

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

estética en la pintura:
el hecho de pintar

Tesis doctoral presentada
por Alberto Carroggio de Molina
Director: Ricard Sala Olivella

1987
BARCELONA

Índice

I. INTRODUCCIÓN A LA OBRA	PAG. 2
II. LA OBRA	PAG. 5
III. INTRODUCCIÓN AL TEXTO	PAG. 36
IV. EL TÍTULO	PAG. 40
V. EL MECANISMO DE LA VISIÓN	PAG. 42
VI. EL COLOR	PAG. 49
VI.1.Nociones Preliminares	PAG. 49
VI.2.Estímulos Primarios	PAG. 50
VI.3.Luz y Oscuridad	PAG. 51
VI.4.Cualidades del Color	PAG. 53
VI.5.Relatividad del Color	PAG. 59
VI.6.Colores Equivalentes	PAG. 62
VII. EL COLOR DE LAS COSAS	PAG. 70
VIII. EL HECHO DE PINTAR	PAG. 72
VIII.1.Preámbulo	PAG. 72
VIII.2.La Tela	PAG. 73
VIII.3.El Modelo	PAG. 83
IX. LA REGRESIÓN VISUAL	PAG. 102
X. LA DIFICULTAD DEL COLOR	PAG. 111
XI. EL COLOR DEL CUADRO	PAG. 114
XII. PRONTUARIO PERSONAL	PAG. 120
XIII. EL NOMBRE DE LOS COLORES	PAG. 127
XIV. CONCLUSIONES	PAG. 134
BIBLIOGRAFÍA	PAG. 142

I. introducción a la obra

Siempre me ha resultado difícil hablar de mis cuadros. Puedo explicar cómo los he hecho, y de ello trata parte de esta Tesis, o bien, de las condiciones en que fueron realizados, así como, de alguna de las anécdotas que siempre intervienen en la construcción de un cuadro, e incluso de las características técnicas que sirvieron de base; pero no del cuadro en sí, ya que esto me parece redundante. Por ello me referiré, en cada uno de los cuadros, a aquellos aspectos más esenciales, dejando a la obra hablar por sí misma.

He reunido, por orden cronológico, una muestra de aquellos cuadros que considero más representativos de mi hacer, y que en el transcurso de estos años de estudio, he realizado de forma más o menos "directa", ya que considero importante el realizarlos de esta manera, es decir, sin insistir en ellos más que lo indispensable.

Normalmente, un cuadro surge a partir de una idea. Sin embargo, en ocasiones, como consecuencia generalmente, de un exceso de trabajo, puede faltar una idea clara y concreta; cuando esto sucede, compongo el modelo hasta obtener un resultado satisfactorio, pudiendo trabajar en ello, varios días, antes de comenzar la obra.

Admito las influencias de otros pintores, ya sea a nivel consciente ya inconscientemente, no me preocupa, sé que son inevitables, y en más de una ocasión he descubierto haber realizado un cuadro a partir del confuso recuerdo de algo visto, ya sea en Pintura como en Cine o Fotografía.

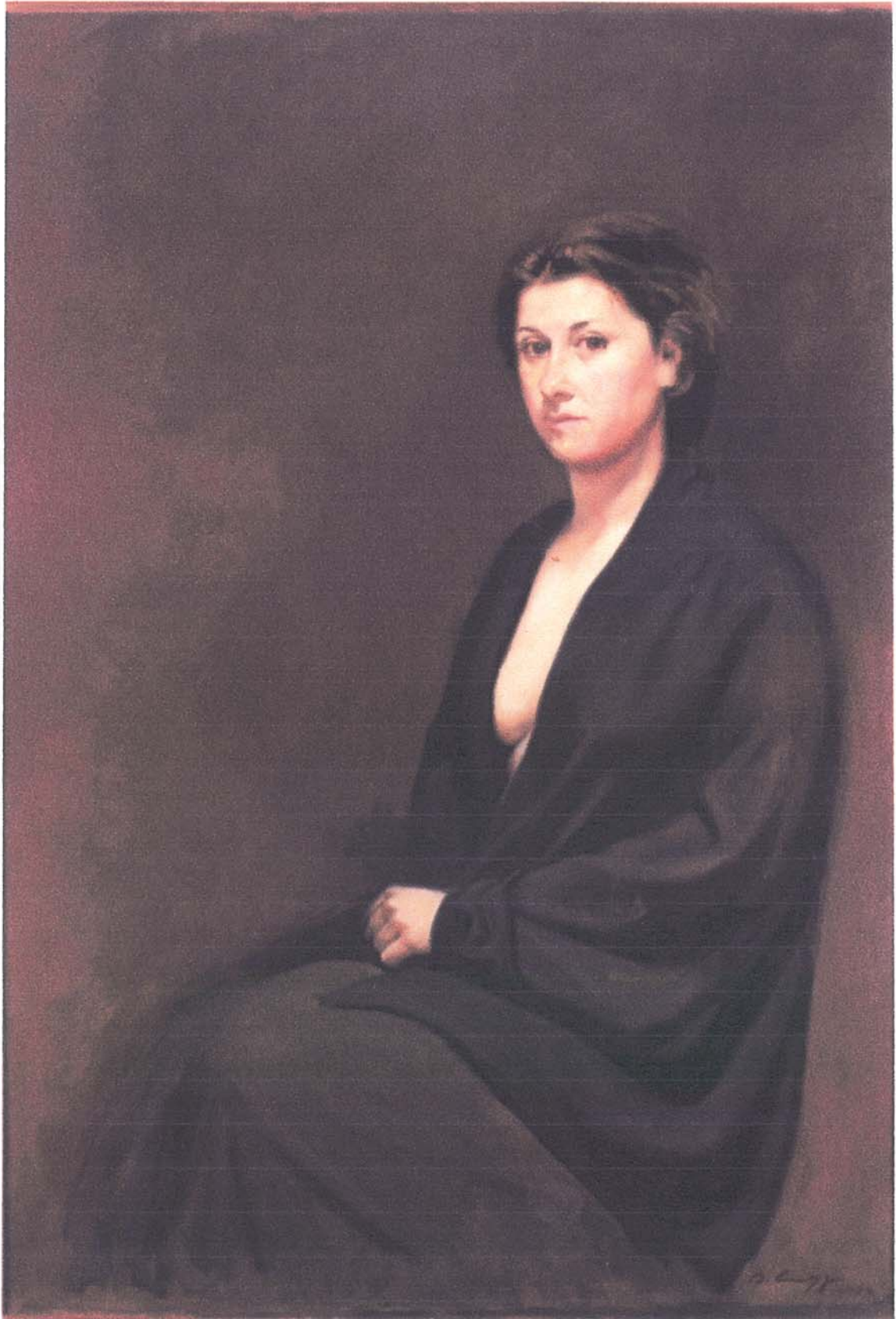
Debo advertir de la necesidad de emplear formas convencionales de expresión al comentar según qué aspectos de los cuadros presentados. De otra manera sería muy difícil establecer un discurso fácilmente comprensible, ya que , por ejemplo, debo hablar del "color" del fondo o del ropaje, siendo así que, como se deduce del texto, ello supone cierta contradicción si nos atenemos a una terminología estricta.

Excepto en aquellos cuadros en los que ya se especifica, las formas de trabajo no son "puras"; la mayoría de ellos, han sido realizados mezclando, no solamente aquellas expuestas en el texto, sino algunas de las que posteriormente se mostraron inviables, interviniendo en un mismo cuadro diferentes procesos y distintas formas.

Siempre empiezo a trabajar sobre una superficie previamente preparada con una capa de temple al huevo y una vez seca, empiezo el dibujo, ya sea con carboncillo o con el pincel si el tema lo permite. El

color del fondo procuro que sea pardo-rojizo, aunque tengo cierta tendencia por los fondos demasiado rojos, ya que con ellos se obtienen cuadros más cálidos. Ultimamente, y con buenos resultados de momento, trabajo sobre tela de lino preparada con material acrílico. Sobre tal material he experimentado que la capa de temple, conforme pasa el tiempo, cada vez es más fuerte sin perder por ello su elasticidad y adherencia. (Existen unas muestras, fechadas, entregadas al antiguo departamento de Restauración)

II. la obra



CUADRO N° 1

CUADRO nº 1

KATINA (1977)

116x81

Realizado con luz artificial, bombilla incandescente, tanto sobre el modelo como sobre la tela.

Podemos ver que el apoyo, el asiento, no existe. Por lo que las piernas son algo mas grandes que lo normal, ya que de otra forma la figura perdía "el sentado".

Realizado sobre tela de estudio, ha sido reentelado para conseguir una mayor resistencia del soporte.

La modelo ha sido una de las mejores que he tenido. Quizás la razón la podamos hallar en que, como antigua alumna de esta Facultad, sabía comprender, mejor, el significado de posar.



CUADRO Nº 2

CUADRO nº 2

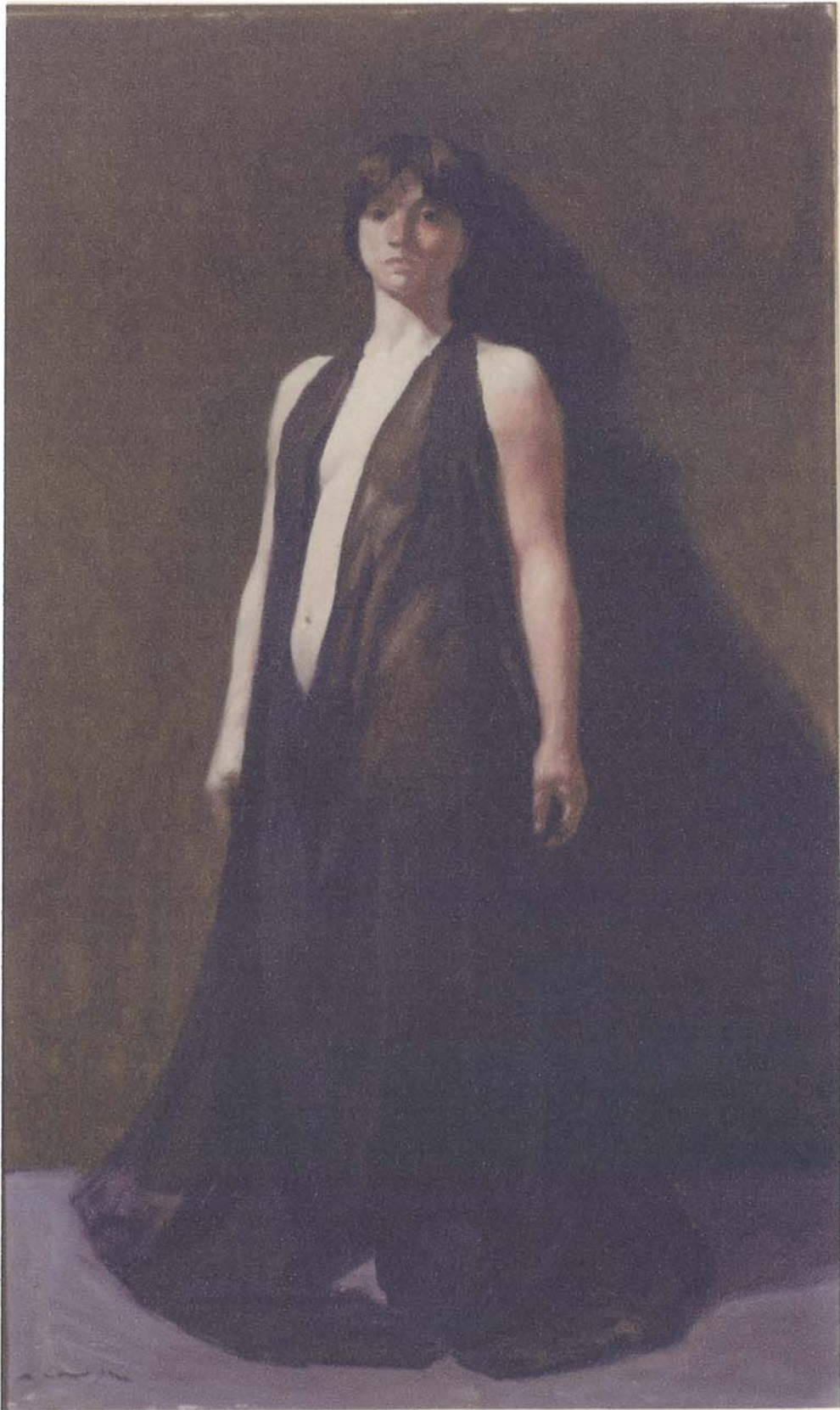
LA GRIEGA (1978)

61x50

Realizado con luz artificial, bombilla incandescente, tanto sobre el modelo como sobre el trabajo.

Fue elaborado en cinco sesiones, la mayoría de ellas dedicadas a la "redondez" del sombrero, y al vestido. El resto es prácticamente directo.

Es uno de esos cuadros que "salen solos", no puedo precisar como fue realizado, ya que no fui consciente de ello; por lo que se manifiesta como singular en el curso de mi trabajo, pues contraviene las pautas del mismo.



CUADRO N° 3

CUADRO nº 3

FIGURA CON GASA NEGRA (1981)

100x60

Realizado con luz artificial, bombilla incandescente, sobre el modelo. La tela fue iluminada con luz fluorescente. (Philips, TL 40W/57)

La idea central era realizar de forma "directa", es decir, de una sola pincelada, las transparencias de la gasa. Y en contraposición afirmar la rotundidad de las formas al apoyarse la tela sobre el cuerpo.

Es trabajo muy de estudio, con un primer brazo algo largo; pero, no quise sacrificar la espontaneidad en pro de la proporción.



CUADRO Nº 4

CUADRO nº 4

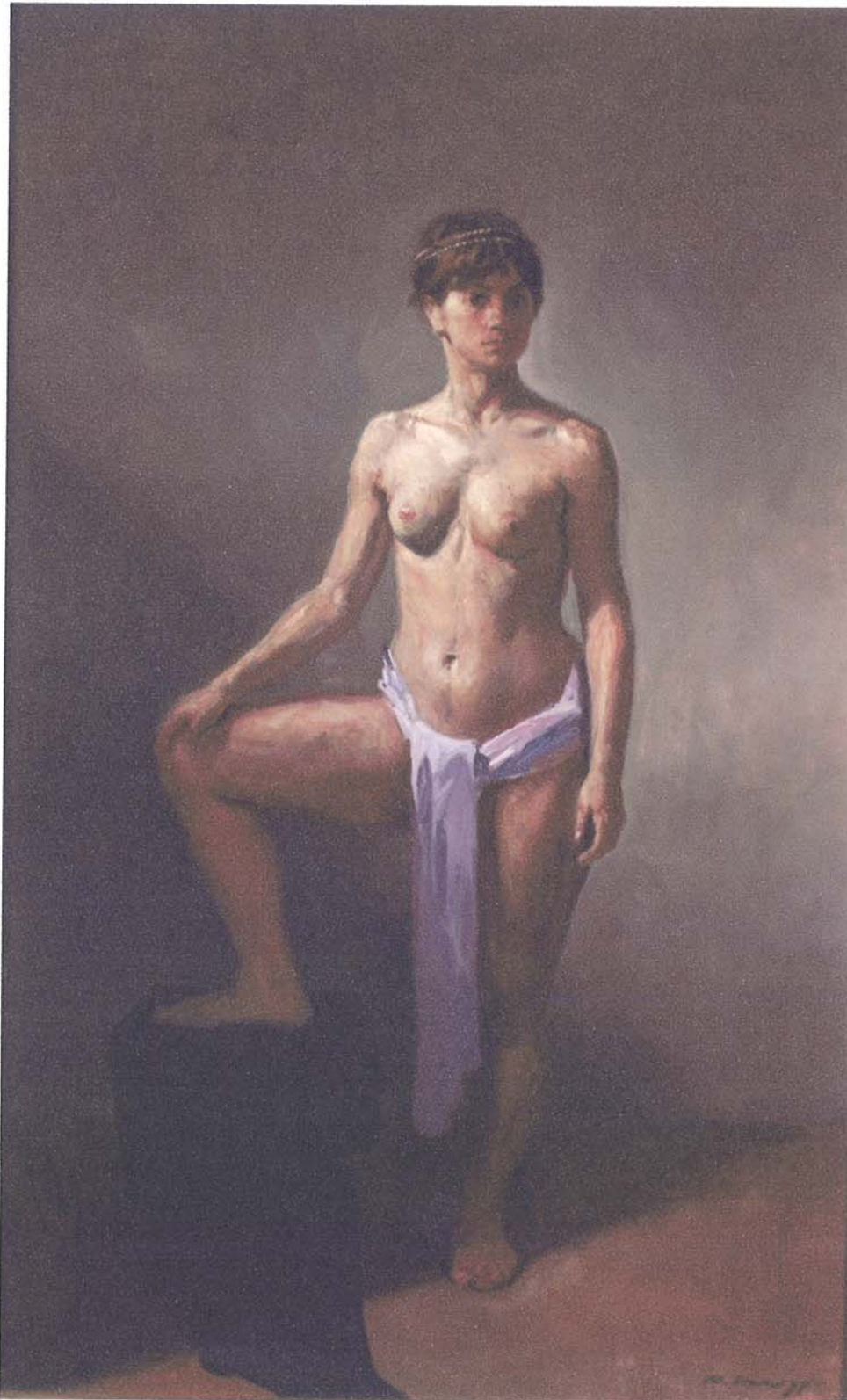
FIGURA CON LOS BRAZOS EN JARRAS (1982)

116x73

Realizado con luz artificial, halógena, sobre reflector plateado, en el modelo. En el cuadro luz fluorescente (Philips TL40W/57).

Una vez finalizado el cuadro, desplazé la tela hacia la derecha ya que la figura quedaba en exceso descentrada.

Ha sufrido diferentes capas de barniz y de distintas marcas, sin embargo, aparecen de nuevo "rechupados" en zonas diversas.



CUADRO Nº 5

CUADRO nº 5

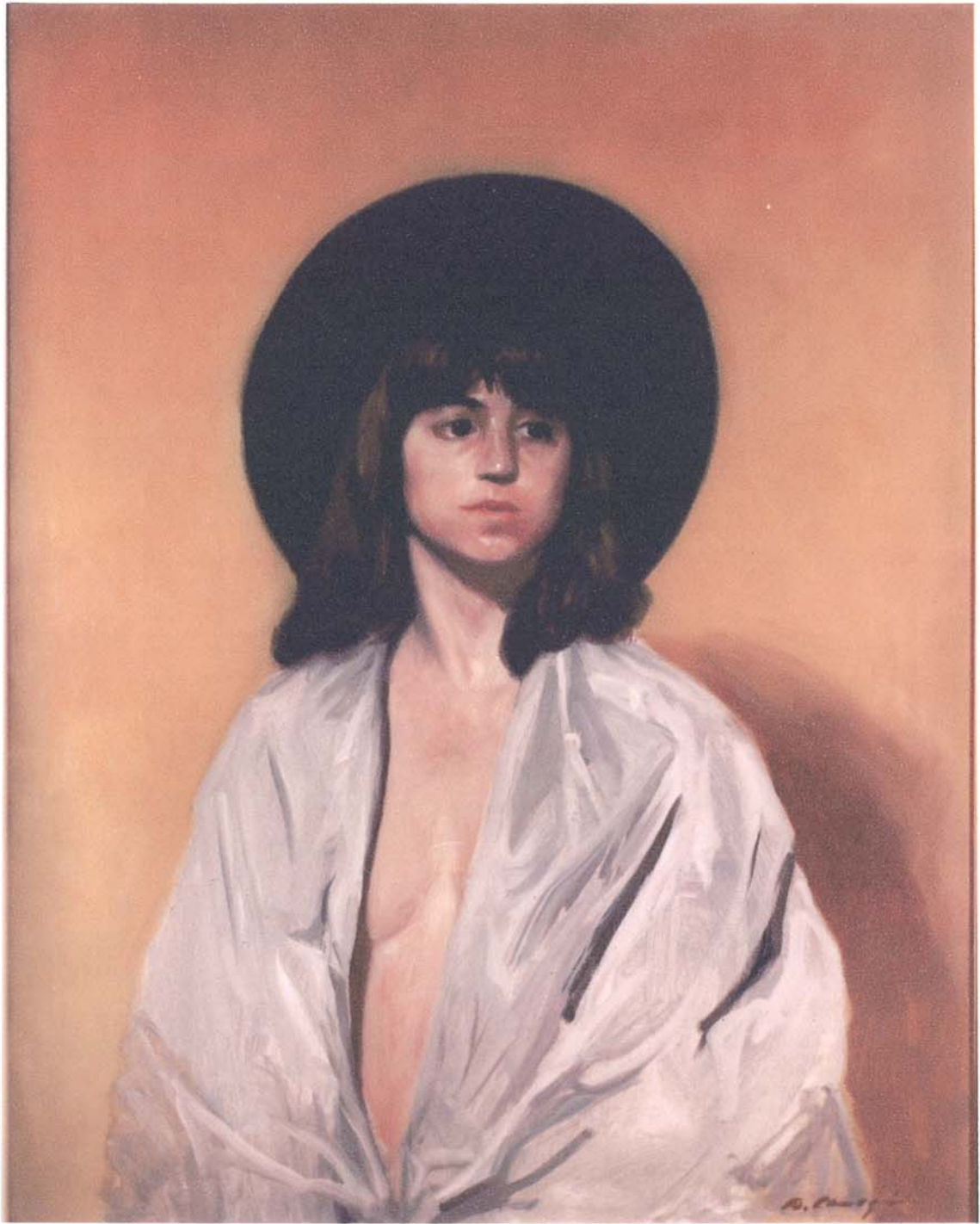
FIGURA DE PIE CON CINTA LILA (1983)

116x73

Realizado con luz natural.

Este es un cuadro algo "duro", ya que fue el primero que fue pintado aplicando, con todas sus consecuencias, la foma que en el texto se denomina "sensorial" (VIII. 3.) y como todo cuadro así elaborado, presenta problemas de "regresión visual". (cap. IX.)

