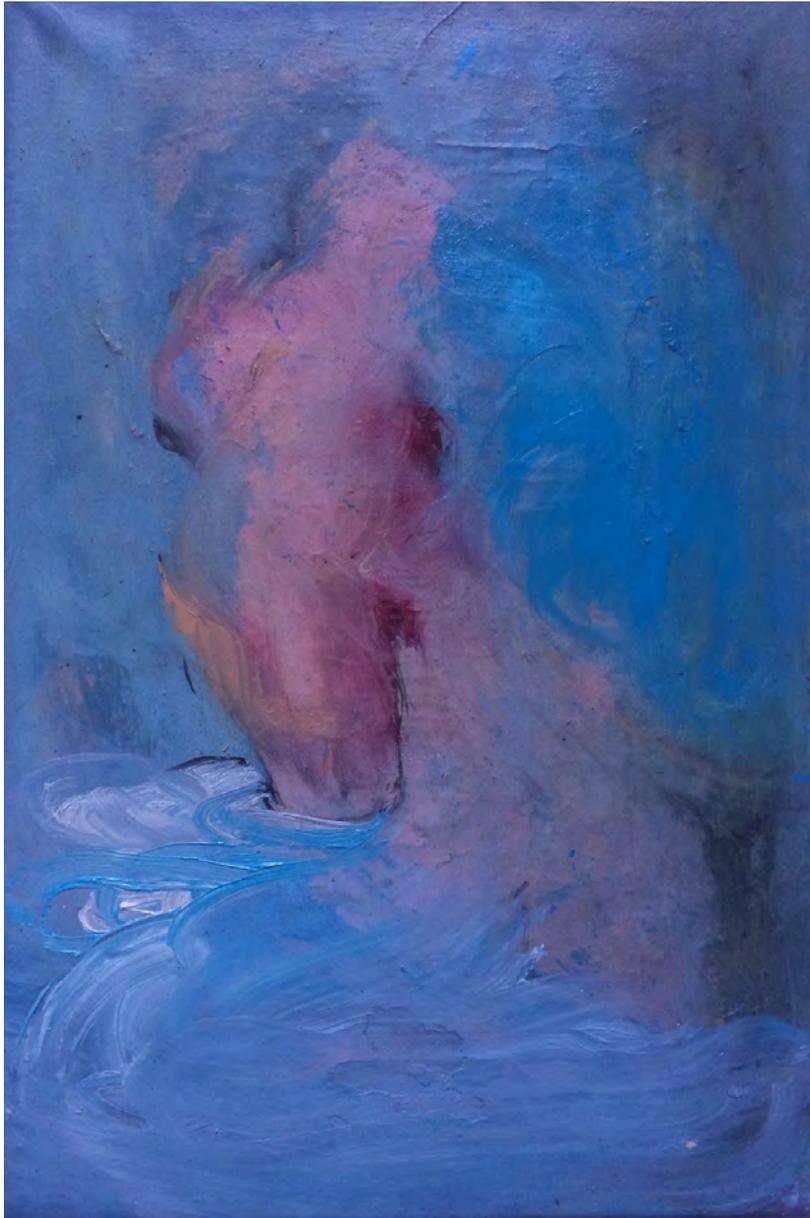
150x100, *Tempestad (Júpiter e Ío)*, óleo sobre lienzo, 2017



100x150, ¡Ahhh!, óleo sobre lienzo, 2017



150x100, *Nuova forma (Buco nero)*, óleo sobre lienzo, 2017



30x20, *Sin titulo*, óleo sobre lienzo, 2017



30x20, *Sin titulo*, óleo sobre lienzo, 2017



Dibujo sobre papel, *Otranto*, 29.5x 21, 2016



Dibujo sobre papel, *Sin titulo*, 29.5x 21, 2016



Dibujo sobre papel, *Sin titulo*, 29.5x 21, 2016