Es cuadro de estudio, con una postura de cabeza y torso similiar a la del cuadro nº 6.



CUADRO Nº 6

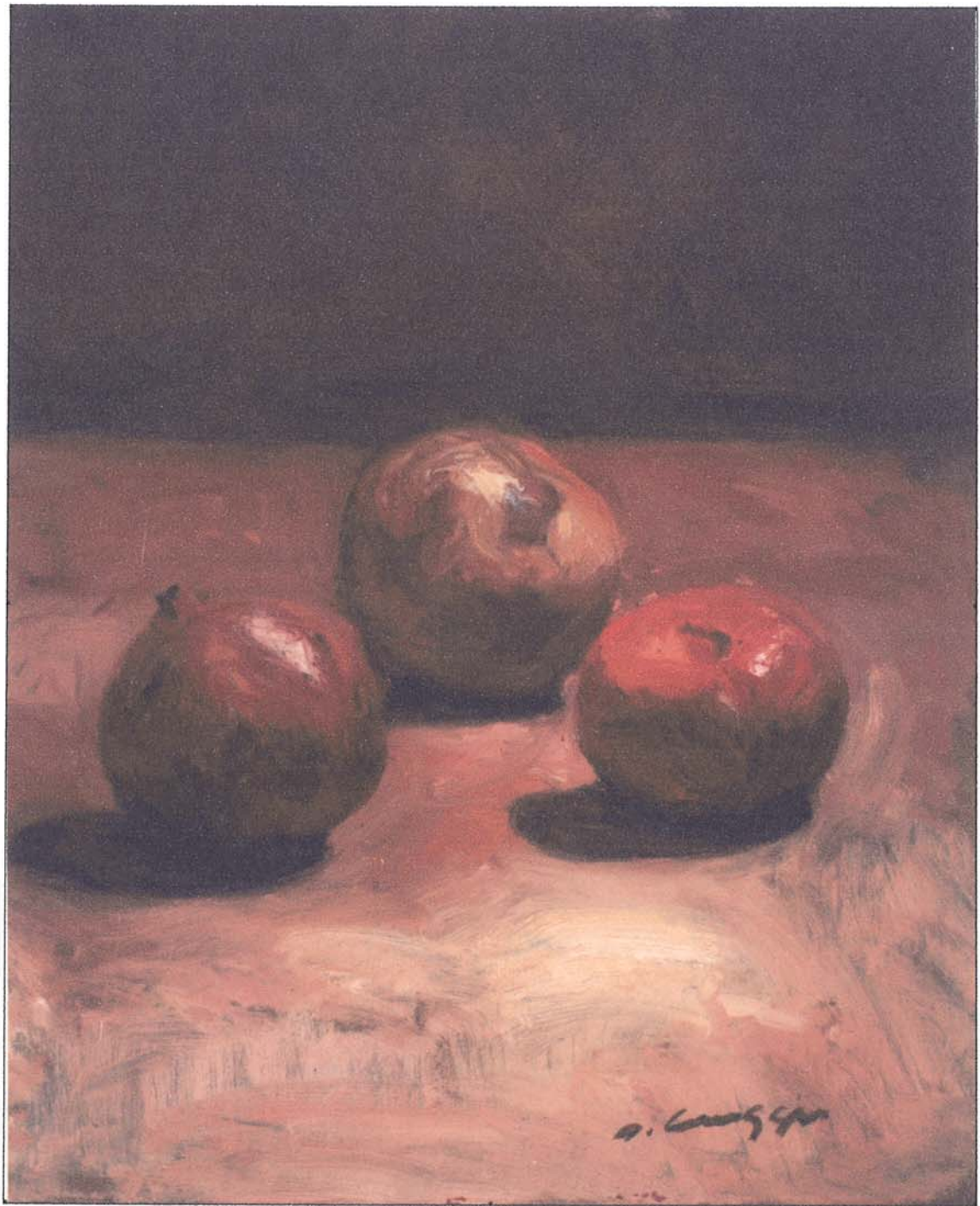
CUADRO nº 6

MARIANA CON SOMBRERO NEGRO (1984)

92x73

Realizado con luz artificial, bombilla incandescente, sobre el modelo. Luz fluorescente sobre el cuadro (Philips TL40W/57)

Siempre he experimentado una cierta atracción por el contraste Amarillo-Negro. En este caso incluí además, un ropaje de "color" gris que tiene una "claridad" parecida al de la carnación y al del fondo; por lo que de esta forma contrastan, aun más, la cabeza y el sombrero con el fondo.



CUADRO Nº 7

CUADRO nº 7

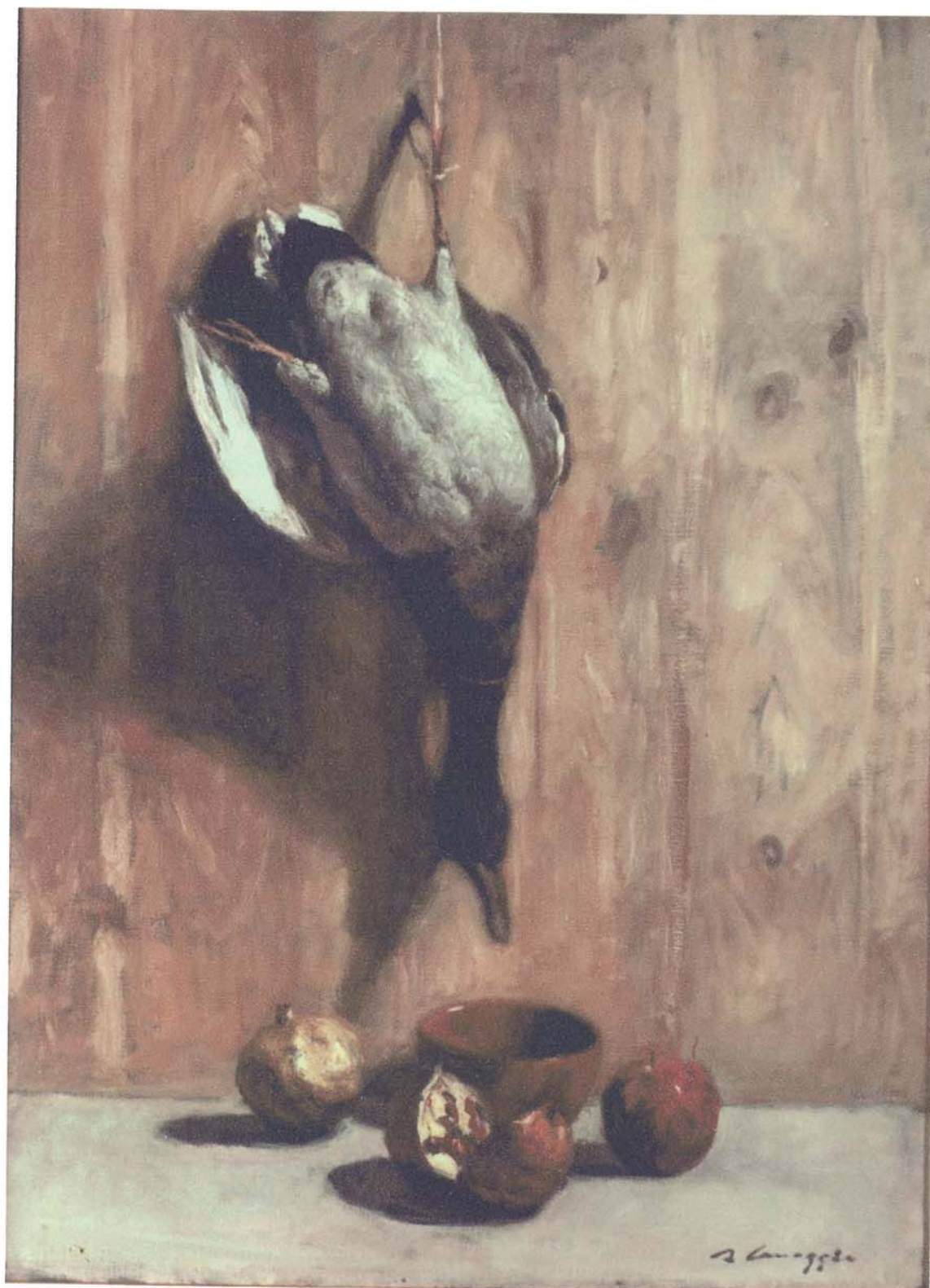
BODEGÓN DE LAS TRES FRUTAS (1984)

38x32

Realizado con luz natural

Es el resultado de desmontar un Bodegón de mayor tamaño. Quizás la granada de la izquierda pueda parecer algo extraña de color; tenía y todavía tiene, varios años. Sin embargo, aunque ha perdido su color original ha adquirido otros tan bonitos como los iniciales.

Este es uno de los cuadros más rápidos que he realizado, escasamente tiene dos sesiones.



CUADRO Nº 8

CUADRO nº 8

BODEGÓN CON PATO (1984)

100x73

Realizado con luz natural.

Dada la escasez de tiempo que el modelo me brindaba, decidí pintar el pato de una sola sesión. Tardé cinco horas en su realización ya que hube de repetir parte del pecho. En la sesión del día siguiente realicé la sombra proyectada y la parte del fondo que rodea al animal. En sesiones posteriores y ya con un pato simulado, terminé más lentamente el resto del cuadro.



CUADRO Nº 9

CUADRO nº 9

DESNUDO (1984)

116x73

Realizado con luz natural.

En este cuadro se pueden apreciar dos grandes zonas de tonalidad diferente. En la parte inferior derecha se observa una zona azulada, más fría, distinta del resto del cuadro; incluso en la pierna superior existe alguna pincelada de color descaradamente Azul. La razón, comentada en el texto, (cap. XI.) es el reflejo, inadvertido, de unas casas de color Ocre en dicha zona del cuadro, por lo que al ser visto con luz "normal" y desaparecer la influencia Ocre del reflejo, este fragmento adquiere un tono general más frío.



CUADRO Nº 10

CUADRO nº 10

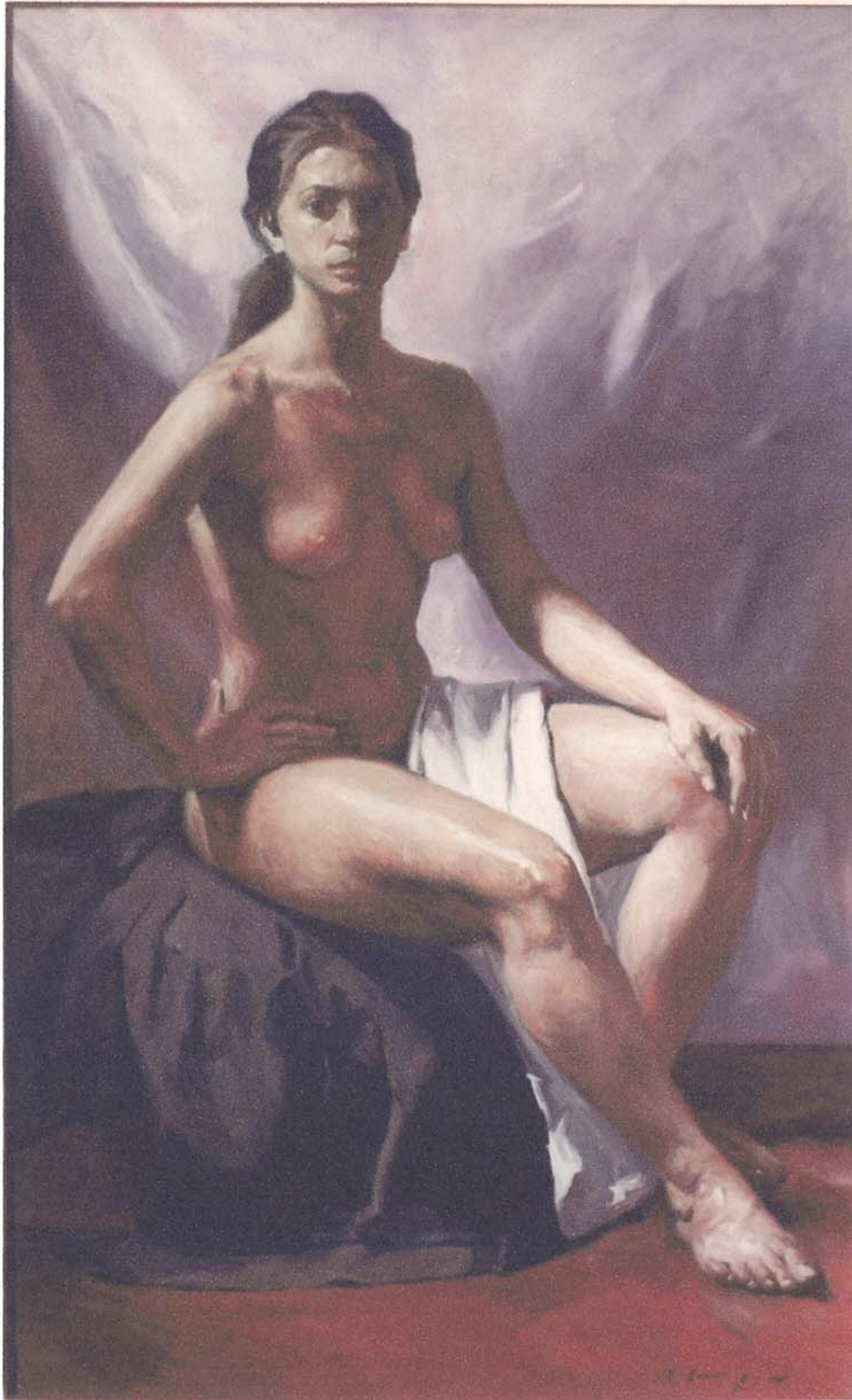
BODEGÓN DEL SOMBRERO DE COPA (1985)

130x89

Realizado con luz natural.

Este bodegón surgió como resultado de ir amontonando objetos, "trastos", sobre una mesa. La razón que me lleva a disponer los objetos o cualquier otro modelo, no es su belleza, es el juego de colores, de contraste, que se establece a partir de un foco de luz

Como es fácil de apreciar esta pintado "directo". Únicamente el fondo ha sido realizado tres veces.



CUADRO Nº 11

CUADRO nº 11

DESNUDO SENTADO -LA GRANDE- (1985)

140x88

Realizado con luz natural. Luz Azul de cielo despejado, suprimiendo con mamparas cualquier otro reflejo.

Es un cuadro inspirado en el "Marte" de Velázquez, aunque aquí se ha pretendido dar a la figura un cierto aire de solemnidad y orgullo.

Este es un nuevo ejemplo de la forma de trabajo denominada "sensorial" y la correspondiente dificultad en la "regresión visual", ya que las manchas de color se manifiestan como tales, -obligandonos a situarnos a una gran distancia para poder ver la figura "unida"- lo que supone una mayor dificultad para el pintor, pues debe juzgar la obra desde dos visiones distintas, como pintor y como espectador.



CUADRO Nº 12

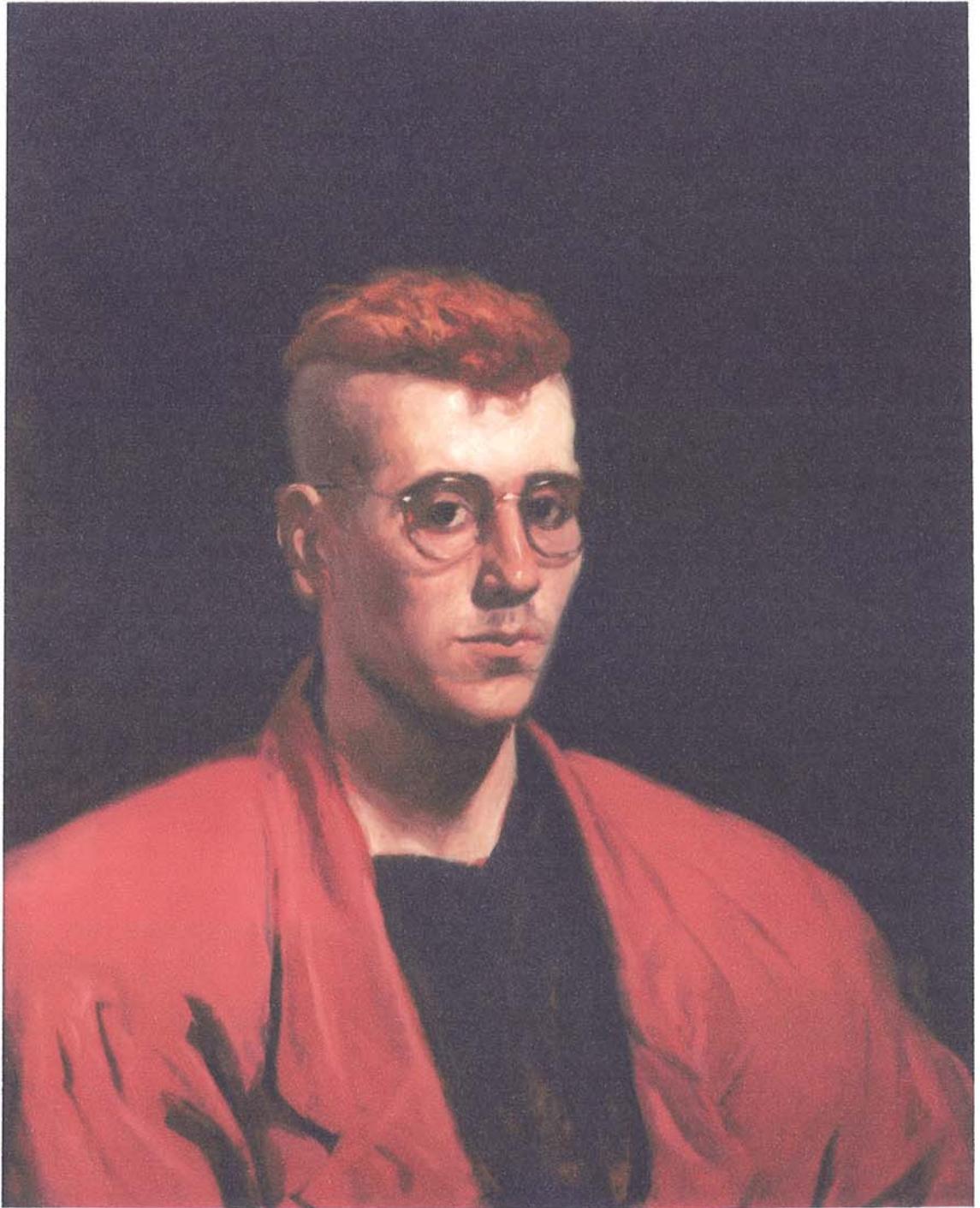
CUADRO nº 12

LA BRASILEÑA (1985)

92x73

Este cuadro es el resultado de unas pruebas de iluminación. El modelo estaba iluminado con luz fluorescente (Philips TL40/57). El cuadro con una batería de seis fluorescentes (cuatro Philips TL 40/57 y dos BLB -luz ultravioleta-).

Fue dado por acabado y posteriormente barnizado con barniz de retoques. Al cabo de siete meses, retoqué el pañuelo de la cabeza con una marca de pintura diferente y considerada tradicionalmente como una de las mejores. Pasados escasamente dos meses y sin haber vuelto a barnizar, se agrietó lo retocado. Ello me sirve de excusa para poner de manifiesto el estado de indefensión en que nos encontramos los pintores, ya que si bien existen estudios sobre diferentes materiales, no sabemos nada respecto a la calidad y fiabilidad de los productos que compramos en los comercios, siendo así que son los mas utilizados.



CUADRO Nº 13

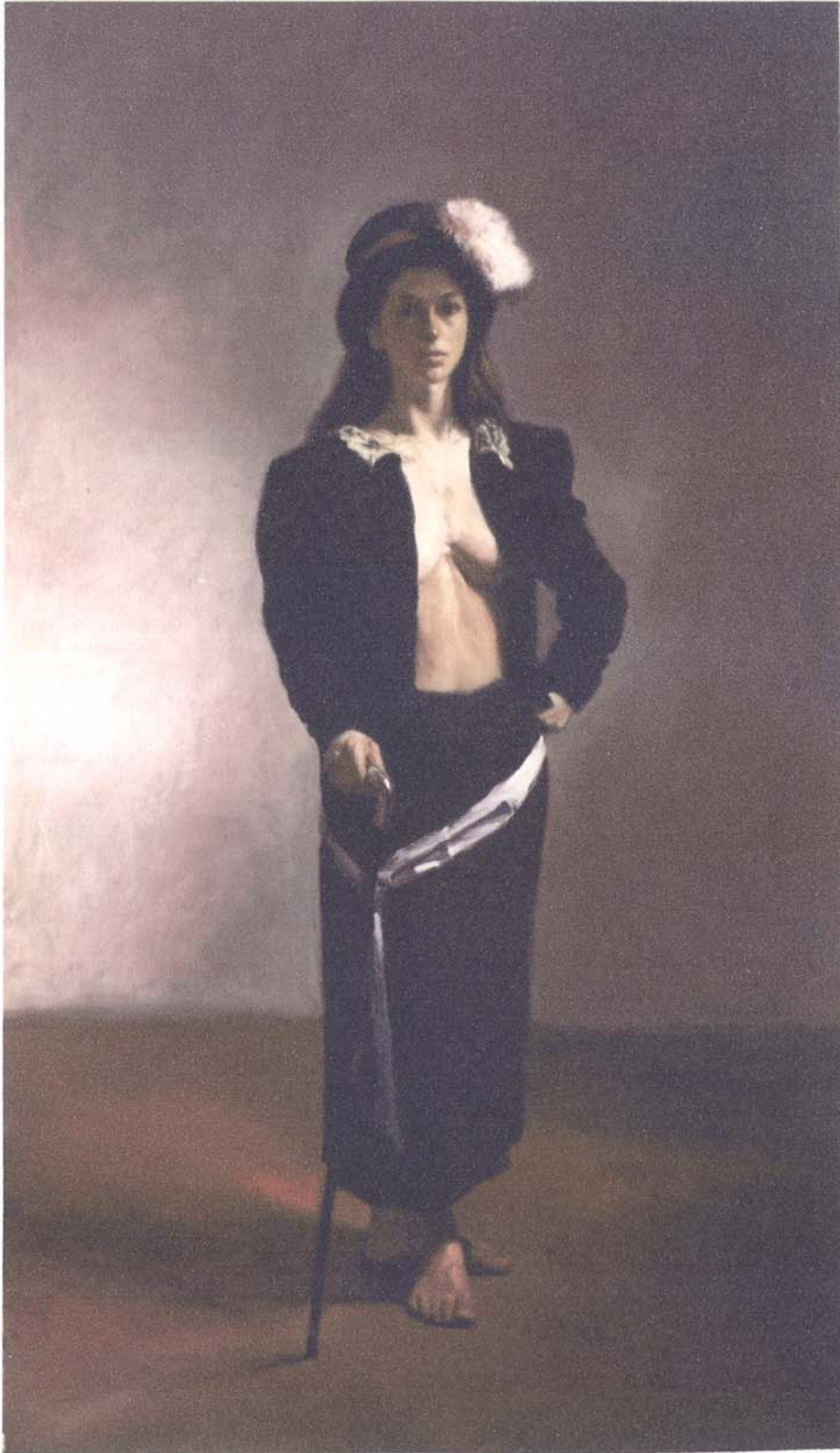
CUADRO nº 13

LUCAS (1986)

73x60

Realizado con luz artificial, halógena, sobre el modelo. Sobre el caballete, seis fluorescentes (cinco Philips TL40/57 y un BLB -ultravioleta-). Mantiene su color correctamente en cualquier tipo de iluminación de las que podemos considerar normales.

A pesar de la modernidad del modelo, el cuadro, a primera vista, da la impresión de ser el retrato de un obispo del siglo XVII, o un monje budista.



CUADRO N° 14

CUADRO nº 14

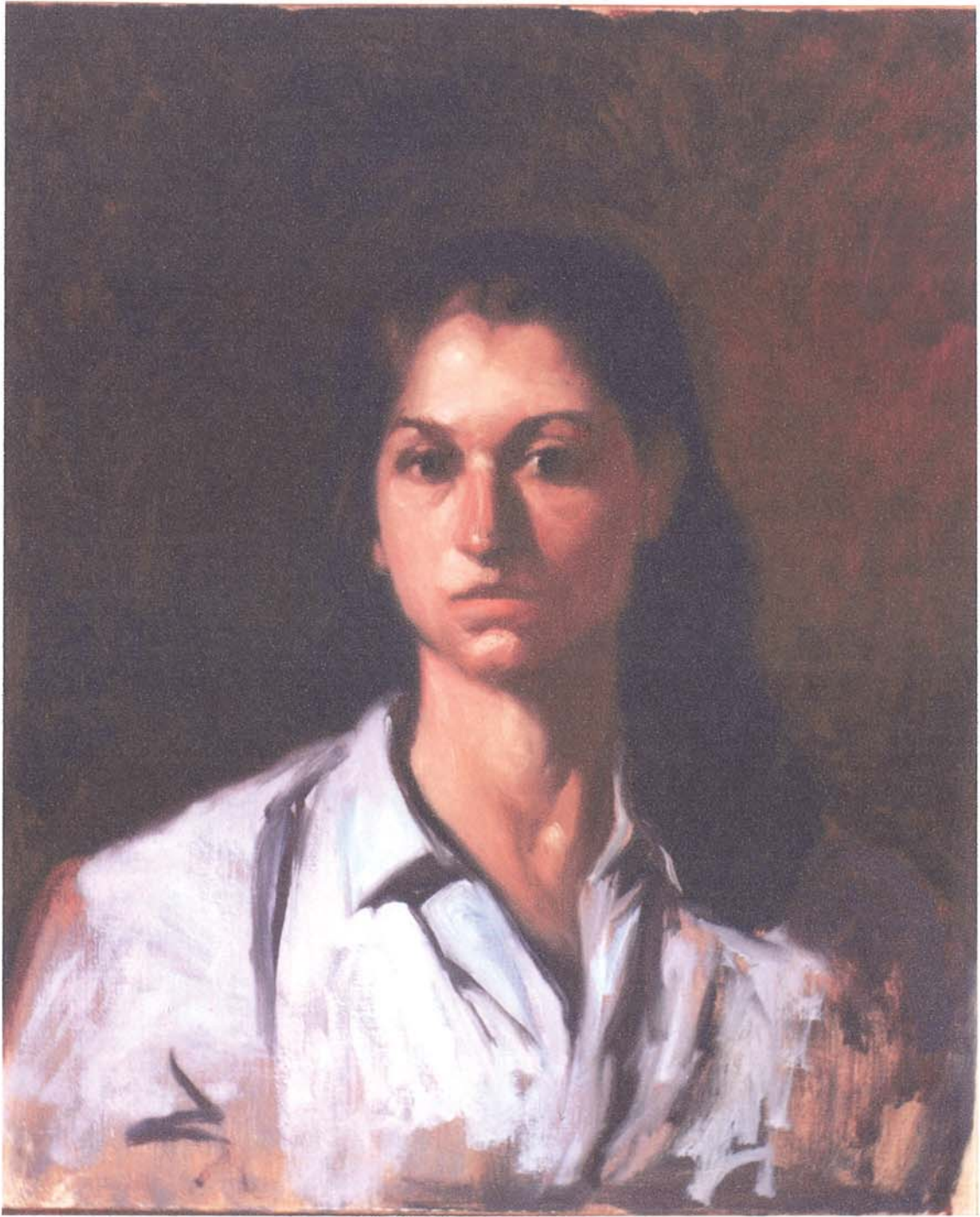
MARIANA CON BASTÓN NEGRO (1986)

195x114

Realizado con luz natural.

Éste, puede ser considerado el máximo exponente de la forma "sensorial" de trabajo.

Tiene cierta inspiración goyesca, quizás debido a la postura de los pies, si bien es postura de bailarina, pues la modelo lo es.



CUADRO Nº 15

CUADRO nº 15

MARIANA CON CAMISA AZUL (1986)

61x50

Realizado con luz natural.

Este cuadro es el último que he hecho. En él se ha aplicado el "efecto de espejo" (cap.VIII. 2.) combinado con la forma denominada "sensorial". Es decir, que la figura en la tela era vista en profundidad y sobre esa figura le eran aplicados los colores en función de la imagen que el modelo aportaba. Allí, donde veía una mancha que debería ser un ojo, aplicaba la mancha como tal, pero a su vez teniendo en cuenta que era el resultado de ver un ojo a la distancia a la que se encuentra el modelo.

III. introducción al texto

Los pintores no acostumbramos a exponer en forma escrita nuestros conceptos profesionales, nuestras experiencias intelectuales de taller y demás dificultades que delante del caballete y puestos a pintar experimentamos. No me estoy refiriendo a las ideas estéticas o al sentido general de la obra, sino al acto puro de pintar.

Creo que, como muchos profesionales de la pintura, daría cualquier cosa por conocer los conceptos que sustentaban la obra de Velázquez. ¿Qué ideas concretas eran las que le permitían realizar una Pintura tan diferente de la de los demás pintores?. ¿Cómo pudo realizar cualquiera de los objetos que componen sus cuadros?. Detrás de toda acción, existe una orden mental más o menos compleja y esta orden es la que me gustaría saber de otros pintores.

Sin embargo, ni Velázquez ni otros pintores nos han transmitido sus conocimientos esenciales. Esto ha producido un vacío conceptual en la profesión. Prácticamente todo documento hace referencia a lo que los pintores denominan "cocina", es decir, el estudio y comportamiento de los materiales, o consejos prácticos que resuelven problemas de orden similar; o bien, al aspecto artístico de su obra, donde las más de las veces no han sido ellos los autores del escrito.

Esta Tesis tiene dos vertientes. Una es esencialmente práctica: es decir, la aportación de obra personal.

La otra, es la causa directa de la anterior, y expone aquellos conceptos y experiencias de orden exclusivamente profesional que han permitido la elaboración de los cuadros presentados.

Debo hacer un paréntesis para aclarar que siempre que me refiera a la Pintura lo estoy haciendo a la Pintura denominada Realista. No intento con ello elaborar un juicio de valor sobre cualquier otro tipo de Pintura, sino convenir una denominación práctica.

La Pintura ha sido tradicionalmente una disciplina transmitida oralmente en los talleres o escuelas a través de una corrección constante de la práctica, sin textos ni teoría escrita a la que acudir, recurriendo en última instancia a demostraciones prácticas por parte del maestro. De esta forma se pretendía la enseñanza de unos conceptos que en la mayoría de los casos no estaban claros ni siquiera para el maestro, ya que él también los había recibido por el mismo procedimiento.

Vemos en otras disciplinas cómo todos y cada uno de sus asertos son demostrados con gran escrupulosidad, tornándose así susceptibles de ser almacenados, transmitidos y comprendidos por cualquiera que a su estudio se dedique. Sin embargo, en Pintura no existe una

transmisión ordenada de conocimientos demostrados - teóricamente ni banco de datos al que recurrir. Y en sustitución de unos fundamentos teóricos de orden - universal, debe ser la práctica individualizada el - refrendo de cualquier nueva acción.

Esta situación ha conducido a los pintores al mutismo profesional, ya que cualquier teoría era elaboración individual y desaparecía con el pintor. Hemos - hablado, discutido, creado nuevas tendencias, pero - todavía no sabemos cómo fueron pintados los cuadros de los grandes maestros.

Hemos estudiado sus veladuras, sus pigmentos, sus - procesos prácticos. Pero, ¿qué noción tenían de la imagen o del color?. ¿Qué órdenes mentales impartían? Si algo sabemos es indirectamente y de forma confusa. Ellos no dejaron comunicación escrita de tales cuestiones.

Sin embargo, el concepto, la orden de acción, los mecanismos a utilizar, el qué y el cómo hay que hacer. Todo ello constituye la auténtica teoría de nuestro oficio. Utilizamos nociones como la imagen, la superficie, el color; elementos imprescindibles a la - hora de trabajar, y sin embargo, cuando hemos acudido a sus definiciones poco han importado al pintor, ya por hacer referencia a otras disciplinas, o por - manejar conceptos estereotipados u obsoletos.

Por ello, creo que una de las funciones de nuestra

competencia, es la creación de una teoría moderna y específica. Sin ella estamos abocados al fracaso, tan to de la práctica como de la enseñanza.

En línea con lo anterior, pretendo efectuar una apor tación basada en datos eminentemente empíricos, bien sea a nivel intelectual, ya al de simples datos prá ticos.

Es pues un escrito de orden testimonial, sin mayor pretensión que la de aportar, a modo de documento, lo que un pintor realista ha pensado para poder rea lizar sus cuadros. Por tal razón, le he dado forma autobiográfica, son mis ideas, sin pretensiones de exclusividad; únicamente destacar su operatividad y para ello valga la obra presentada.

Quiero agradecer a Luis Carroggio, Ana Diaz-Flaja y a Alfonso Castanera de Molina, médico oculista, su interés y dedicación en la elaboración de esta Tesis

IV. el título

A través de los años que he dedicado al estudio del oficio de pintor, me he apercebido de que cuando un cuadro me ha llamado la atención, es decir, me ha gustado, he llegado siempre a la misma conclusión: - está bien. Y ese estar bien se refería a la capacidad de reflejar la realidad visual con todos sus matices.

No solamente en cuanto al hecho de que los objetos - estén más o menos presentes en el cuadro -sean más o menos objetos- sino en tanto son capaces de asumir - la realidad visual en toda su complejidad.

No pretendo argumentaciones de índole filosófica que puedan justificar un título como el presente. Simplemente quiero dar a conocer la razón esencial de mi - trabajo, y explicar la relación que mi pintura establece con el concepto de estética; poniendo de manifiesto la única causa que ha motivado todos y cada - uno de los cuadros que he realizado: la calidad del oficio.

El motivo, el tema, la composición, podían ser más o menos atractivos, pero todo quedaba supeditado al - concepto, al oficio que permitía su realización; por lo que cualquier tema bien elaborado alcanzaba la categoría de estético. Es decir, era bello, y como demostración sólo tenía que pensar en un fragmento de un cuadro de cualquiera de los grandes maestros; po-

niendo de manifiesto que la representación plástica de la realidad visual exige del pintor una capacidad que, al margen de otros valores, confiere calidad a la obra.

Tal creencia es la que me ha decidido a dar este título a la Tesis, ya que de esta forma unía ambos conceptos, estética y oficio, y con ello quedaba reflejado mi compromiso con la Pintura.

V. el mecanismo de la visión

Todo mi trabajo como pintor lo he sustentado en la - conclusión esencial que se desprende de la teoría de la visión, la cual, aunque incompleta en parte de - sus procesos, nos permite decir que el color es un - producto de tal mecanismo. Según Küppers: "En sentido estricto, el color sólo es producto del órgano de la vista: es sensación de color"¹. Es decir, una - respuesta del mecanismo frente a un estímulo energético; y añade que "el ojo es un sistema óptico. Tiene la misión de dirigir la luz a la membrana reticular"² donde impacta en forma de energía, excitando - los elementos receptores.

Hagamos un breve resumer a nivel informativo de la - fisiología del mecanismo de la visión, para lo cual utilizaré a partir de aquí hasta el final del capítulo el texto de E. Croom como fuente de datos³.

En el interior del ojo se forman tres tipos de imágenes: La imagen óptica. Como se comprende, es la imagen formada por el sistema óptico o dióptrico del ojo de igual manera que ocurre - con cualquier otro sistema óptico centrado. El lugar de formación de la - imagen depende del estado refringente del ojo (ojo emétrope, ojo amétrope), y, como en cualquier otro sistema, - cuanto mayor es su poder refringente, menor es la imagen que produce. La - imagen retiniana. El mismo nombre indica que es la imagen que se forma sobre la retina, que juega el papel de pantalla receptora. Esta imagen pue-

de ser clara o confusa, pero siempre se forma cuando los medios refringentes son transparentes. El poder refringente del ojo no tiene efecto directo sobre su tamaño. Teóricamente el hecho de que esta imagen sea clara o confusa depende de la situación del segundo punto nodal y su distancia a la retina. Cuanto mayor sea la distancia, tanto mayor será la imagen. Aquí ocurre todo lo contrario - que con la imagen óptica, que depende exclusivamente del poder refringente del ojo. Hablando de otra manera, la imagen óptica de un objeto en el infinito puede formarse sobre la retina y entonces es idéntica a la imagen retiniana, como ocurre en la emetropía. Puede formarse delante de la retina (en el cuerpo vítreo) y entonces la imagen retiniana será - confusa porque se formará por rayos que llegaron al foco delante de la retina. También puede ocurrir que - la imagen óptica no se pueda formar, porque para que se forme, los rayos luminosos tienen que traspasar la retina y la esclerótica, como ocurre - en la hipermetropía. Teóricamente se acostumbra a decir que esta imagen - se forma detrás de la retina. Siendo en este caso la imagen retiniana confusa, porque la formarán los rayos - que no han podido llegar al foco sobre la retina. Pascal distingue todavía la imagen ocular, que es la imagen final percibida por la mente. El tamaño de esta imagen es producto - del juicio y de la experiencia, lo - que en realidad constituye una percepción (pág. 53).

Debo especificar que ésta es la única que puede ser considerada como verdadera imagen, ya que es la úni-

ca que alcanza la conciencia. Las dos anteriores son fruto de una forma convencional de hablar; pero sin el concurso de esta última, no sería posible conocer la existencia de las anteriores.

Hasta aquí hemos visto los procesos ópticos que se dan en el interior del ojo, por lo que pasaremos a tratar los protagonistas principales de la retina: los fotorreceptores.

La retina dispone de dos tipos de células sensoriales: los conos y los bastones, los cuales difieren en su función. Los conos están asociados a la visión fotópica o diurna y los bastones a la ectópica (escotópica) o nocturna. La función de los bastones es más efectiva fuera del área central macular y con luz más débil, mientras que la función de los conos es básicamente macular, y por ello la cantidad de conos disminuye hacia la periferia de la retina. La fovea central está compuesta enteramente por conos especializados que producen una área de fijación por excelencia para la visión aguda diurna (pág. 55).

Una vez las células fotorreceptoras han recibido la energía, deben transmitirla a la corteza cerebral. Allí es donde se procesan los datos y se produce la sensación de color. Si bien los conocimientos sobre el mecanismo son incompletos, sí podemos describir la vía que toman.

Cuando la luz entra en el ojo estimula las células fotorreceptoras: los conos y los bastones constituyen las neuronas de primer orden en las vías ópticas. La información pasa luego a las células bipolares de la capa nuclear interna de la retina que constituyen las neuronas del segundo orden. Las prolongaciones de estas neuronas se extienden en ambas capas plexiformes para hacer sus conexiones (...). La capa de las células ganglionares suministra los núcleos para la tercera neurona de la vía. Los axones de estas células forman la capa de las fibras nerviosas de la retina. Estas fibras convergen hacia el nervio óptico formando la papila óptica, perforan la coroides y pasan a través del orificio escleral posterior intercalando con la lámina cribosa. Los axones continúan como el nervio óptico, quiasma óptico, el tracto óptico, para terminar en los cuerpos (núcleos) geniculados laterales. Las células nerviosas de estos núcleos dan origen a las fibras del tracto genículo-calcarino (radiación óptica) que termina en el área estriada o el área visual receptiva a lo largo de la cisura calcarina en el lóbulo occipital del cerebro (pág. 54).

En cuanto a las teorías que aún hoy en día pretenden explicar los fenómenos de la visión cromática son muy variadas. En principio podemos considerar los dos fundamentales: La Tricromática de Young-Helmholtz y la Tetracromática de Hering.

La primera de ellas supone la existencia de tres sustancias fotosensibles que son afectadas por la ener-

gía correspondiente a la luz roja, verde y violeta. Existen, sin embargo, diferentes pareceres entre Young y Helmholtz, ya que se considera que Young creía en tres tipos de conos y Helmholtz en cambio elaboró la hipótesis de que en cada uno se desarrollaban tres actividades diferentes.

Pero mi opinión está más de acuerdo con Svaetichin, Negishi y Fatechand, los cuales, siguiendo el texto de Groom, dicen que "el término "teoría tricromática" no es apropiado para la proposición de Young, y por esto la llaman "teoría de tres receptores" (pág. 320).

La segunda fue formulada por Hering en 1876 y se basa en los procesos de descomposición (desasimilación) y reformación (asimilación) de tres sustancias, las cuales "son respectivamente descompuestas por el rojo, el amarillo y la luz blanca y reconstruídas por el verde, el azul y el negro. De esta manera, existían sensaciones primarias originadas en pares antagonistas" (pág. 321).

A partir de ellas se ha creado un sinfín de teorías, pero siempre basadas en los conceptos de una u otra de las ya expuestas. Enumeramos las más significativas de las citadas en el texto:

Para Pieron existen cuatro tipos de conos sensibles: al rojo, al verde, al azul y al blanco.

Willmer admite también tres tipos de receptores: conos para el rojo: basto

nes escotópicos para el azul, y basto
nes fotópicos para el verde.

Hartridge decía que cada cono puede -
ser receptor simultáneo para los tres
colores primarios.

Polyak deducía que cada cono contiene
una mezcla igual de los tres pigmen-
tos fundamentales, y que la diferen-
ciación se efectúa al nivel de las cé-
lulas bipolares (pág. 326).

Hemos de hacer especial mención de los experimentos
de Land, ya que suponen un manifiesto apoyo a nues-
tras opiniones respecto a la relatividad del color.

Citaremos textualmente a Groom para mayor exactitud:

Señala Jordano que Land, en sus nume-
rosos experimentos, ha probado que en
la visión de imágenes completas, la -
longitud de onda del estímulo y su -
energía no son por sí mismos determi-
nantes del color, y que el ojo puede
percibir sensaciones cromáticas en -
condiciones que no pueden ser explica-
das por las teorías antiguas (...). -
Según Losada con estos experimentos -
se deduce en principio que las mez-
clas de color no son producto de las
radiaciones (pág. 327).

Al margen de tales teorías se desprende una cuestión
esencial, el color es una sensación elaborada a par-
tir de procesos del sistema visual, pero siempre es
producto de este sistema.

.....

- 1.- Harald Küppers. Fundamentos de la Teoría de los Colores. Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pág. 22.
- 2.- Harald Küppers. Color. Caracas, Editorial Lectura, 1973, pág. 22.
- 3.- Edward Groom. Sensaciones Visuales. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972.

VI. el color

VI. 1. Nociones Preliminares

Cuando inicié mis estudios como pintor me hallé totalmente desconcertado, ya que la idea que poseía - del color era convencional. Así, durante los primeros años me encontré con situaciones que no podían ser resueltas si previamente no me planteaba de forma concreta qué es lo que era el color. Recuerdo - mis tremendos esfuerzos por ver colores diferentes a los que ya veía, creyendo que los pintores en ello - basaban su aprendizaje, gracias al cual conseguían - ver distinto que yo. Decían señalando una pared - blanca "mira qué verde" o "¿no ves aquel azul?". Por tanto, ya desde un principio tuve que plantearme una nueva forma de ver el color, y en ello puse mi mayor empeño.

Estuve durante mucho tiempo sin comprender que una - cosa era el color y otra la frecuencia o el pigmento y que había estado confundiendo el comportamiento - del color con el del pigmento y el de la energía.

Creía que el color Rojo mezclado con el Azul, forman el Negro, sin apercibirme que me estaba refiriendo a una propiedad de la materia, es decir, el pigmento, - no del color. Por lo que debí planteármelo de otra - forma: el pigmento que provoca el color Rojo tiene - la propiedad de mezclarse con el que forma el Azul y provocar con ello el Negro. Pero ello no supone que

el color Rojo más el Azul combinados produzcan el Negro, ya que en lo que denominaba colores-luz observé que sucedía al revés. La luz Azul más la Roja forman la luz Blanca, por lo que si fuera el color el responsable de tal comportamiento, no podía justificar respuestas tan diferentes, pues en un caso se produce Blanco y en el otro Negro. Con ello quiero decir que no es la suma del color Rojo más el Azul la que forma el Blanco, sino que son las frecuencias las que pueden sumarse o restarse y por tanto producir efectos diferentes. El mecanismo de la visión al recibir la energía no sabe ni puede saber el origen de la misma, así como tampoco el camino que ha podido seguir antes de impactar en la retina, y por tanto al desconocer su procedencia no puede adecuar de forma específica una respuesta para cada caso.

Al ojo le llega un estímulo determinado en forma de energía, y no es en ese ojo ni posteriormente en el interior del mecanismo donde una vez formado el color, éste puede mezclarse con otro y actuar ambos formando un tercero, adecuando el resultado según la procedencia de las ondas.

VI. 2. Estímulos Primarios.

Las diferencias entre color y pigmento me obligaron a plantearme la cuestión de los llamados colores primarios. Las razones que nos llevan a calificar de primario a un color, se refieren a propiedades del -

pigmento o de la energía, no del color, por lo que - pensé que deberían, en todo caso, ser llamados estímulos primarios, no colores primarios.

Entre pigmentos se denominan primarios a aquellos "colores" que no pueden formarse a partir de las mezclas de otros pigmentos. Así, si mezclamos el pigmento - que vemos Verde con aquel que vemos Rojo, obtendremos un tercero que veremos Siena. Igual me ocurrió con el Azul más el Amarillo, su mezcla la veía Verde. Sin embargo, sabía que el pigmento que vemos Amarillo, no podía obtenerlo en la paleta a partir de - otros pigmentos, por más mezclas que intentase, y lo mismo sucedería con el Carmín y el Azul. Por lo que estos tres eran considerados pigmentos primarios. Pero si quería ser consecuente con ello, debía añadir el pigmento que vemos Blanco a la lista, ya que a éste no es posible formarlo a partir de mezclas de - otros pigmentos. Y sin embargo, queda excluido, no solamente de la lista de pigmentos primarios, sino - que en ocasiones, incluso de la de colores.

VI. 3. Luz y Oscuridad

Tenía la noción de que el Blanco es la luz y el Negro la oscuridad. Así opinan muchos autores en sus teorías del color. H. Küppers nos habla de "colores acromáticos"¹ -el Blanco y el Negro- lo que siempre me ha parecido lo mismo que decir colores sin color, es decir sensaciones sin sensación.

Del Bachillerato, sabía que la luz es un haz de ondas electromagnéticas. En principio era lógico mantener tal creencia, sin embargo, a raíz de una conversación sobre el color en la que se trataba de "ver" el aspecto de las ondas, me percaté de que a éstas no es posible verlas, ya que para ello deben previamente impactar en la retina, y entonces obtenemos como respuesta el color, no la visión de las ondas.

Estamos acostumbrados a oír que ésto está más iluminado que aquello, o que tal objeto recibe la luz desde tal ángulo. Es decir, de la luz sólo nos comunican su cantidad referencial y su proveniencia. En cuanto a su calidad, nos remiten al color. Sin embargo, el mecanismo de la visión sólo es capaz de elaborar colores, no luz, ya que, éstos son la única respuesta del mecanismo frente al estímulo.

Cuando pintamos, lo hacemos con colores, no con fuentes de luz; es decir, con la respuesta, no con el estímulo. Sin embargo, si ordenaba correctamente esos colores sobre la tela o papel, los objetos aparecían iluminados, como si un foco de luz estuviera impactando en ellos. Por lo que podía elaborar luz a partir de un orden determinado de colores. Con ello la luz adquirió para mí rango de concepto, puesto que no la puedo ver, sólo deducir. Y lo mismo puedo decir de la oscuridad, veré negro, no oscuridad.

VI. 4. Cualidades del Color

Al color siempre se le han asignado adjetivos y cualidades. Utilizamos a nivel coloquial algunas de ellas, tales como colores cálidos, colores fríos, colores suaves, etc. Sin embargo, hay autores que conceden al color cualidades a las que nunca he podido atribuir significado claro: Tono, brillo, saturación, pureza, luminosidad, etc. Esta variedad apelativa acabé por resumirla en tres aspectos esenciales: Cantidad de Luz o luminosidad, atribuible a la cantidad de Blanco que pueda contener un color; Saturación, que significaba el grado de pureza con que se manifiesta un color; y por último un cierto parámetro de equivalencia respecto a la gama de los grises. Todas estas denominaciones eran para mí confusas, -siendo empleadas de diferentes formas por distintos autores.

Si tenía que ser consecuente con la idea de que el color es una sensación, no podía aplicar todas estas cualidades al color, ya que una sensación es un estado de conciencia. Por tanto, mis conocimientos sobre el color debían limitarse a verlo. Es decir, no podía conocer -ver- un color hasta ser consciente de él.

Por lo que para poder medirlo o catalogarlo objetivamente, debía ser consciente de una conciencia que no fuera la mía, lo que es imposible. No podía introducirme en una mente ajena y alcanzar su conciencia.

Puedo, si acaso, estudiar su fisiología, pero ello - no me facilita el acceso a su conciencia. Por tanto, cualquier estudio del color debía realizarlo a partir de una base subjetiva.

De la misma manera que me hallaba incapacitado para definir o explicar qué es un color, ya que es una - sensación, no podía operar con él. -¿Qué es o cómo - lograría explicarle a alguien el color Amarillo?-.

Este hecho adquirió para mí gran importancia, ya que me permitió establecer las diferencias entre concepto y sensación -a la que denominé percepto, ignorando que Arnheim ya había utilizado el término-. Sin embargo, mi idea sobre él, advertí posteriormente, - se diferencia de la suya.

Dice Arnheim "que no existe diferencia entre concepto y percepto"². Pero a mi entender no tiene en - cuenta cómo puede ser elaborado un concepto. Expondré mi parecer, basado únicamente en la experiencia. Un concepto se genera a partir de datos sensoriales y por tanto no conceptuales en sí mismos. Esto es lo que sucede con el color. Es decir, que a partir de la sensación de color somos capaces de elaborar - el concepto de superficie visual. Lo que podemos hacer extensivo a cualquier sentido.

El mismo Arnheim nos dice en páginas anteriores que:

Por mi parte sostengo que el conjunto de las operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales ubicados por encima y más allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la misma. Me refiero a operaciones tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, como también la combinación, la separación y la inclusión en un contexto. Estas operaciones no son la prerrogativa de ninguna de las funciones mentales: son el modo en el cual tanto la mente del hombre como la del animal tratan el material cognoscitivo a cualquier nivel³.

Observo en esta cita una contradicción en cuanto habla de funciones que tratan "tanto por la mente humana como la del animal", el material cognoscitivo. Lo que implica mecanismos capaces de tratarlo, es decir, capaces de tales funciones. Si tengo noción de orden, abstracción, integración, etc., es porque mi mecanismo ha sido capaz de crearlas. O a la inversa, he elaborado sistemas que las han creado, ya que ellas no existen en vacío, fuera de mí.

Arnheim, da la impresión de contradecirse cuando en el primer capítulo dice que "Sin embargo, si los reflejos puramente de las cosas y los acontecimientos del mundo exterior ocuparan la mente en su estado bruto, la información de nada valdría"⁴. Que me pa-

reció confirmar mi opinión y me reafirmé en la creencia en mecanismos capaces de diversas funciones, tales como: Percibir, concienciar, comprender y transmitir lo comprendido. Esto me facultó para determinar las diferencias entre concepto y percepto: El - percepto o sensación, es aquello susceptible de ser percibido y concienciado; a diferencia de concepto, que como cuestión esencial ostenta la comprensión, y por lo tanto la transmisión.

El olor a cebolla no es lo mismo que el olor de la - cebolla. Este último es indefinible e inexplicable. Podrá recordarme otras sustancias, ácidas, dulces, acres, etc., pero a la larga llegaré siempre a sensaciones puras, elementales, que no podré describir. - Sólo la experiencia podrá serme de utilidad.

Y en la misma circunstancia me hallé frente al color. Podía hablar de colores anaranjados o azulados, pero al final llegaría al color Azul o Naranja y éstos no tienen referencia alguna, ya que no pueden ser descritos ni definidos.

Toda información conceptual lo era de sus estímulos; cualquier medida objetiva o cualquier manipulación - debería referirse a la fisiología del mecanismo, a - los pigmentos o a la energía, pero no al color.

Por lo que pensé que luminosidad de un color no es - la cantidad de Blanco que contiene; puesto que en es - te caso, me estaba refiriendo o bien al pigmento, o

bien a la onda electromagnética. De un color no podía saber la cantidad de Blanco que lleva. Como no podía medir la cantidad de frío que estaba pasando. Esto, sólo lo podía saber yo. Podía establecer comparaciones, pero en ningún caso conceder un valor ab soluto.

En cuanto al valor cromático o grado de pureza, ¿cómo me iba a ser posible medirlo?, ¿qué significado tiene el decir puro a niveles de color?, ¿cuándo iban a saber que lo veía puro?. Y lo que es más demostrativo, ¿cómo sabía yo mismo que lo estaba viendo puro?. Por la onda y su frecuencia no era posible, ya que ante una misma frecuencia pude ver distintos colores. Si cerraba un ojo durante un breve lapso de tiempo, al abrirlo, veía colores diferentes para las mismas cosas. Cada ojo había adquirido una visión con un tinte distinto del otro, y si bien pasado un breve espacio de tiempo ambos ojos igualan su visión, no podía saber cuál de los dos adecuaba su visión al otro. Entre otras cosas porque no sabía cuál es el que la había deformado, si es que tal con cepto tiene cabida en este caso.

Por lo que deduje que, dado un estímulo, la respuesta puede ser diferente, no sólo para cada uno de los dos ojos, sino que uno de ellos ajusta su visión a la del otro y por tanto responde de manera distinta a como lo hacía en un principio.

A partir de ello elaboré un postulado referido al co

lor: Todo color es puro, es él mismo, no puede ser saturado, ni tener luminosidad. Un color es una unidad discreta, existiendo tonos más claros o más oscuros pero no más luminosos, siendo el orden y contraste de esos colores el que produce luminosidad. El color, dado que es un fenómeno de orden subjetivo no tiene medida, a no ser comparativa, y únicamente para el sujeto que lo elabora y percibe. De igual manera que el dolor o el frío. Una cosa será la energía del golpe o la temperatura del ambiente, pero esto no tiene relación directa con el dolor, o el frío que se padezca. Me bastaba recordar el experimento de la mano introducida alternativamente en agua fría y caliente y la imposibilidad de establecer una temperatura absoluta del agua por medio de nuestras sensaciones. No me parecía posible decir que mi frío o dolor fuere más puro o más saturado que el de otra persona o que el que podía sentir en momentos anteriores.

Mezclar pigmentos, combinar haces de ondas de energía electromagnética, afectar la fisiología, todo eso era factible, pero el resultado final siempre acaba siendo el color. Y por tanto, no puede ser sumado, restado, mezclado o medido en modo alguno. Toda manipulación debía realizarla con anterioridad a la respuesta.

El color como fenómeno de orden subjetivo me llevó a la conclusión de que no es una propiedad de los objetos ni de la luz o de la onda electromagnética, sino

que es patrimonio exclusivo del individuo. De las cosas, lo único que vemos son las características visuales que nosotros les concedemos, la imagen que de ellas tenemos la hemos creado nosotros, es un producto de nuestro mecanismo de la visión. Las cosas en sí no tienen apariencia alguna. Siempre dependerán de un sujeto que las conforme, debiendo ello hacerse extensivo a cualquier nivel, sea táctil, visual, auditivo o intelectual.

VI. 5. Relatividad del Color

Por experiencia, los pintores sabemos que si damos una pincelada de Siena sobre fondo Rojo, la veremos Verde. Y si ese mismo Siena lo colocamos sobre Verde, lo veremos Rojo. Tendremos pues, tres Sienas; - el que suponemos del tubo y que da nombre al pigmento, el que vemos sobre fondo Rojo y el que vemos sobre fondo Verde. Y me hice la siguiente pregunta: ¿Cuál de los tres debía considerar como verdadero Siena?. El del tubo, mientras está en él, no es posible verlo y por tanto no pude otorgarle color alguno; una vez salido del tubo no podemos verlo sin un fondo, siempre estará influido por uno u otro. Por tanto, veré ese supuesto Siena de tan variados colores como fondos influyan en él. La cuestión la planteé también de forma diferente: Dado un campo visual, donde vemos unos colores cualesquiera, éstos pueden cambiar al introducir en dicho campo nuevos colores. Por ejemplo: Allí donde veía Rojo podía llegar a ver

Siena al introducir en el campo visual un Rojo más - intenso que el anterior.

H. Küppers nos advierte del fenómeno aunque de forma algo confusa:

A pesar de que objetivamente dos pruebas de color idénticas producen a la vista del observador los mismos estímulos de color, es posible percibir - dos matices cromáticos diferentes. - Porque aquello que nosotros denominamos el contraste simultáneo consiste en unos procesos de corrección que - obligan al órgano de la visión a cambiar las sensaciones de color según - unas leyes propias⁵.

En el texto de Küppers, el empleo del término "objetivamente" aplicado al color, no lo creí oportuno, - ya que ese es un fenómeno de orden subjetivo. Por - otra parte habla de "matices cromáticos diferentes", como si no quisiera emplear el término color; mencionando, por último, ciertos procesos de corrección en las "sensaciones de color". Con todo ello me dió la impresión de confusión respecto a la idea de color.

Küppers, por otro lado, sólo justificaba el cambio - de color de un pigmento en razón de su ubicación. Pero, en cambio, mi segundo planteamiento se refería, no ya a una sola muestra, sino a todo un campo visual.

Algunos autores llegan a decir que, aunque se ve di-

ferente, el color no ha cambiado, es el mismo. Tal afirmación me pareció insostenible, ya que si por color se entiende aquello que vemos, no puede existir un color que viéndose diferente sea el mismo.

Esos cambios de color de un mismo pigmento, me condujeron a la conclusión de que el color es consecuencia de una respuesta relativa del mecanismo.

El color se formará en razón de las condiciones propias del mecanismo, así como del campo o gama de estímulos. Es decir, el color lo es en relación a sus vecinos.

A niveles prácticos, el ejemplo anteriormente expuesto del Siena supuso una conclusión que en un principio me pareció chocante, y es que para ver un pigmento de un color determinado debía emplear, según las circunstancias, diferentes mezclas de pigmentos. Así, para ver Siena el pigmento que veía sobre fondo Rojo tenía que añadirle más pigmento Rojo, ya que en principio lo estaba viendo Verde. Y lo mismo sucedía en el caso del fondo Verde; debía añadirle más pigmento Verde para poder verlo Siena.

Deduciendo de ello, que un pigmento no es determinante de un color. Un mismo pigmento puede verse de diferentes colores y, por tanto, en consecuencia, un color puede estar producido por diferentes mezclas de pigmentos.

El Amarillo que veía sobre fondo Blanco era visualmente el mismo que el que podía ver sobre fondo Violeta o Verde. Pero en cada caso estaba formado por diferentes mezclas de pigmentos, y por tanto, diferentes longitudes de onda.

Es sabido que un pigmento actúa como un filtro, reteniendo unas frecuencias y reflejando otras. Por lo que si ese pigmento era capaz de cambiar de color, era debido a la relatividad de la respuesta, no a que el pigmento variara su composición química y por tanto su capacidad de filtro; pues sabía que podía hacerlo cambiar de color sin alterar lo más mínimo su situación. Me bastaba la experiencia de cerrar uno de los dos ojos para ver colores distintos. Si ello lo aplicaba a un pigmento, éste cambiaba de color sin que ninguna de sus propiedades y circunstancias físicas o químicas lo hubieran hecho. El único cambio se producía en mi mecanismo. Éste, recibiendo del citado pigmento la misma frecuencia, al responder diferente, veía colores distintos.

VI. 6. Colores Equivalentes

Siempre había aceptado la existencia de colores equivalentes, que, si bien de forma confusa y desordenada, suponía como similares referidos a una escala de grises. El ejemplo más claro era para mí la T.V., en color, respecto a la de B/N. Sin embargo, a partir de los planteamientos que hasta ahora he ido ex-

poniendo, me apercibí de que el color era relativo y no tenía medida absoluta, no me iba a ser posible de mostrar la existencia de colores equivalentes.

Al hablar de colores equivalentes, hallé diferentes acepciones, bajo un denominador común: la pretensión de poder equiparar un color a su equivalente en una supuesta gama de grises considerada como la escala - patrón.

Küppers nos comenta cuatro cualidades del color. Una de ellas denominada grado cromático, con la que establece un paralelo cuantitativo al tanto por ciento - con una supuesta escala acromática. Ambas graduadas de 0 al 100% y estableciendo magnitudes recíprocas - denominadas Grado Cromático.

Una segunda cualidad que el autor numera como la - cuarta y denomina Luminosidad, que define así:

Bajo el parámetro de luminosidad entendemos única y exclusivamente la - sensación real de luminosidad. La luminosidad está definida como el grado acromático (grado gris) igual. Puesto que los ocho colores elementales - poseen diferentes luminosidades, cada cantidad parcial de color elemental - aporta a la mezcla su propia luminosidad. Así pues, la luminosidad de una gama de color puede deducirse de la - magnitud de las cantidades parciales presentes y de las luminosidades individuales de los colores elementales - atribuidos⁶.

Vemos que ambas cualidades se refieren a un grado de equivalencia entre una supuesta gama de grises, acromática, y su correspondiente cromática.

J. Albers se refiere a colores equivalentes como - aquellos de "igual intensidad luminosa"⁷. -Como hemos visto, un color no puede ser más o menos luminoso-.

En cuanto al grado de equivalencia en la escala de grises, me era imposible medirlo.

Examinando en cierta ocasión unas ilustraciones que mostraban el resultado de proyectar sobre una pantalla un foco al que consideraban como Blanco-muestra, me dí cuenta que la circunferencia blanca que veía, - si tuviera que reproducirla por medio de la Pintura, poco quedaría de la idea de Blanco-muestra, ya que - como pintor sé por experiencia, que no existe un centímetro cuadrado de una superficie que pueda ser considerado del mismo color que su entorno.

Si ello lo aplicaba a dos colores muestra con el fin de catalogarlos como equivalentes, me hallaría ante dificultades insuperables, ya que no sabría cuál elegir de todos los colores que veía en los colores-muestra y considerarlos equivalentes.

Por lo que pretender establecer la equivalencia entre dos colores por este sistema, era imposible.

Puestos a ello, pensé en otra posibilidad a tener en cuenta, y con visos de que por su mediación fuera posible establecer la equivalencia entre dos colores.

Dos colores podían ser pretendidamente equivalentes cuando pudiera sustituir uno por otro en determinada área de un objeto, sin que éste perdiera ninguna de las categorías que lo conforman: Volumen, luz, situación espacial, medida, forma, etc. Y por lo mismo - debía suponer la existencia de gamas equivalentes. - La T.V. en B/N nos daría unas gamas equivalentes a las de la misma imagen en color.

Para ello tomé filtros de diversos colores y mirando a través de ellos ví, lógicamente, cambiar el color de las cosas, manteniendo sin embargo su identidad, - su luz, su volumen, etc. Es decir, había sustituido una gama de color por otra, permaneciendo el orden - de claroscuro para cada objeto. Y lo mismo sucedía si cambiábamos el color del foco que ilumina los objetos.

De lo anterior me era posible deducir que todo color tiene su correspondiente en cualquier gama; basta - cambiar el color del filtro, lo que en el fondo viene a ser lo mismo que decir que cualquier color puede ser equivalente a cualquier otro.

La situación sería similar a la que se produce cuando, dadas unas condiciones visuales fijas, se dan sucesivas capas de pintura de distintos colores a un -

objeto.

Sea, por ejemplo, una caja. Ésta, la podía pintar - con tantos pigmentos como quisiera y, sin embargo, - siempre veía esa caja. Todos los colores, a partir de las sucesivas capas de pintura, en un área determinada, debían ser equivalentes, ya que conformaban igualmente la caja.

Incluso, aunque la capa de pintura no fuera uniforme, es decir, si daba pinceladas de diferentes colores, seguiría viendo el objeto, y solamente llegado el caso en que estas pinceladas fueran en número, orden, forma y color determinado podría alterar la imagen - del objeto inicial -la caja- en cualquier otro apetecido. En esto se basa la Pintura Realista.

Por lo que deduje que definir colores equivalentes - como aquellos que puedan sustituir a otro en un área determinada de un objeto permaneciendo éste como tal, es atribuible a cualquier color.

En cuanto al grado de claridad de los colores en un área determinada, no hallé forma de medirlo.

Supongamos un aparato de T.V. en B/N y otro en color conectados al mismo canal y por lo tanto emitiendo - imágenes similares. La del primer aparato en una gama de Gris y pretendidamente equivalente a la del - aparato en color. Sin embargo, tanto uno como otro poseen unos mandos de contraste, brillo, y variación

de color -este último para el segundo de los aparatos-. ¿En qué punto de las casi infinitas posibilidades de variación que podemos realizar con los mandos, tanto de uno como de otro aparato, se encuentra el - que podríamos decidir, no ya como color equivalente, sino como imágenes equivalentes?. ¿Cómo iba a poder medirlo?. Podía medir la cantidad de energía que - emite una y otra pantalla, pero ello no supone que - esté viendo colores equivalentes o con la misma claridad, y además no tengo sistema objetivo para saberlo.

La realidad visual, por lo tanto, era susceptible de ser transferida a cualquier gama de color, con lo - que al término colores equivalentes, no le hallé significado objetivo aplicable.

La Pintura Realista me mostró sin embargo, las exigencias del mecanismo de la visión. Éste es tan estricto y excluyente que solamente acepta cumplir con su única función: Crear a partir de un orden de colores un mundo en tres dimensiones, siendo ésta la - única justificación del color en un cuadro-Realista-ya que un color estará bien en cuanto forme parte - del mensaje plástico del objeto y su imagen nos aporte las mismas características que la realidad visual.

De esta ordenación de colores que he mencionado, deduje la importancia del claroscuro. Éste permanecía, aún y cuando manipulara la imagen, tal y como lo había hecho por medio de filtros o luces de colores.

Así que únicamente éste, el claroscuro, me pareció - imprescindible. Normalmente se establece a partir - de los colores Blanco y Negro, dado que éstos permiten un contraste más acusado. Pero ello no excluye el resto de colores mientras aporten un grado mínimo de contraste en toda la extensión del campo visual.

Los objetos, al reflejar la luz incidente en ellos, generan unas manchas de color que podía diferenciar en cuanto a su claridad. Estas manchas adoptan unas formas, sea en la zona iluminada o en la sombra, a partir de las cuales deducía el volumen de los objetos. Y la prueba de ello la hallé en el dibujo, ya que, en éste, únicamente utilizamos el contraste.

Posteriormente me di cuenta de que así como la forma de las manchas es deducible a través de las leyes de la Perspectiva, no lo son las intensidades ni los diferentes valores que puedan adoptar. En dibujos de arquitectos o ingenieros, vi el sombreado de los objetos, que si bien es correcto en la forma, no lo es - en cuanto a las demás cualidades.

.....

- 1.- Harald Küppers, Fundamentos de la Teoría de los Colores. Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pág. 63.
- 2.- Rudolf Arnheim. El pensamiento Visual. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires,- 1976, pág. 28.
- 3.- Rudolf Arnheim. op. cit., pág. 13.
- 4.- Rudolf Arnheim, op. cit., pág. 1.
- 5.- Harald Küppers, op. cit., pág. 18.
- 6.- Harald Küppers, op. cit., pág. 185.
- 7.- Josef Albers, La interacción del Color. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1984, pág. 84.

VIII. el color de las cosas

Aceptamos convencionalmente que las cosas son de un único color, ya que normalmente decimos que un coche es Rojo, que una pared es Blanca o que un vestido es Azul. Y, por tanto, creí que la zona sombreada era del mismo color que la zona iluminada, pero más oscuro, y aplicaba el mismo principio con todos los matices intermedios que pudiera ver entre la parte más iluminada y la más oscura. Esto es, unas gradaciones de un supuesto color base que sería el del objeto.

Sin embargo, a la larga, siempre me parecieron confusas estas nociones, ya que nunca pude hallar un color igual pero más claro o más oscuro.

Me pregunté, ¿qué significa que un color sea igual que otro pero más oscuro?. Cuando pretendemos que una cosa sea igual que otra pero más clara, más grande, o más larga, damos por supuesto que ésta sea la única característica que varía, permaneciendo iguales todas las demás. Así, unos zapatos aumentarán su numeración conforme se vayan haciendo más grandes, manteniendo, sin embargo, la forma, la piel, la estructura, etc. Pero en color sabía que esto no era posible, ya que no existe en el color más propiedad que la visual; un color sólo lo podía ver. No podía medirlo, explicarlo o conceptuarlo. Al color no le hallé características que permanecieran iguales mientras cambia... el color. Que es lo que pretendíamos

curecer y a la vez mantener igual.

Y ello me llevó a pensar que cada tono de claroscuro es un color diferente con identidad propia. Y que - los objetos son de una gran variedad de colores. Lo que afectaba al objeto de forma tal, que no podía - atribuirle un determinado color; por otra parte, si cada tono de claroscuro es un color, por la misma razón cualquier cambio en la relación foco, espectador, objeto, significará un cambio en la gradación de claroscuro y por tanto en los colores del objeto.

Consecuentemente gracias a tal fenómeno podemos re- producir su imagen por medio de la Pintura, y a que - en la paleta del pintor cada mezcla significa un color perfectamente diferenciable. Si los objetos no estuvieran formados por variedad de colores, se daría para el pintor una situación contradictoria, pues debería reproducir una imagen de un supuesto único color, con una gran variedad de ellos. Sin embargo, - no solamente al pintar, sino posteriormente al observar cómo está hecho un cuadro, es posible percibir - esa pluralidad de colores de que está formada la imagen de cualquier objeto. La Fotografía, el Cine o - la T.V. constatan a su vez este hecho.

VIII. el hecho de pintar

VIII. 1. Preámbulo

Mi trabajo como pintor, ha sido una reflexión constante sobre el entorno. En mi afán por captarlo he debido mantener ideas, a pesar de intuir su falsedad, y sin poder rechazarlas ya que en aquellos momentos no disponía de otras. Trabajar de otra forma me hubiera supuesto permanecer parado largas temporadas.

Pinté durante mucho tiempo sabiendo, porque me lo habían dicho, que las cosas estaban formadas de una gran variedad de colores. Sin embargo, no pude aceptarlo hasta comprobarlo y demostrarlo por mí mismo.

Mi forma de estudio se ha caracterizado por una gran desconfianza, por lo que, cualquier idea podía ser utilizada experimentalmente, pero no, ser asumida sin previa demostración, ya por vía experimental o por pura lógica.

Una de las mayores dificultades con que me hallé a la hora de pintar es la conceptuación de lo que convencionalmente llamamos cosas, objetos. Por ello he prestado una gran atención a tales conceptos, ya que de su claridad depende la obra a realizar.

En principio, establecí dos elementos determinantes, la tela y el modelo.

VIII. 2. La Tela

Puestos a pintar, se me ofrecieron diversas alternativas de índole visual, como consecuencia de las cuales podía ver sobre la tela a mi elección diferentes cosas. Especificando que la visión elegida era mantenida durante todo el proceso de confección de la obra, y que ello era aplicable tanto a la Pintura como al Dibujo.

He aquí las tres formas más características en que pude interpretar la superficie de trabajo. En este caso, por comodidad y mejor convenir a la explicación del asunto, esta superficie será la tela, por ser la más universalmente utilizada.

- 1º.- Podía verla como una tela con manchas de colores, es decir, con "manchas de pintura".
- 2º.- Esta segunda forma de visualizar la tela tiene como características la aceptación de su superficie, como si del caso anterior se tratara, pero usé de tal superficie para construir con ella y con la pintura en ella depositada, el objeto a representar.
- 3º.- En la tercera alternativa atendí directamente al objeto que deseaba pintar, pero éste, por un efecto de espejo era visualizado en el interior de la tela; observando que esto es lo que hacía

cuando apreciaba un cuadro acabado; los objetos vistos en profundidad, ya que no los veía a todos en el plano de la superficie de la tela, - pues ésta ni siquiera la advertía, creando por ello un espacio tridimensional hacia el interior del cuadro, y desapareciendo la tela como superficie bidimensional.

En el primer caso me encontré con que aceptando el - mensaje visual que la tela me aportaba, quedaba, sin embargo, huérfano de la pretensión de construir el - objeto. Por lo demás, conocía pintores que me decían que no debía pretender hacer el objeto, ya que éste, sale solo como consecuencia de ajustar el color. Y yo en principio me afilié a tal creencia por lo que debo reconocer haber sido uno de ellos.

Este sistema me trajo muchos problemas, ya que produ cía una serie de efectos contrarios a mi pretensión final, es decir, la visión del objeto. La razón la supuse en la falta de atención a los gruesos de la - pasta de pintura y a la manera en que las manchas de color se relacionan entre sí. Por otra parte, la - pincelada era monótona y repetida, ya que ésta no te nía otra finalidad que ella misma, y por ello, acaba ba convirtiéndose en protagonista. En tales cuadros no veía más que pinceladas con abundante cantidad de pasta; los objetos me parecían planos, constru idos - con papeles de colores pegados a la tela; ya que, el grosor de la pasta es portador de un mensaje visual

propio, que las más de las veces está en contradicción con lo que en un principio pretendía representar, pues el grueso de pintura, la pincelada, supone un volumen que visualmente se manifiesta de igual manera que cualquier otro objeto: con colores, siendo éstos los responsables del desajuste del color inicialmente pretendido, ya que al pintar, la atención se halla en el color de la pasta y no en los brillos, y los correspondientes oscuros que ésta produce.

En el plano psicológico experimenté una contradicción implícita en la orden que debía dar. Querer hacer un objeto sin pretender hacerlo; siendo quizás - ésta la frase que más problemas me ha causado en mi trabajo "No hay que hacer el objeto, hay que hacer - el color"¹. Llegado un momento, la opugnación fue - tal que debía replantearme de nuevo todo mi hacer como pintor, ya que la única alternativa era cambiar - la pretensión final: Hacer el objeto. O bien pretender hacer Pintura. Pero, qué es hacer Pintura?. Y a eso no supe responder.

En la segunda forma de conceptualizar hallé pocas diferencias de la primera ya que parte de hechos similares: la multiplicidad de colores sobre la superficie de la tela. Sin embargo, consideré una muy importante: en el primer caso, las manchas de color eran asignadas a la tela, y en este segundo, las incorporé al objeto que pretendía representar.

Así, en un principio, veía una superficie plana, iluminada por la fuente de luz con que trabajaba, exenta de luces y sombras y manchada con pinceladas de pintura. Esto, es lo que vería un espectador situado detrás del pintor al iniciar el cuadro, cuando los objetos todavía no se han hecho comprensibles por el escaso número de datos visuales existentes en la superficie de la tela.

A partir de esta visión me era posible construir visualmente y a voluntad, cualquier objeto. Es decir, que, sin perder la visión de esas manchas, y concediéndoles volumen, podía construir conscientemente y por voluntad expresa el objeto, por lo cual aparecía estampado en diversos colores.

Tal proceso concedió al objeto una fuerte sensación de realidad, ya que veía una superficie real, la de la tela, y a su vez, el espacio intermedio también era real, es decir, la distancia entre el pintor y la superficie de trabajo, y ambos se conjugaban para conceder al objeto una presencia casi tangible.

Sin embargo, en esta segunda forma de trabajo, había un proceso que podía afectar negativamente al resultado final: la conceptualización de la pincelada sobre la tela como tal pincelada. Con lo que a la larga construiría la imagen de un objeto con una suma de objetos ya conceptualizados previamente: las pinceladas, es decir, la pasta de pintura o incluso la tela mis-

ma.

Observando la realidad visual, pocas veces podía establecer, únicamente por las manchas de color, la superficie de un objeto, es decir, ver con precisión esa superficie, determinar exactamente el punto del espacio en que se halla -no me estoy refiriendo al objeto, sino a su superficie-. Para que ello fuera posible, debía estar a una distancia tal que me fuera dado ver su textura. En una pared cercana, me era posible ver ese granulado típico que nos permite concretar su superficie con exactitud. Pero en cuanto me alejaba unos metros ya no percibía tal textura y por tanto deducía su superficie por otros medios: líneas de perspectiva, cruce de planos, sombras en ella proyectadas u objetos colgados.

Si por otro lado, percibía las manchas de textura como nuevas manchas de color, me adentraba en un proceso curioso: la creación de un espacio imposible de delimitar en profundidad, y por tanto, de establecer en él una superficie "táctil". Y de pronto caí en la cuenta de que éste es el "truco" del que me valía a la hora de pintar: la facultad de establecer una superficie a voluntad, para la que me bastaba dirigir mi atención a las manchas de color, a cualquier mancha de color. De otra manera me era imposible destruir la bidimensionalidad de la tela, ya que ésta se impondría en todo momento.

Así pues, si me alejaba un poco de la tela, o bien, por un proceso de atención electiva, anulaba el mensaje de su textura, podía pintar de manera distinta; es decir, la tercera forma de conceptuar la superficie de trabajo: la visión de unas manchas de color, que al no ser atribuídas a la tela podían, según me conviniera, pertenecer a la superficie del objeto de forma directa o bien a la visión que de él tenía, es decir, a su imagen, y que en muchos casos supone un conocimiento previo de lo que allí "debe haber". Como cuando miramos un túnel y viendo una mancha oscura intuimos, (aportamos) sus paredes, su superficie. Con el tiempo advertí la necesidad de fijar una superficie que, aunque supuesta, me permitiera enfocar la visión a una distancia determinada, puesto que había experimentado que al color en tanto no le asignaba una superficie, no podía limitar su área, es decir, no me era posible establecer límites de concreción, y de esta forma estar seguro de haberlo individualizado y por tanto identificado, ya que dentro de un área de color pueden ir surgiendo nuevos colores hasta límites insospechados.

Al consultar a Groom encontré los datos que me parecieron explicaban el fenómeno:

Umbral absoluto de la sensibilidad luminosa. Subraya Segal que según -
Kreis (1907) la energía del umbral general (absoluto) es: 1.3 a 2.6×10^{-10}
erg/seg. Para Reeves (1917) este va-

lor es alrededor de 2×10^{-9} erg/seg. - Según Vavilov (1942) quien estudiaba la sensibilidad de la retina con el método de fluctuación cuántica, el ojo puede distinguir la luz (de longitud 525 nm en forma de una mancha que corresponde al ángulo de 6° e incide con el ángulo de 8° de la mácula luteal) cuando su energía de 200 fotones/seg. incide sobre el globo ocular. Esto corresponde a 25 cuantos sobre la retina. Según Becht y col. (1946) se necesitan 100 fotones de longitud de onda de 510 nm. bajo el ángulo de incidencia de 20° . Pinegin (1946) examinó estas mismas propiedades con el método energético y obtuvo para 491 nm. la cantidad de 33 fotones por segundo. Vale mencionar que en algunas personas bastan solo 3 fotones por segundo para provocar la sensación luminosa. Brinley, citando los trabajos de Becht, Shaler, Pirenne, van der Velden y Stiles, afirma que para producir una sensación visual no es necesario que sean absorbidos por un bastón dos cuantos de energía, sino que basta uno solo.

A partir de mis experiencias, elaboré una explicación referente a la necesidad de asignar superficie al color: las sensaciones pueden ser "derivadas" a límites "infinitesimales" y por ello imposibles de conceptuar. Dado que una sensación sólo es posible sentirla, es imprecisa. Únicamente cuando va asociada a un concepto (una superficie) puede ser asumida sin problemas. Es decir, debía "integrar" los datos visuales, capaces de ser prácticamente ilimitados, en formas que me fueran comprensibles, es decir, en

superficies. (Debo disculparme por el empleo de términos matemáticos, pero fueron los que utilicé para comprender tal proceso).

Esta tercera forma de trabajo es la que había utilizado al iniciarme como pintor y que debí abandonar - cuando decidí seguir un método ordenado de investigación. Creo que ha sido también la más comúnmente empleada por los pintores.

Al observar un espejo vi que podía fijar la atención alternativamente en los objetos en él reflejados, o en la superficie del cristal, dejando de percibir en consecuencia tales objetos. En el cuadro sucede algo similar; la diferencia radica en que en el espejo debía enfocar la vista a diferentes profundidades y éstas visualmente son reales, ya que en el espejo se dan exactamente las mismas condiciones visuales que en una imagen real. Y llegado el caso podríamos hallarnos en dificultades para averiguar si una imagen es especular o no.

En el cuadro, las condiciones de enfoque eran únicas; sólo podía enfocar la visión en el plano de la tela, tal como sucede cuando vemos Cine, T.V. o Fotografía. La imagen adolece de todas aquellas cualidades que - concede la visión estereoscópica, tales como el paralaje o el diferente campo visual para cada ojo.

- Y, sin embargo, podía conceder cierta profundidad a

todas esas imágenes. Cuando miraba una foto, no fijaba la vista en el papel, sino en la imagen en él formada y ésta tenía tres dimensiones, ya que los objetos representados tienen volumen. Por tanto, debía existir un espacio en profundidad para que ello fuera posible.

Como ya hemos dicho anteriormente, sabía que la profundidad puede ser concedida por el pintor ante la tela y mantenerla durante todo el tiempo en que la obra se desarrolla.

Esta forma de visualizar me permitió, por lo que a mi experiencia se refiere, la práctica de la Pintura, aún y cuando desconociera que los objetos están formados por diversos colores. Pero, entonces mi pretensión era realizar objetos por otros medios. Veamos cuáles.

Partía de la idea de que los objetos eran de un mismo color, y llegado a la zona iluminada intentaba encontrar el color del objeto, supuesto color local, - que recibiendo determinada cantidad de luz, se hubiera transformado, viéndose más claro e iluminado. Y lo mismo en cuanto a la zona de sombra. En ella el color del objeto se había oscurecido. A partir de este punto conocía mil y una recetas para hallar esos supuestos colores de las luces y las sombras: - "Las sombras son azules". "Las luces son cálidas". "El color de las sombras es el del objeto mezclado -

con Azul", etc. Sin advertir que no podía pintar bajo estas premisas, ya que no existe un color que - siendo el mismo pueda verse diferente.

El hombre de la calle entiende que las cosas son de un solo color, y cuando trata de pintarlas se limita a poner Negro en las sombras y Blanco en las luces. Esta misma medida aderezada con el oficio pertinente y una serie de recetas prácticas, como son los esfumados, veladuras, fondos preparados, etc., me habían servido de base. El modelado de las formas a través del claroscuro se constituyó en verdadero artífice - de mi trabajo.

Max Doerner nos comenta una frase de Tiziano que - bien puede resumir lo que en un principio imaginé serían los obligados conocimientos del pintor.

"Svelature, trenta o quaranta", es una frase de Tiziano. No hay que entender que él cubriera siempre todo el cuadro con nuevas capas de veladuras. Los - claros de la pintura de fondo, quizá - un blanco amarillento como base para - un rojo de fuego, un blanco verdoso para un rojo frío, eran velados con colores fuertes. Éstos donde era necesario se borraban y desaparecían, mediante repaso reiterado con colores del ambiente y dando consonancia de los reflejos de color (cubriendo con frecuencia con capas muy tenues o esfumando - con blanco, quitando al tono de color la crudeza del material), se llegaba a aquel aspecto pictórico enigmático que

siempre ofrece algo nuevo, sin agotar nunca su interés y atractivo. Hay - que diferenciar aquí entre las simples veladuras de color local y las - veladuras totales sobre todo el cuadro3.

VIII. 3. El Modelo

Recuerdo al pintor Miravalls en su estudio, pintando de la modelo cosas que no veía: la oreja, el moño, - etc. y cuando le pregunté sobre ello me contestó que él sabía que estaban allí y que por eso las pintaba.

Esta situación me aportó razones, indirectamente, para enfocar las características visuales de los objetos.

No podía pintar una oreja que no veía, no sabía cómo sería, no podía saber con exactitud ni su color, ni su dibujo, ni su imagen. Si yo cambiaba de sitio, - todo era diferente, y lo mismo ocurría si variaba de lugar el modelo o el foco de luz. Por lo que los objetos no tienen una imagen única, sino que varía en virtud de la relación espacial que se establezca entre espectador, modelo y foco.

Un objeto en la lejanía es diferente que en primer o medio plano, iluminado o en la oscuridad, rodeado de otros objetos o contrastado sobre un fondo u otro. - Observé que la imagen es distinta para cada uno de -

los casos y por tanto, de un objeto, debía remitirme a su imagen, y ser ésta la que tratara de reproducir.

Una imagen es una información de índole visual y por tanto estará compuesta exclusivamente de colores, - siendo éstos los que me permiten la construcción de los objetos, deducir la luz que en ellos incide, o - su ubicación en el espacio.

Si conseguía la reproducción de esas manchas, conseguiría la misma información visual que en el original y podría por tanto obtener una imagen similar; - es decir, el objeto en las mismas condiciones visuales que en la realidad.

Sin embargo, mi concepción convencional del mundo se basaba en la creencia de que todo objeto es algo único, discreto y susceptible de ser medido a niveles - absolutos. Por tanto, a la hora de ver el objeto - chocaba con hábitos que se oponían a la condición - esencial de la realidad visual: la relatividad de la imagen. Ésta, dependía no sólo de la situación del espectador respecto al foco y el modelo, sino de la relatividad de sus datos formales: los colores.

Siempre me han sorprendido los cuadros de Velázquez; su imprecisión en los límites de los objetos, su economía de medios, la unión de objetos a través de manchas comunes que parecen formar una única cosa. Sa-

bía que la realidad visual era así, que no está compuesta más que de colores, y éstos son los que limitan al objeto, no el objeto el que establece límites al color.

Por lo que deduje que la imagen es algo único, subjetivo e intransferible. El sujeto la creaba en unas condiciones de exclusividad determinadas por la relación que él mismo establecía con el estímulo.

Siendo así, cualquier proceso de representación pasaría a ser la exposición de una coyuntura única y personal. La descripción de cómo veía aquello que tenía ahí delante y de lo que además era creador.

Por lo que debía percatarme de las diferencias entre espectador y pintor. Éste, exige una visión sin concesiones, aquello que está viendo son datos visuales. Es el cómo se ve una cosa, y no la cosa en sí. Cualquier objeto que pintaba debía ajustarse a las normas del mecanismo, y éste no admite injerencias que no sean de orden visual. Los conceptos, sean objetos materiales o ideas puras, admitían toda suerte de cargas emotivas o intelectuales.

Conocía la imagen de la vieja que a su vez puede ser interpretada como una muchacha joven. O las líneas cuyas longitudes aparentes son distintas de las que nos ofrecen una vez medidas. Sin embargo, mantuve como seguro que tanto en un caso como en otro, los

datos visuales se mantienen invariables. Las manchas de color permanecen indiferentes al destino que pueda concedérseles. Puesto que llegado el caso podía prescindir de ese destino. No me importaba lo que debían ser. Eran datos, manchas de color, con una forma y un área, con las que podía construir una superficie, un volumen y, de la suma de éstos, un objeto.

Siendo este último paso el que menos me importaba - mientras trabajaba, ya que del objeto debía conformarme con su imagen, la cual a veces atentaba de forma sorprendente contra la idea que de ese objeto pudiera tener. Existe un momento en que a la imagen - debía darle una identidad como objeto. En tal proceso, que se realiza a través de datos visuales, intervenían también una amplia gama informativa ajena a - lo visual, y como pintor debí apercibirme de ello, - en cuanto que tales datos no era capaz de pintarlos.

Por lo que deduje que de un objeto no sólo me llega información sensorial, en este caso visual, existe - una cultura que me permite conformarlo, concederle - volumen, dimensiones, reconocerlo en suma. R. Arnheim nos dice:

La educación visual debe basarse sobre la premisa de que toda representación pictórica no presenta el objeto mismo, sino un conjunto de proposiciones sobre el objeto; o bien si se lo prefie

re, presenta el objeto como un conjunto de proposiciones⁴.

Como pintor, conocía mis limitaciones en cuanto sólo podía aportar datos visuales, y, por tanto, éstos debían ser lo más precisos posible. Sin embargo, como espectador estaba obligado a atender la finalidad a que estaban destinados: la fina piel de un ser humano, o la áspera superficie de una roca; ser localizados en primer plano o corresponder a un medio o último plano. Todo ello se hacía imprescindible a la hora de juzgar una imagen correcta. El conocimiento - de tales datos es el resultado de un oficio, lo que supone un aprendizaje de las propiedades que la imagen del objeto pueda aportar. Para ello es imprescindible la pretensión de representar el objeto, ya que de lo contrario el juicio como espectador sobra.

La imagen del modelo admitía diversos conceptos, ya se refiriera a condiciones espaciales, o ya a sus propiedades intrínsecas.

En mis estudios sobre el tema, comprobé los diferentes resultados obtenidos como consecuencia de las diversas formas de conceptualización, advirtiéndome que cada una de ellas es susceptible de múltiples derivaciones. Sin embargo, me referiré a aquéllas que entre todas demostraron una mayor operatividad, reconociendo de antemano mi imposibilidad de estudiarlas todas, y menos dar cuenta escrita de ellas.

Decidí en principio atender a las manchas de color - del objeto, haciendo abstracción, tanto de éste como de su superficie, lo que me condujo a problemas de - conceptualización derivados de la necesidad de establecer un área definida a la mancha de color; así como a determinar su ubicación espacial, es decir, su profundidad de campo visual, produciéndome por ello desenfoque en la visión, y dejando a la larga de percibir el objeto. Tal y como sucedía en el caso de la tela.

Una segunda alternativa la establecía a partir de - que tales manchas fueran referidas a una superficie.

Hemos visto anteriormente la necesidad de sustentar el color mediante una superficie, soslayando con - ello el problema del enfoque, de la misma manera que sucedía con la tela o superficie de trabajo, evitando también la aparición de nuevos colores mediante - procesos de derivación en áreas dadas.

En el modelo, las distancias respecto al sujeto acostumbran a ser superiores que las de éste en relación a la tela, y por tanto es más fácil caer en el error de "ir a buscar" más colores. Por lo que las superficies me resultaban más difíciles de precisar y en consecuencia de asignar.

Recuerdo mi impotencia, cuando iniciaba mis estudios de Pintura, para ver la superficie de las zonas oscu

ras, lo que me incapacitaba para saber su color. El error residía en querer hacer objetos, no imágenes, pues en éstas, llegado el caso, es posible prescindir en una zona concreta del concepto de superficie, como en el ejemplo del túnel antes mencionado. La cuestión es, cuándo o dónde prescindir; y esto únicamente el "natural" nos lo puede comunicar.

La toma de conciencia de la distancia entre el sujeto y el modelo me facilitó en gran manera la desconvencionalización del objeto. No es una pared blanca, es esa pared, que está ahí delante y que es tal como la veo, no como creo que debe ser; es un acto prácticamente sin carga de ningún tipo, son esas manchas, y yo solamente las veo. Y mi única intervención es la percepción de superficie cuando ésta sea visible, ya que suprimir tal hecho podría suponer una involución, pues de ello resultarían sistemas fotosensibles más primitivos, al perder el enfoque y por tanto la visión de colores individualizados.

Otra alternativa que adopté fue la de prestar atención a áreas de diferente tamaño del modelo. En un principio, dirigí mi atención a pequeñas zonas, buscando la variedad de color en ellas, para posteriormente intentar una visión más amplia, y, dado que el campo visual no varía, lo único susceptible de ser dirigido era la atención.

La consecuencia de esta alternativa fue una mayor o

menor densidad en la imagen de los objetos representados.

En el primer caso hallé como ejemplo a Sorolla. Este pintor casi siempre me gustaba más visto en reproducciones que al natural. En ellas adquiere una densidad y viveza de color, que al observar sus cuadros no posee, si no es en contadas ocasiones. En las reproducciones, el tamaño del cuadro ha sido reducido, y por tanto, la información visual por unidad de superficie es mayor, ya que ha sido comprimida. Estas manchas de color al pasar a tamaño natural, el cuadro, están obligadas a cubrir un área mucho mayor, - siendo escaso el número de datos visuales por unidad de superficie respecto al objeto. Es lo que tantos problemas de interpretación me supuso, y que en esta Facultad se ha denominado, en catalán, "Prim".

Como ejemplo opuesto pensé en Velázquez; quien posee una textura de color tan apretada que impide ver las manchas como tales. La imagen de los cuadros de Velázquez es la del objeto. Por ello el proceso para ver los colores de que está compuesto debe ser el inverso al de Sorolla. Esto es, una ampliación de la imagen del cuadro. Si me acercaba lo suficiente o - disponía de reproducciones suficientemente ampliadas, veía los mismos colores que en Sorolla, y que en Velázquez permanecían latentes, enmascarados por el objeto.

No aprecié diferencia de concepto en ambos. Los dos han aprehendido del natural su esencia. La diferencia la supuse en la diversa pretensión pictórica.

En Velázquez no podía siquiera imaginar que pretendería hacer otra cosa que no fuera la realidad visual. Siendo la misma exigencia ante tal pretensión la que permitió conocer las categorías de la visión.

Sorolla, en cambio, utiliza esta realidad como medio. Sorolla siempre me ha parecido un "animal pintante". Pinta porque es lo que más placer le procura, pero - es incapaz de constreñirse a las exigencias que el mismo natural demanda.

Él mismo confiesa en algunas de sus cartas el placer que tanto el natural como el hecho de pintar le suponen. T. Simo:

He trabajado toda la mañana, ignoro si tengo debilidad o exceso de sensibilidad, pues noto que hoy me he enamorado más que ningún día en la contemplación del natural⁵.

En otra de sus cartas, es todavía más explícito:

Yo lo que quiero es no emocionarme tanto, porque después de una hora como - hoy me siento deshecho, agotado, no - puedo con tanto placer, no lo resisto como antes.

Y añáde:

Es que la pintura cuando se siente es superior a todo; he dicho mal: es el natural lo que es hermoso⁶.

Ambos, Sorolla y Velázquez, manejan idénticas herramientas, conceptos similares, así como visiones y resultados semejantes. Sin embargo, difieren en su última pretensión: El qué hacer. Velázquez construye una realidad visual, es un estudioso de la realidad. Sorolla utiliza esa realidad para su propio placer.

Pensando en la proverbial rapidez con que pintaba Sorolla, hice pruebas para averiguar hasta qué punto - la velocidad de trabajo es capaz de influir en la riqueza y potencia de color de los cuadros. El resultado, sin ser espectacular, reportó una mayor "viveza" de color en la obra.

La razón de tal comportamiento, la relacioné con el hecho de que la intensidad de una respuesta sensorial es inversamente proporcional al tiempo de permanencia del estímulo. Sabía ya que el órgano de la vista tiene mecanismos para evitar tal situación a través de rápidos movimientos del globo ocular. Sin embargo, citaré a Groom con el objeto de ser más preciso.

Duke-Elder nombra cuatro movimientos que se observan durante la fijación:-
1) Pequeñas oscilaciones rápidas (sacudidas) en una amplitud de 17.5" de arco y frecuencia de 30 a 70 por segundo. 2) Oscilaciones lentas que no pueden ser caracterizadas ni por amplitud ni por frecuencia. 3) Impulsos lentos con una amplitud de 6' de arco. 4) Sacudidas muy rápidas que ocurren a intervalos irregulares de 5'a 6' de arco. Ditchburn ha encontrado que la estabilización (efectuada experimentalmente) de la imagen retiniana disminuye la capacidad de la percepción de la forma. Ha demostrado que los movimientos naturales del ojo, tienen significación en relación con la discriminación del brillo, tono y saturación⁷.

Tales fenómenos me afectaban en cuanto era capaz de provocar la máxima variabilidad de estímulos en relación al tiempo y al área de la retina afectada, lo que producía una mayor intensidad de la respuesta.

Del sistema anteriormente descrito deduje, dos de las que últimamente, considero más importantes formas de trabajo. La primera consiste en alargar el período de actividad sobre la tela, con lo que se consigue una mayor independencia respecto al modelo.

Con tal sistema potencié como herramienta intelectual la memoria. Ésta, podía ser aplicada a la imagen y al color como si de cualquier otro objeto se tratara, lo que como consecuencia me permitió un aco

pic de datos referido a experiencias anteriores; es decir, la creación de un banco de datos visuales. - Por otra parte, el hecho de utilizar la memoria, me supuso una actividad intelectual más completa, ya - que me permitía un uso más efectivo de funciones tan to lógicas como volitivas.

En contrapartida, utilicé un segundo sistema basado en el rechazo de cualquier cuestión cultural, cuya - pretensión es la reproducción "de aquello que tene- mos ahí delante", sea lo que sea, por extraño o con- fuso que pueda parecernos.

La diferencia entre estas dos maneras de pintar, es- triba en la intervención de procesos convencionales que atentan en mayor o menor medida contra la reali- dad visual.

Observé en la primera de ellas que, desde el momento en que partía de la idea de que la respuesta senso- rial, el color, debe ser "tratada" intelectualmente, me introducía en un campo de difícil acotación.

Esto me llevó a pensar en la explicación que había - elaborado sobre la formación, a partir de datos sen- soriales, de la superficie, el volumen y por último el objeto. Por lo que me hallé en disposición de in tervenir de forma efectiva en el proceso de integra- ción.

Mientras mi intervención en tal proceso de integración, se remitía a las categorías del mecanismo visual, actuaba correctamente. El punto de ruptura se presentaba en cuanto convencionalizaba mi entorno, - para lo cual debía sacrificar parte del proceso de reconocimiento del mismo.

E. Groom:

Volviendo a las consideraciones de - Helmholtz, decía este gran fisiólogo, que el sentido del tacto por sí mismo es capaz de formar apreciaciones perfectas del espacio sin ninguna ayuda del sentido de la visión, y vuelve a mencionar que de esto sabemos por la observación de las personas que nacieron ciegas⁸.

Y quien dice del espacio, dice del concepto de superficie. Por lo que supuse que el sentido de la vista debe aprender a conformar esas superficies sin necesidad de un posterior y constante refrendo por parte del sentido del tacto. Hallé una opinión que confirmaba la relación entre éste y la vista, en Arnheim: "La vista recibe la ayuda del tacto y el sentido muscular, pero el tacto sólo no puede competir con la visión, sobre todo porque no es un sentido que capte a distancia"⁹.

De ambas citas deduje un proceso de interrelación entre los datos visuales y táctiles, que culmina con el reconocimiento de nuestro entorno. Sin embargo,

a la hora de pintar advertí que debían ser separados y reconocidos aquellos datos considerados como exclusivamente visuales. Porque cuando pintaba podía trabajar con superficies e incluso con volúmenes, pero no con la idea que del objeto tenía; ésta, es perturbadora en cuanto aporta datos mnemotécnicos que me impiden reconocer su imagen.

Sin embargo, en esta primera forma de trabajo, cuando me hallé delante de la tela, y ésta, transformada en el objeto a pintar, aprecié un proceso de índole cultural, ya que utilizaba conocimientos que en muchos casos no se referían solamente a datos visuales. Sabía que la piel es lisa, o que los objetos con la distancia se hacen imprecisos y borrosos, e incluso conocía la forma de la sombra, así como la forma del objeto, no ya como lo veía, sino como creía que era, aportando una visión del mismo que no respondía a la realidad visual. Las texturas, los recortados, el dibujo e incluso la profundidad con que debe ser visto el objeto, eran aportación cultural mía.

En las dos formas de trabajo se dió una situación común que es la responsable, en cierta medida, de la dificultad para poder establecer un límite claro entre ambas. El pintor se educa para poder conformar a voluntad la superficie de trabajo -lo que a la larga se hace extensivo para cualquier tipo de superficie-. Para ello, debe percibir las manchas sobre esa superficie de forma individual y atribuir las al

objeto que desee. Ya que una vez individualizadas, pueden dejar de pertenecer a la superficie inicial y por tanto, pueden ser adjudicadas a la superficie - que se precise, es decir, a cualquier objeto.

En la pared que tengo delante puedo estar "viendo" - el objeto que quiera. El límite lo establece mi pro pia capacidad de aprendizaje para esta facultad. - Existiendo, sin embargo, superficies con mayor dispo sición a ser "deformadas". Dependen de lo que po- dríamos llamar la agresividad de la misma.

Por ello la textura de la superficie puede ser impor- tante. Pintar un desnudo sobre una tela de grano - grueso -una superficie excesivamente dominante- su pone un proceso más elaborado que sobre una tela de grano fino o medio; en una tela de grano grueso debe- remos, a base de capas de pintura, tapar ese grano, de otra manera obligamos al espectador a ver el cua- dro desde la suficiente distancia para que los datos plásticos de la tela, su textura, no entren en con- flicto con la visión del objeto realizado, el desnudo.

Este proceso de conversión, y que afecta tanto a la primera como a la segunda de las formas que estamos tratando, se realiza a niveles de conciencia. Lo - que en mayor o menor medida puede disturbar siste- mas de conformación de los objetos que se realizan - inconscientemente.

Por lo que establecer diferencias entre una y otra - llegó a hacerse difícil, ya que nos hallamos ante un único mecanismo (el de la visión) y por tanto, regido básicamente por un único sistema.

La diferencia se hizo más notable, por el contrario, en lo que podríamos llamar las "capas altas", allí donde intervenían procesos más complejos.

Una de las características propias de la primera forma de trabajo -que denominé mnemotécnica-, es la - tendencia a olvidarse de ajustar el color. Los datos aprendidos tienden a imponerse, ya que en Pintura todo proceso cultural es en cierta medida excluyente de lo sensorial. Por lo que acabamos pretendiendo realizar una superficie con los datos culturales que de ella disponemos, sin atender a su color.

En cuanto a la forma, que a su vez denominé sensorial, y que en un principio parece la más simple, - por lo que a mí respecta, fue consecuencia de la anterior.

En ella se advierte un tema ya mencionado anteriormente y que hace referencia a las características de la imagen. Veíamos en la forma anterior de trabajo, una conformación de la imagen por medio de una cultura, siendo ésta, causa y efecto del acto de pintar. - Sin embargo, existía un punto en que tal cultura, me conducía a un enfrentamiento con la imagen, la cual

reclamaba una realidad propia.

Ya no se trataba de saber si la piel es fina, está lejos, y por tanto borrosa, o es un limón y por tanto Amarillo.

El hecho era aparentemente más simple, se limitaba a mirar, a ver, y ese ver me permitía conocer la imagen. Estaba ahí delante, fuera, a una distancia que podía percibir, y "ya" era de una manera. Mi pretensión ya no debía ser hacer un objeto en el espacio, sino hacer esa imagen que es la que me permitía deducir la existencia de ese espacio y de ese objeto. - Una imagen en consecuencia podía ser clara o confusa - lo que tenía que reflejarse en el cuadro - siendo - por tanto explícita en sus detalles, sea un ojo, una nariz, un árbol o una roca, o bien indeterminada, y quedar enmascarado todos o parte de sus accidentes - en una sola mancha. Y mi confianza como pintor se sustentaba en que el espectador construiría el espacio y el objeto a partir de los datos visuales aportados por mí en el cuadro, tal y como hace con el resto de objetos.

Entre las dos formas de trabajo, más tarde, me percaté de las interferencias que ya en mi vertiente de pintor, ya en la de espectador, aportaba a cada una de ellas. Podemos decir que en la primera de ellas, la mnemotécnica, exige del pintor un ingrediente superior de su capacidad de espectador, ya que mien-

tras pinta, va pensando en el resultado. Mientras en la sensorial, el pintor, recurre a una postura - más segura y confiada: "ya lo verán bien, a pesar - de que yo, de momento, no puedo juzgar nada" y se limita a realizar aquello que tiene delante de sus - ojos, sin pretender ver el resultado formal.

Sin embargo, no es posible una diferencia terminante de ambas posturas, ya que entre las dos se dan un - sinfin de posibilidades.

.....

- 1.- Armando Miravalls. Comunicación personal en su estudio.
- 2.- Edward Groom, Sensaciones Visuales. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972, pág. 73.
- 3.- Max Doerner. Los Materiales de Pintura y su Empleo en el Arte. Barcelona, Reverté S.A., 1980, pág. 310.
- 4.- Rudolf Arnheim, El Pensamiento Visual. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, - 1976, pág. 305.
- 5.- Trinidad Simó, Sorolla, s.l., Vicent Gracia Editores S.A., 1980, pág. 180.
- 6.- Trinidad Simó, op. cit., pág. 173.
- 7.- Edward Groom, op. cit., pág. 206.
- 8.- Edward Groom, op. cit., pág. 342.
- 9.- Rudolf Arnheim, op. cit., pág. 17.

IX. la regresión visual

Uno de los problemas al que debí enfrentarme, es lo que llamé regresión visual. Mientras trabajaba, la visión de los objetos sobre el cuadro era diferente a la que normalmente se tiene de ellos: este fenómeno es particularmente notable en la segunda de las formas de trabajo descritas en el capítulo anterior.

En el cuadro veía manchas de color, es decir, los objetos manchados de diferentes colores, lo que impedía la visión de "objetos iluminados". Esto es lo que podríamos denominar visión de pintor.

Sin embargo, el juicio sobre lo realizado, debía atenerse a la visión del espectador, lo que supone formas contemplativas más "normales".

La luz que me permitía ver el cuadro es la del foco de trabajo y que ilumina una superficie bidimensional, la tela. Los objetos que en ella realizaba los veía manchados de colores e iluminados por el mencionado foco. Sin embargo, mi pretensión era sustituir esta iluminación y crear una nueva, la que iluminaba al modelo. Con ello se da una situación aparentemente contradictoria, ya que mi pretensión era suplantear una iluminación por otra, y todo ello sin perder la visión de unos colores iluminados por la que se pretende "anular".

El que la superficie del objeto fuera de tales o cuales colores no suponía que estuviera mejor o peor - pintado. A nivel visual, un objeto lo es en razón - de su superficie, de su situación espacial, de la - luz que de él podemos deducir. Y todo ello me era imposible captarlo prestando atención a unas manchas - de color que todavía está por decidir a quién debe- rían pertenecer: al objeto o a la tela.

Como ya hemos mencionado, por un proceso de decisión consciente, esas manchas sobre la tela, podía incor- porarlas al objeto que deseaba representar. Tal si- tuación suponía que en mayor o menor medida estaba - haciendo consciente un proceso que normalmente se - realiza de forma inconsciente: la construcción de la imagen a partir de sus datos visuales, los colores.

Con la superficie de la tela podía construir cual- quier objeto, o cualquier espacio, y manejar las di- mensiones a mi capricho y voluntad. Visualmente ha- blando, hacía lo que me parecía con dicha superficie.

Las manchas de color, para poder ser adjudicadas a - un objeto, debían disponer del espacio en el que di- cho objeto pudiera desenvolverse. Y por ello, no sólo era capaz de conformar un objeto, sino el espacio preciso para él. Puedo orientar la superficie del - objeto representado sobre la tela y la tela misma en la dirección que desee. Ser paralela a la superfi- cie de la tela, así como totalmente perpendicular a la misma, "entrando" en profundidad dentro del cu

dro. Todo ello sin rechazar el mensaje plástico de la superficie. Lo que supone la creación, en el más estricto sentido, de una tercera dimensión a partir de una superficie bidimensional. De todas formas - pensé que no es de extrañar, ya que la retina es plana y, sin embargo, nuestra visión de los objetos no lo es, lo que supone que en algún momento debemos - crear la tercera dimensión.

El uso de todas estas facultades convirtieron el hecho de pintar en algo aparentemente contradictorio, ya que llegada la hora de juzgar lo realizado debía rechazar la "visión de pintor" y permitir que el - mecanismo realizara su función de forma automática, sin intervención expresa de la voluntad. Tenía que recuperar la visión normal.

Recuerdo en cierta ocasión en que, mirando por la - ventana uno de los contenedores de muebles viejos - de color Naranja, creí ver unas pintadas en su superficie que la manchaban de rayas de colores, hasta - que, de pronto, caí en la cuenta de que no eran tiznadas, sino el reflejo de la luz en las abolladuras de su superficie. La visión de las pintadas suponía la pérdida de la visión de dichas abolladuras, poniendo de manifiesto que el volumen se elabora a partir de las manchas de color. Por lo que la superficie del contenedor podía ser a mi elección, lisa y con pintadas, o bien abollada y con reflejos. Esta experiencia me llevó a una conclusión: La descompo-

sición de los objetos en las manchas de colores que los conforman produce una imagen plana. Lo que era una confirmación de que la tercera dimensión es una aportación intelectual. Este hecho, en Pintura, lo podía constatar mirando un cuadro -especialmente - los de Velázquez-, y fijando mi atención en las manchas de color de que está compuesto. Es eso que los pintores denominan "el cómo está hecho". Automáticamente aparecía la superficie de la tela bidimensional, y ver el tema costaba un esfuerzo, pudiendo observar el fenómeno intermedio, esto es, ver los objetos manchados de diferentes colores, antes de retornar a la visión "normal" o de espectador.

Tales procesos, deduje, son los que actúan durante - el desarrollo del cuadro. La dificultad estribaba - en esa regresión antes mencionada, ya que suponía manejar mecanismos que normalmente operan automática o inconscientemente, a niveles de conciencia. Y todo ello sin que pudiera descalificar ni uno ni otro sistema, ya que ambos resultan imprescindibles, el "au-tomático" como rector de nuestra visión de espectador "normal", y el "consciente" para el desarrollo de nuestro oficio.

De ahí que me viera, como cualquier otro pintor, - obligado a mil y un trucos para conseguir restaurar esa visión virgen, libre de intervenciones de mi parte, lo que me ha llevado a realizar algunas operaciones que al profano pueden parecerle superfluas. Nos

ven, a los pintores, colocar los cuadros cabeza abajo, mirarlos a través de espejos, procurar visiones a distancia, o bien dejar pasar un lapso de tiempo - suficiente que permita un máximo de olvido de lo que fueron las intervenciones de construcción de volumen y objeto.

El pintor Maravalls, en cuyo estudio trabajé durante algunos años, contaba de su maestro Santasusagna, - que cuando se iba del taller pensando que lo que había hecho estaba mal y debía volver a hacerlo dando por perdida la sesión, era precisamente, cuando al - regresar, mejor encontraba el cuadro. Y a la inversa. Si al salir del estudio pensaba que había realizado un trabajo excepcional, podía, una vez de vuelta, hallar fallos que en su momento no había sido capaz de percibir. Y creo que todo profesional de la Pintura puede, a su vez, constatar situaciones similares.

Mientras pintaba, no tenía más alternativa que confiar en que ajustando el color de la imagen, estaría bien aquello que realizaba. Ya que en aquel momento no podía asegurarlo.

Por otro lado, existía una dificultad, a la hora de juzgar cualquier forma pictórica, derivada del hecho de que toda imagen es subjetiva, con unas condiciones visuales únicas, es decir, es singular; por ello la imagen que el pintor posee del modelo resulta di-

fácil de sujetar a un juicio absoluto, ya que si bien supuse que todos los mecanismos visuales trabajan bajo premisas homologables, no podía en cambio asegurar que todos gozaran de resultados similares comprobables y, más aún, cuando interviene un elemento fácilmente distorsionable como es la conciencia de procesos que normalmente son inconscientes. Y sin embargo, a la hora de juzgar un cuadro, debía recurrir a la visión sin interferencias.

R. Arnheim comenta: "Existen abundantes pruebas que indican que la captabilidad de las formas y los colores varía de acuerdo con la especie, el grupo de cultura y el grado de adiestramiento del observador"¹.

Una opinión similar hallé en palabras de N.R. Hanson:

La visión es una experiencia. Una reacción de la retina es solamente un estado físico, una excitación fotoquímica. Los fisiólogos no siempre han apreciado las diferencias existentes entre las experiencias y los estados físicos. Son las personas las que ven, no sus ojos².

Por ello, dando clases, es normal hallar alumnos que no ven los fallos que han cometido por más explicaciones que el profesor pueda aportar. Es posible demostrar errores de proporción, ya que llegado el caso, pueden tomarse medidas sobre el modelo o en la obra. Pero en cuanto interviene el mecanismo de con

formación del volumen, de apreciación del color o in tensidad de luz, da la impresión de que existe un es tado mental con un grado de inercia tal, que impide el juicio inmediato de la obra realizada.

Este mismo fallo es el que cometemos los pintores en el estudio, y llegado el caso en que una persona aje na a la obra y en condiciones de juicio señale deter minados errores, no es de extrañar que no podamos ad vertirlos hasta pasado un lapso determinado de tiem po.

Por experiencia, tanto de alumno como de profesor, - sé que en muchos casos intervienen factores de orden psicológico y por tanto difíciles de calibrar. Las dudas, la inseguridad, el temor a propios errores o incluso al juicio ajeno.

Da la impresión de que lo más fácilmente deformable, es la última etapa del proceso intelectual: el jui cio crítico y la consiguiente orden de acción. En - tal estrato es donde parece concentrarse la mayor - parte de escollos en la práctica de la Pintura.

Por otra parte, me he observado progresar, como pin tor, escalonadamente, ya que he debido superar las - trabas establecidas en cada uno de los pasos interme dios, siendo así que en muchos de los casos, más que de verdadero aprendizaje, debiera referirme a resti tución, pues generalmente he sustituido ideas conven

cionales, ya establecidas, por aquéllas que la realidad me ha exigido; no deja de existir en ello doble dificultad, ya que no sólo hay que aprender algo nuevo, sino que debe ser rechazado algo que hasta el presente había sido considerado como correcto.

Tales dificultades no solamente afectan a la forma de trabajo considerada como sensorial; hallamos procesos parejos en la considerada mnemotécnica.

Ambas denominaciones, por otro lado, parecen corresponder a las tan conocidas frases de ser "más pintor que dibujante" o "más dibujante que pintor".

.....

- 1.- Rudolf Arnheim, El pensamiento Visual. Buenos - Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1976, pág. 30.

- 2.- Norwood R. Hanson, Patrones de Descubrimiento- Observación y Explicación. Madrid, Alianza Editorial S.A., 1977, pág. 81.

X. la dificultad del color

Como ya he mencionado en el capítulo VI. 1., al iniciar mis estudios, tuve muchos problemas con el color. La razón era primordialmente de concepto. Mi idea es que, allí donde debía ver un color Verde, me esforzaba por ver un tono verdoso. Es decir, una - supuesta variación local del color general del objeto.

De tales experiencias, advertí no sólo la posible capacidad de imprecisión en la conciencia de color, si no la necesidad de conceptuar correctamente, ya que tales errores generan deformaciones en la sensación.

Cuando percibía un color con fiadamente, podía asumir lo sin problemas. Por el contrario, dejaba de ser - fácil de "ver" cuando la inseguridad o el temor se adueñaban de mi pensamiento, surgiendo respuestas - que, teniendo como soporte la indecisión, llegaban a ser múltiples.

Los pintores sabemos por experiencia que en épocas - de aprendizaje, aquello que hoy vemos Azul, ayer lo veíamos Verde y mañana podríamos llegar a verlo Violeta. Y todo ello sin saber a quién responsabilizar: al modelo, al cuadro o a nosotros mismos; y sin embargo, cuanto más esfuerzo poníamos, más problemas - teníamos a la hora de dilucidar el color pretendido.

Por el contrario, una vez adquirido el grado de confianza suficiente, me sorprendió la cantidad de coincidencias y aciertos en el calibrado del color.

Una vez enterado de que el color es producto de nuestro mecanismo, deduje que todo esfuerzo por pretender verlo, es redundante y erróneo. Así pues, acepté aquello que veía, fuera lo que fuese, por muy disparatado que me pareciera. No se trataba de ir a "buscar" el color, pensando que cuantos más viera, mejor. Mi actitud pasó a ser pasiva. Era lo que ya veía, no lo que debía ver.

La creencia, en mis inicios, de que el color era consecuencia directa de la frecuencia de la energía, me llevó a extraños experimentos con el fin de saber qué color era aquel que en principio, veía de una manera, y que según mi opinión, debía ver diferente, ya que me había percatado de la influencia mutua entre colores; por lo que debía aprender a evitar su influjo si quería ver el que realmente suponía que había. Miraba el centro de la zona de color, creyendo así poder anular la actividad de los colores vecinos y poder saber de "verdad", qué color era aquél.

Cuando me percaté de que el color es un producto de nuestro mecanismo, me hallé ante el proceso inverso al que había estado practicando. Debía percibir el color que ya veía, no el que creía enmascarado y que por tanto no veía.

A partir de ese momento, toda mi labor sufrió un cam
bio. Allí donde me esforzaba en ver, debía, y valga
la redundancia, esforzarme por no esforzarme.

XI. el color del cuadro

Hoy en día tenemos la oportunidad de conseguir un tipo de iluminación artificial, que asemejándose en gran medida a la luz natural, nos puede liberar hasta cierto punto de la esclavitud que ésta ha supuesto siempre para el pintor. Y todo profesional de la Pintura sabe de la influencia que el tipo de iluminación puede tener sobre el resultado final de la obra.

Un cuadro puede tener diferentes tonalidades y no todas dependen de la luz con que ha sido pintado. El color de base sobre el que hemos comenzado el trabajo, así como el tipo de iluminación con que posteriormente haya de verse el cuadro, son capaces de -- producir cambios en el tono general de la obra.

Dado que el color que adquiere el pigmento depende de la gama a que pertenece, podemos determinar de -- antemano la gama más conveniente, dando una capa previa de color sobre la superficie en la que vayamos a trabajar.

El sistema no es nuevo. Vemos a los antiguos maestros, prácticamente en su totalidad, empezar sus cuadros sobre superficies previamente pigmentadas. Siendo los más comunes los fondos de colores Gris, Pardo, Rojizos u Ocres.

M. Doerner nos da suficientes ejemplos, cuando hace referencia a la técnica de los clásicos, Rubens, van Dyck, Rembrandt, Tiziano; así como la mayoría de los pintores del S. XVIII, desde Goya a Chardin. Todos ellos han comenzado sus cuadros sobre fondos previamente manchados.

Llegado el caso, el consejo de tales maestros era comenzar por los tonos oscuros, dado que de esta manera rebajaban todavía más el tono general de la obra. Citamos a M. Doerner:

Bernard Denoir nos informa en su libro "Chardin" sobre su técnica: "Después de imprimado, aplicaba una capa delgada de color al óleo, que consistía casi siempre en una mezcla de blanco y pardo. A continuación, ejecutaba primero las partes oscuras del cuadro, después los claro-oscuros y al final los tonos claros. Por último, trataba de reproducir los reflejos de luz y las sombras"¹.

Como vemos, se trata de huir del fondo Blanco, ya que éste es el responsable de que el cuadro adquiriera un tono blanquinoso. El problema principal, en este caso, estriba en que los tonos claros del cuadro no tienen suficiente contraste para que puedan formarse, y por más pigmento Blanco que añadamos a la mezcla, en la paleta, seguiremos viéndolos oscuros en el cuadro.

Y lo mismo sucederá con los fondos demasiado oscuros; la dificultad en este caso la hallamos en estos colores. O bien, si el fondo es de un color demasiado intenso, no tendremos contraste suficiente para poder formar ese color. Por experiencia, sé que si el fondo sobre el que voy a dar comienzo un cuadro es excesivamente Rojo -y reconozco cierta propensión a ello- cuando inicio las primeras sesiones me encuentro con que lo que en la paleta es un color Rojo, en la tela es Siena, por lo que en el momento en que alcanzo las zonas más intensamente rojas del cuadro, no tengo contraste suficiente. Toda la gama es demasiado roja.

Otro aspecto a tener en cuenta es el color de la luz con que se trabaja. Ésta, imprimirá una tonalidad general a la obra, como si del caso anterior se tratara. La diferencia estriba en que al verse el cuadro con otra iluminación, éste adquirirá una tonalidad carente del color de la luz con que había sido realizado.

Si la iluminación es de bombilla incandescente, el cuadro puede adquirir extraños colores al ser visto con luz natural. Las razones de tal comportamiento las hallamos, no sólo en el color de la iluminación en sí, sino en los fallos de frecuencia que tal tipo de iluminación sufre. En las curvas de emisión de esta forma de iluminación, se aprecia un déficit en la banda de los violetas, entre los 380 y 450 nm.

El fenómeno en este caso se explica en cuanto los tonos amarillentos son aportados por el foco, y los violetas, al fallar la emisión, no pueden darse en la misma relación de estímulos que en el caso de la luz natural.

Debe prestarse atención a la luz con la que se trabaja, incluso siendo ésta natural. He realizado cuadros en los que la luz que iluminaba el cuadro era de dos colores diferentes. Un lado de la tela recibía el tono Azul del cielo, y el resto, el reflejo de una casa de color Ocre amarillento. El resultado ha sido que la mitad del cuadro era de un color distinto de la otra mitad. Allí donde incidía la luz cálida procedente de la casa, cuando el cuadro se contemplaba con luz homogénea, saltaba a la vista una tonalidad Violeta. Por contrapartida, la zona iluminada por el color Azul del cielo adquiría una tonalidad más cálida.

Por lo que, a niveles prácticos, es conveniente trabajar con luz de día, fría, luz de cielo despejado, lo que supone cuadros más cálidos al ser vistos con la luz habitual, ya sea en las casas o en los museos. Por tales razones, hallamos los estudios de pintor en azoteas y áticos, es la forma no sólo de recibir gran cantidad de luz, sino de evitar reflejos, logrando además una iluminación fría.

Si hemos de trabajar con luz artificial, es aconsejado

ble el empleo de fluorescentes con temperaturas de - color de 6500° K. Con ello logramos cuadros iluminados sin fallos de frecuencia y con la ventaja de poder ser posteriormente contemplados con iluminación normal.

Existe un detalle a tener en cuenta respecto a la - luz artificial de fluorescente: la insuficiente emisión en la banda de ultravioletas, lo que las casas comerciales denominan BLB, "luz negra". La emisión en los tubos fluorescentes antes mencionados, llega a ser tan equilibrada que se pierde esa sensación de brillo que obtenemos con la iluminación natural. Por ello, es conveniente el uso de fluorescentes especiales que emiten en la banda ultravioleta. Con lo que se consigue un mayor contraste en cuanto al claroscuro, ya que los ultravioletas estimulan en mayor medida la formación del color Blanco, produciendo como - resultado un mayor contraste respecto a los demás colores.

El modelo a su vez podrá ser iluminado con la luz - que se desee, ya que ello no influirá en la obra más que en la medida en que la misma quedará plasmada en el cuadro, pero sin producir desajustes. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que si el modelo y la tela tienen iluminaciones muy distintas, pueden producirse cuadros exageradamente "coloreados", poniendo excesivamente en evidencia la diferencia de iluminación.

.....

- 1.- Max Doerner, Los Materiales de Pintura y su Empleo en el Arte. Barcelona, Editorial Reverté, S.A., 1980, pág. 331.

XII. prontuario personal

Nunca he podido pintar en vacío, es decir, sin un soporte lógico que respaldara la acción emprendida.

Y por la misma razón, me ha sido inevitable sacar - conclusiones a cuestiones que, si bien no afectan de manera directa al hecho de pintar, sí conforman y - dan figura a la obra. Por lo que me ha parecido oportuno incluir un capítulo a ellas destinado, ya que su acción se remite a conceptos que se muestran como base - de sustentación -como sustrato lógico- en el que se asienta el hacer general del pintor.

De la noción de color como sensación, advertí que se realizaba mediante un proceso absolutamente interno. Es decir, el ser vivo, y en este caso el hombre, era consciente de una respuesta elaborada por el propio sistema, siendo esta respuesta lo único capaz de concienciar.

Tal situación, la apliqué al resto de los sentidos, alcanzando, por ello, a cualquier forma de concienciación. Como resultado obtuve un mecanismo "autista", sin salida de sí mismo, ya que, a cualquier nivel, era incapaz de salir al "exterior". De éste, sólo podía captar la energía, y ésta, como estímulo, es un concepto elaborado por mí mismo, basado en datos que en última instancia provienen de mi propio -

mecanismo de respuesta, es decir, de mis sensaciones.

La consecuencia de ello es la total subjetividad. - Lo que quizá, empleando un lenguaje que pueda parecer algo dramático, denominé la Soledad Cósmica. El individuo enfrentado a un Cosmos, siendo ese Cosmos él mismo, ya que él lo ha creado. Es su respuesta a algo de lo que no tendrá jamás noticia objetiva.

No quiero decir que, como máquinas fotográficas, elaboremos una copia de algo ya existente, sino que, en un momento del proceso concienencial, se produce el - cambio de energía a conciencia y ésta es conciencia de algo, algo que el sistema como ser vivo ha elaborado, es decir, que ha creado como elemento concien-ciable.

Si tomaba como ejemplo el tiempo, no existía forma - de establecer una medida que no fuera convencional. A nivel objetivo, no podía demostrar que un segundo fuera igual que el anterior. Ocurría lo mismo que - con el color, es decir, ambos son particulares, fenómenos absolutamente subjetivos y su relatividad viene determinada por el sistema que los elabora.

No me era posible definir ni uno ni otro. Podía describir el mecanismo, el sistema o los procesos, pero no el fenómeno en sí. Por ello los calificué como - sensaciones, ya que respecto a ellos no tenía noción de ningún tipo que se diera previamente a niveles de

conciencia.

Cuando tropecé con L. Wittgenstein preguntándose: - "¿Cómo describiríamos, por ejemplo, una superficie - cubierta uniformemente de azul?"¹. La respuesta no debía buscarla estudiando el objeto, la superficie, sino el mecanismo capaz de crearla. Por lo tanto, - será lo que tal mecanismo concede a tal concepto-objeto. Como pintor sabía que una superficie es una - integral de unidades sensoriales, es decir, una superficie es un concepto en el más estricto sentido.

Aquello que está ahí delante, es fruto de mí mismo, soy yo mismo, lo he creado yo a partir de datos por mí elaborados, en la misma medida que he creado la - sensación que de mí mismo pueda tener. Mis manos, - mi frío, mi dolor, mis ideas, mi vista, no son más - que el producto de mi propio mecanismo de respuesta. Por tanto, no existía dilema entre objeto y sujeto, eran una misma cosa. La identidad de las cosas es - la identidad de las diferentes respuestas de un mismo mecanismo; las cosas en sí no tienen ninguna, como no tiene color, olor o sonido.

Retornando al ejemplo del tiempo, pensé que éste tam poco podía ser definido. Podía hablar de intervalo entre dos sucesos, pero no de lo que sucede en ese -

intervalo, que es lo que al fin y al cabo es el tiempo; de éste solamente tenía conciencia de su transcurrir. Me encontré ante una situación similar a la - de intentar definir el color. Ni uno ni otro tenían existencia propia, dependían de un mecanismo que los elaborara. Observando, por ello, sensaciones de carácter relativo como el color o el tiempo, o absoluto como el sonido, lo que dependía del sistema que - las creaba. Así, la calidad de sonido que produce - un Do siempre será el mismo al margen de su ubica- ción respecto a otras notas. No así la intensidad -cantidad- de ruido, éste es un valor relativo.

Como consecuencia de tales planteamientos, me declara- ré absolutamente anárquico en el sentido de no aceptar, bajo ningún concepto, cualquier tipo de autori- dad o modelo que me indujera a una forma de acción - ajena a mi propio criterio.

Por otro lado, la concesión de identidad de los obje- tos a partir de datos visuales, era hasta el momento un hecho experimental. A nivel teórico, lo plantée como un acto aprendido de decisión, de voluntad, el cual concedía que una imagen pudiera ser éste o - aquel objeto. Tenía que ser un proceso sin salida - al "exterior". De otra forma, el pintor no podría - realizar su oficio, ya que se hallaría ante una "realidad" ajena a él, la tela, que en todo momento im- pondría su ser a todos los niveles, ya que si la concesión de identidad no fuera un proceso subjetivo, -

sería excluyente en el sentido de que no podríamos - cambiar la imagen de algo, en este caso la tela, si no fuera porque ese algo hubiera cambiado de identidad realmente.

Otro de los aspectos que consideré, derivados de la soledad absoluta, es la responsabilidad total respecto a la obra. Debía asumir el papel de juez único - de mi trabajo. Cualquier otra postura suponía un intento de evasión de una función imposible de evitar: el juicio crítico. Éste abarca todos los aspectos - que componen un cuadro: la concienciación del color, ya en el modelo, ya en la tela, la forma que debe - adoptar, dónde debe estar ubicado, a quién debe pertenecer, qué identidad formal debe asumir, saber hasta qué punto hemos logrado nuestro propósito, etc. Toda mi labor era una cadena de constantes juicios - estimativos.

Y advertí la influencia que puede tener para la correcta función de los mismos, la creencia en servidumbres ajenas o pretendidamente exteriores a nosotros mismos.

Cualquier obra realizada debía poder ser asumida íntegramente por mí, ya que de otra forma atentaba contra los sistemas que la habían hecho posible. O - bien creía en mis mecanismos o lo hacía en mecanismos ajenos.

Y pensé como resultas de ello, que quizás fuera posi
ble que eso que llamamos Arte, no sea más que la con
secuencia de la postura absolutamente anárquica e in
dependiente que no acepta más que sus propias premi-
sas. Y lo que de relevante pueda tener toda acción,
de tal suerte realizada, es el resultado de haber si
do ajustado a las posibilidades del mecanismo.

.....

- 1.- Ludwig Wittgenstein, Diario Filosófico (1914-1916). Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1982, pág. 89.

XIII. el nombre de los colores

En toda publicación que he consultado sobre la teoría del color, se acostumbra a exponer una serie de razones para poder denominar a los colores según criterio las más de las veces personal. Tales denominaciones, disfrutaban de extraños nombres que no tienen uso práctico ni en la vida cotidiana ni entre pintores.

Hallamos cómo al Carmín se le denomina Rojo-Magenta. El Rojo es el Rojo-Naranja. Al Azul Cobalto se le llama Azul Cyan. Unos autores denominan al Violeta, Índigo. Otros pretenden numerarlos. Y a la postre cada autor intenta hacer prevalecer su nomenclatura.

Considero que nuestro mecanismo es capaz de crear - unas sensaciones, las cuales, son respuestas a unos estímulos, que provienen directamente de la fuente, o son consecuencia de la reflexión previa en un objeto.

Sin embargo, en ambas situaciones, el producto final es el color. Es decir, que si a éste le hemos de poner nombre deberemos escoger entre tres alternativas: referirnos al estímulo luminoso, al pigmento como inductor característico, o al tipo de sensación.

En el primer caso no tenemos idea clara de ello, ya

que normalmente estamos habituados a operar con pigmentos y no con focos de colores. Es por ello que - si históricamente algo ha sido identificado como color hasta el punto de ser confundido con él, ha sido precisamente el pigmento.

Sin embargo, tanto la luz como el pigmento sufren de aspectos comunes, referidos al color, en el sentido de que no existen condiciones que podamos calificar de objetivas y nos permitan adjudicar una coloración a una frecuencia determinada y por lo mismo un nombre.

Claro está que el color "ya lo tenemos", y lo único que está en juego es un nombre y su adjudicación.

Con ello hacemos referencia a que la idea de color existe previamente a la noción de estímulo, y, teniendo en cuenta la relatividad de la respuesta, no podemos asignar a tal estímulo un color único y en consecuencia una denominación exclusiva.

El estímulo luminoso ya disfruta de una denominación objetiva en función de la frecuencia de emisión de la energía. Por lo que podemos dar a éste por nominado.

Queda pues por discernir a quién asignamos nombre, - al pigmento o a la sensación de color.

Oímos hablar de colores primarios o elementales, pero referido a sensaciones no tiene aplicación tal calificativo. Sin embargo, H. Küppers nos dice lo siguiente:

En la retina del ojo humano normal - existen tres tipos de células visuales, sensibles a las radiaciones de tres longitudes de onda diferentes. Y que reciben el nombre de conos. Junto a ellos existen también los bastones, células visuales que por lo visto, sólo pueden recibir las diferencias de luminosidad.

Y más abajo, añade:

Por consiguiente, los conos no ven colores, sino que tienen por misión captar y reunir cuantos de luz. Los conos son acumuladores de cuantos. La energía externa de radiaciones electromagnéticas que transmite las informaciones, las transforma en impulsos eléctricos del órgano de la vista. Tales impulsos son transmitidos a través de las vías nerviosas al cerebro donde dan lugar a la correspondiente impresión de los sentidos¹.

Existe a mi entender una suposición gratuita en cuanto admite que la existencia de tres receptores implica a su vez la de tres colores básicos o elementales, dejando de lado la cuestión fundamental: el carácter sensorial del color. Y confunde el término de colores primarios, históricamente así denominados, por -

su relación con el comportamiento de los estímulos, con el de sensación.

El hecho de existir tres tipos de receptores no supone la existencia de tres sensaciones elementales diferentes, sino una particularidad del mecanismo.

Pongamos un ejemplo. Dado un color Rojo Intenso en un campo visual determinado, puede convertirse en Siena al introducir en dicho campo visual un Rojo más intenso. Sin embargo, ambos Rojos a nivel de sensación serán los mismos; podremos decir, sin poder demostrarlo, que visualmente son iguales. El primero de ellos, podrá ser considerado como la máxima sensación de Rojo, hasta el momento de ser desbancado por el segundo. Sucediendo lo mismo para cualquier otro color, por lo que todo color será la máxima sensación de sí mismo.

El sistema posee unas sensaciones de color limitadas. En el ejemplo anterior la sensación de Rojo es la misma para ambos casos, ya que el mecanismo dispone de una capacidad limitada de Rojo (mi máxima noción de Rojo). Puedo hablar de Rojos más intensos en cuanto se acercan a esa sensación extrema de Rojo, pero lo mismo puede decirse de cualquier otro color. El color Gris es la máxima sensación de Gris que poseo, y conforme va perdiendo su calidad de Gris, hacia cualquier otra tendencia, van surgiendo sensaciones con el mismo derecho a reclamar ser el centro de

sensación. Sería algo similar a un Universo en expansión, en el que todos y cada uno de sus sistemas se alejan de cualquier otro, teniendo el mismo derecho a reclamar ser centro de tal expansión.

Quizás por ello debamos referirnos a sensaciones fácilmente discernibles en cuanto puedan ser relativamente sencillas de recordar y gozar por ello de mayor protagonismo. Es incuestionable que a nivel de color existen algunos que pueden ser considerados como representativos. Igual que el calor o el frío, sabiendo que pueden existir sensaciones intermedias. Sin embargo, nuestra idea de calor como opuesto del frío es de orden cultural, ya que como sensaciones puras, no podemos decir que sean opuestas, son únicamente sensaciones. Y lo mismo sucede con el comportamiento del color; la noción de oposición de colores surge de la relación con la comportación de sus estímulos, los pigmentos, o la energía luminosa, no de la sensación en sí.

Por consiguiente deberemos establecer una denominación cultural del color, como de hecho a niveles prácticos así sucede. Hallamos nombres de colores basados en la moda o en la relación que con determinados artículos poseen, el color Butano, el Naranja, el Verde Vejiga, y los mil y un nombres que podríamos encontrar gracias a la inventiva de modistas, publicitarios, lugares de moda o regiones.

Creo que si hemos de hacer la lista de colores, nos hallaremos en un grave aprieto en cuanto no podamos determinar con exactitud los límites de la misma, ya que exceptuando unos pocos considerados como relevantes: Azul, Amarillo, Rojo, Verde, Violeta, Carmín, Blanco, Negro, Marrón, Gris y Naranja, entraríamos - en apreciaciones de índole personal o étnica y existir colores que a nosotros puedan parecernos esenciales, careciendo de significado estimable para nuestro vecino.

Leonardo de Vinci expone lo siguiente:

Mezcla de colores. Hay seis colores simples: El blanco, aunque ciertos - filósofos no aceptan el blanco y el - negro como colores, porque uno es la causa del color y el otro de la privación; pero los pintores no pueden - prescindir de ellos y por eso nosotros los colocamos en primera línea.

Viene a continuación el amarillo, el verde, el azul, el rojo y el negro².

Como podemos darnos cuenta, falta un color hoy en día considerado como primario en las listas de pigmentos: El Carmín. Así como tampoco está el violeta, al que se considera como primario en cuanto a la luz se refiere. Por lo demás, es de todos conocido el hecho de que cada pintor tiene su "paleta". Es decir, que considera unos colores más importante que otros y tales listados son tan variados como pinto-

res hay.

Por lo que lo más pertinente, a nivel coloquial, es atenernos a los sistemas convencionales y utilizar - el "error" de denominar al color y al pigmento de - forma similar, ya que poner nombre a colores, es decir, a estados de conciencia es imposible a nivel ab soluto.

Por el contrario, los pigmentos han demostrado a tra vés del tiempo ser buenos representantes materiales de nuestras sensaciones, y por si fuera poco disponen de una gran cantidad y variedad de nombres.

XIV. conclusiones

He realizado una narración, ordenada por materias, con la pretensión de agrupar los temas y de esta manera resaltar su importancia, manteniendo a su vez el cariz personal de este escrito.

Existen dos aspectos a tener en cuenta. Uno es la razón del enfoque que he dado a la Pintura. Otro es la limitación a que he estado sujeto dado mi objetivo final: pintar.

El primero de ellos surge de una conversación con el pintor Miravalls, el cual era amigo de narrar anécdotas de otros pintores, y refiriéndose a Sorolla comentó que cuando a éste le preguntaron en qué pensaba mientras pintaba, contestó que no lo sabía, que en nada, que él sólo pintaba. No pretendo constatar la veracidad de la frase, sino resaltar el efecto que causó en mí. Me pareció inconcebible que se pudiera hacer algo sin saber cómo.

En razón de ello mi actitud con la Pintura cambió radicalmente. De pintar porque me gustaba y lo que me gustaba, inicié una labor de investigación sobre las órdenes y los mecanismos que me parecieron sobresalientes en el hecho de pintar. Dejé de importarme el qué pintaba, para preocuparme del cómo lo hacía. Casi puedo decir que, durante quince años, únicamen-

te he realizado un solo cuadro, ya que los que iba realizando todos tenían la misma y única razón: saber cómo; convirtiéndose los temas en excusas de una misma idea.

En cuanto a las limitaciones debemos referirnos a las incursiones que forzosamente he debido realizar en los campos de la Psicología y la Oftalmología, las cuales han sido hechas desde el punto de vista de la práctica de la Pintura. Mi pretensión era pintar; por tanto, debí elaborar una metodología a partir de unos conocimientos teóricos que en la mayoría de los casos distraían y condicionaban la finalidad.

Únicamente un pintor es capaz de cuestionarse los procesos de su oficio, por lo que pretender realizar un estudio de los mismos, desde la perspectiva de la Psicología y la Oftalmología me pareció condicionante, ya que debía convenir los resultados pictóricos a las premisas teóricas de ambas disciplinas. Por lo que consideré, que era yo quien debía aportar nuevas experiencias surgidas del hacer de pintor.

Hemos podido observar que cada capítulo de este escrito adquiere el cariz de conclusión ya que, al relatar aquellos aspectos que más han afectado a mi forma de trabajo, he debido, para poder seguir adelante, resolver previamente las cuestiones planteadas. Con ello no quiero decir que no existan otras cuestiones u otras soluciones. Estas son las que he

advertido y, a su vez, las conclusiones, que para las mismas he hallado. Y de su viabilidad da prueba la obra presentada.

Así pues, expondré aquellas que me parecen más interesantes para el pintor.

Considero muy importante el tratamiento que debe aplicarse al color. Los autores que he consultado, inciden en su mayoría, en su carácter sensorial e incluso en su realtidad como sensación. Si bien, posteriormente, asumen posturas que, hasta cierto punto, están en contradicción con dicho carácter. La razón, la supongo, en que la mayoría de ellos, son profesionales de las Artes Gráficas y por tanto precisan un tratamiento absoluto del color ya que necesitan medirlo, numerarlo, denominarlo, etc., y todo ello con gran precisión y a niveles de percepción muy finos.

El pintor, dado que debe reconstruir una imagen con el mismo nivel de exigencia que la realidad visual, trata al color, en consecuencia, con el mismo rigor que si de ésta se tratara. Y por ello no puede conformarse con aceptar su relatividad a nivel teórico y pretender por el contrario una medida absoluta a nivel práctico. Sino que debe concederle en todo momento, las categorías que le son propias. El pintor trabaja con sensaciones, es decir, con estados de conciencia. No con estímulos o pigmentos.

De ahí que debemos advertir la diferencia entre uno y otros. Y al referirnos a colores primarios, debemos saber que nos estamos refiriendo al estímulo, no a la respuesta. Ya que el color como sensación no admite más categorías que su calidad de color.

A su vez la imposibilidad de aplicar los términos de brillo, luminosidad, saturación, valor cromático y equivalencia referidos al color, dada la imposibilidad de obtener una medida absoluta y objetiva de ellos.

Hemos visto también como la idea de luz es un concepto, derivado de un contraste ordenado de colores y no una propiedad del color.

Por otro lado, hemos puesto de manifiesto la formación de la superficie visual por medio de los datos sensoriales; proceso utilizado por el pintor para poder construir los objetos sobre la tela aún y cuando éstos todavía no se hayan hecho "visibles".

Como se habrá observado, no he emitido juicio sobre cuál de las formas de conceptuar, tanto la tela como el modelo, considero la correcta. Y sin embargo, ésta es la conclusión que más afecta a esta Tesis, ya que es la que atañe más directamente al hecho de pintar.

Para estudiarlas, ha sido necesario adoptar una pos-

tura de introspección que en muchos casos, ha dificultado la labor de investigación, ya que la orden mental debía ser doble: pintar y advertir cómo se pinta. Era como estar pensando dos cosas a la vez, hallándome por ello, en situación de poder desplazar mi atención, mi pensamiento y casi diría que mi acción a través de mi entorno y pensar en el objeto, "dentro" de ese objeto. Me encontraba en disposición de atender diferentes visiones de la superficie de trabajo, así como diferentes formas de conceptuar, de ver el modelo. Al margen de las distintas posibilidades de atención.

Dándose el caso de quedar delante de mí simplemente como eso, como una variedad de posibilidades y sin capacidad de averiguar cuál de ellas era la correcta, ya que las diferentes alternativas que mi atención visual me ofrecía, podían ser proyectadas sobre el cuadro, como cualquier otro objeto, una vez finalizada la obra. Dado que la realidad visual era susceptible de ser vista de tan diferentes formas, el cuadro, como parte de la misma, era a su vez un cúmulo de posibilidades cada una de ellas, en principio, con idénticas aptitudes para ser confirmada como la más idónea.

Para averiguar tal disyuntiva debía recorrer en sentido inverso el camino y retornar a la postura en que mi acción era única: pintar aquello que mis mecanismos, sin intervención consciente, me proporcionaba.

ban, retornar a esa realidad que me era dada gratis, sin esfuerzo ni deformaciones como consecuencia de mi afán por aprehenderla. Debía recuperar el estado de atención interno, sin emplazamiento sobre los objetos, es decir, la atención pasiva.

Si por ejemplo, pretendiéramos reconstruir los procesos que utilizamos para escribir, nos hallaremos ante un mundo infinito de conceptos y órdenes, desde la noción de la idea abstracta hasta la más "simple" orden de mover la mano de acuerdo con la letra, la palabra, la frase, el texto, etc. En Pintura, los procesos pueden ser descompuestos de igual manera. En este caso solamente hemos tratado, parcialmente, con el mundo de los conceptos. Sin embargo, si en escritura, una vez puestos en el análisis pretendiéramos retornar a los inicios, es decir, sintetizar, nos hallaríamos ante procesos similares a los que me encontré en Pintura: cantidad de órdenes que habían sido subdivididas en subórdenes hasta límites insospechados; lo que significa que debía decidir de entre todas ellas cuál era la adecuada y recorrer el camino en sentido inverso, sintetizándolas en conceptos globales que transformaran subórdenes en órdenes "mayores", es decir, integrar funciones.

Pero, este camino, ya fue realizado de una u otra forma en la infancia, lo que implica que tenía noción de esa función. En cierta manera, en Pintura, el camino de regreso fue laberíntico, ya que conocía

lo que debía hacer, al menos gran parte de los procesos ya me eran conocidos, pero no sabía cómo llegar a ellos. Por lo que no tuve más remedio que confiar en que "si no hacía nada" surgiría el proceso - aprendido en un principio.

Llegado a tal punto, me hallé ante un modelo que me ofrecía una imagen con unas características aportadas por el mecanismo, por lo que no tenía que esforzarme por asignar superficies o abstraer de ellas - los colores. Era aceptar lo que ya veía.

En cuanto a la tela, hallaba que en su superficie se me formaba el objeto a realizar. Aquí, interviene - un acto expreso de la voluntad, ya que de otra manera nos encontraríamos sin razón para poder disponer las manchas de color en cuanto a número, interrelación y dibujo, y además, nuestra pretensión es la - realización de la imagen de ese objeto.

En tal objeto se produce una visión que hemos denominado en el capítulo IX. , "visión de pintor" y que - nos muestra a ese objeto, manchado -estampado- de colores.

Como se advierte estamos ante una mezcla de dos de las formas de trabajo descritas en VIII.3., las denominadas mnemotécnica y sensorial. En el tratamiento del modelo aplicamos la segunda de ellas, ya que del modelo pretendemos su imagen y en tal sentido hemos

de ser muy exigentes. En cambio, si a la tela nos -
referimos, nos decantamos por la primera de ellas, -
la mnemotécnica, pues ésta, aplicada con todo rigor
y extensión, solicita al pintor una visión sobre la
tela que requiere un grado de confianza en sí mismo
que sólo en contadas ocasiones es posible arriesgar.

b i b l i o g r a f í a

- ABBATE, Francesco, Il Seicento in Europa, il Naturalismo, "Storia Universale dell'Arte", Milano, Fratelli Fabri Editori, 1966
- ALBERS, Josef, La Interacción del Color, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1984.
- ARGYLE, Michael, Psicología del Comportamiento Interpersonal, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1978.
- ARNHEIM, Rudolf, Arte y Percepción Visual, 6ª ed., Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1985.
- ARNHEIM, Rudolf, El Poder del Centro, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1980.
- ARNHEIM, Rudolf, El Pensamiento Visual Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, . 1976.
- BROGLIE, Luis de, Continuidad y Discontinuidad en Física Moderna, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1957.

- BROWN, Dale, El Mundo de Velázquez, s.l. Time-Life Books Inc., 1982.
- BROWN, Jonathan, Velázquez, Pintor y Cortesano, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1986.
- BUONARROTI, Miguel Angel, Obras Escogidas, Madrid, Ediciones Buma, S.A., 1983.
- CAMÓN AZNAR, José, Velázquez, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1964 1ª y 2ª vol.
- CEZZANNE, Paul, Correspondance, París, ed. Grasset, 1978.
- CENNINO, Cennini, Tratado de Pintura, 4ª ed., Barcelona, Editorial Mesaguer, 1979.
- CINOTTI, Mia, Arte del Renacimiento Barroco y Rococó, Barcelona, Editorial Teide, S.A., 1973.
- CIRLOT, Jean Eduardo, Nuevas Tendencias Pictóricas (1955-1965), Barcelona, Seix Barral, 1965.
- CLARK, Kenneth, El Desnudo, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1981.

- COURTHION, Pierre, Edouard Manet, New York, Harry N. Abrams, Inc., s.f.
- CROCE, Benedetto, Breviario de Estética, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1939.
- DOERNER, Max, Los Materiales de Pintura y su Empleo en el Arte, Barcelona, Ed. Reverté, S.A., 1980.
- D'ORS, Eugenio, La Civilización en el Arte, Madrid, Ediciones Españolas, S.A., s.f.
- ECO, Umberto, Cómo se hace una Tesis, Barcelona, Gedisa, S.A., 1982.
- ECHEVARRIA, Rosa, Sorolia, "Los Genios de la Pintura Española", Madrid, Sarpe, S.A., 1979.
- EINSTEIN, Albert (y otros). La Teoría de la Relatividad, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1975.
- FABRIS, S., - GERMANI, R., Color, Proyecto y Estética de las Artes Gráficas, Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1979.

- FARGUE, Léon-Paul, Vélasquez, París, Editions du
Dimanche au Divan, s.f.
- CASER, Manuel, Das Selbstbildnis, Zürich, Kinder Verlag
AG., 1961.
- GAUGUIN, Paul, Escritos de un Salvaje, Barcelona, Ed.
Barral, 1974.
- GAYA, Ramón, Velázquez, Pájaro Solitario, Madrid,
Trieste, 1984.
- GOETHE, Johann, W., Benvenuto Cellini en su Patria y en
su Época, Buenos Aires, Argos, S.A., 1949.
- GOYA, Francisco de, Cartas a Martín Zapater, Madrid,
Ed. Turner, 1985.
- GROOM, Edward, Sensaciones Visuales, Caracas,
Universidad Central de Venezuela, 1972.
- GUDIOL, José, Velázquez, Barcelona, Ediciones
Poligrafa, S.A., 1973.
- RANSON, Norwood, R., Patrones de Descubrimiento-
Observación y Explicación, Madrid, Alianza
Editorial, S.A., 1977.

- HARRIS, Enriqueta, Goya, London, Phaidon Press Ltd.,
1969.
- HOOPES, Donelson, F., Sargent Watercolors, New York,
Watson-Gupllit Publications, 1970.
- HUTTINGER, Edouard, Degás, Madrid, Ed. Daimon-Manuel
Tamayo, 1965.
- JUSTI, Carl, Velázquez y su Siglo, Madrid, Espasa
Calpe, S.A., 1953.
- KANDINSKY, Vasili, V., Punto y Línea sobre el Plano,
Barcelona, Barral Editores, 1970.
- KANT, Emanuel, Lo Bello y lo Sublime, Madrid, Espasa
Calpe, S.A., 1964.
- KÜPPERS, Harald, Color, Origen, Metodología,
Sistematización, Aplicación, Caracas,
Editorial Lectura, 1973.
- KÜPPERS, Harald, Atlas de los Colores, Barcelona,
Editorial Blume, 1979.

KÜPPERS, Harald, Fundamentos de la Teoría de los Colores, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

LABARTA, Francisco, Para Comprender la Pintura, Barcelona, Dolmen, 1944.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, Velázquez, Barcelona, Skira-Carroggio S.A. de Ediciones, 1960.

LOPEZ REY, José, Vélasquez, Artiste et Créateur, Lausanne-Paris, La Bibliothèque des Arts, 1981.

MÜNZ, Ludwig - HAAK, Bob, Rembrandt Harmensz Van Rijn, New York, Harry N. Abrams, Inc., s.f.

ORMOND, Richard, John Singer Sargent, Paintings, Drawings, Watercolors, London, Phaidon Press Ltd. 1970.

ORTEGA Y GASSET, José, Coya, Madrid, Revista de Occidente, S.A., 1966.

ORTEGA Y GASSET, José, La Deshumanización del Arte y Otros Ensayos Estéticos, Madrid, Revista de Occidente, S.A., 1970.

ORTEGA Y GASSET, José, Unas Lecciones de Metafísica, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1966.

ORTEGA Y GASSET, José, Velázquez, Madrid, Revista de Occidente, S.A., 1953.

ORTEGA Y GASSET, José, Velázquez, Madrid, Revista de Occidente, S.A., 1954.

PISARRO, Camille, Cartas a Lucien, Barcelona, Ed. Muchnick, 1979.

QUILEZ, Miquel, Espai Real i Espai Fictici. La Representació Figurativa: Desenvolupament d'un Retrat, (Tesis Doctoral) Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, 1986.

RATCLIFF, Carter, John Singer Sargent, Oxford, Phaidon Press Limited, 1983.

ROSSOTTI, Hazel, Color, H.R. Harmondworth, Penguin Books, 1983.

RUSELL, Bertrand, ABC de la Relatividad, Barcelona, Ariel, S.A., 1978.

SALAS, Xavier de, Museo del Prado, Velázquez y la Pintura del Siglo XVII, Madrid, Ediciones Orgaz, S.A., 1978.

SALAS, Xavier de, Velazquez, London, Phaidon Press Ltd. 1962.

SANTA-ANA, Florencio de, - OLMEDA, Fernando, Sorolla, "Los Genios de la Pintura", Madrid, Sarpe, S.A., 1983.

SIMÓ, Trinidad, Sorolla, Vicent Garcia Editores, S.A., 1980.

SINCER, Hans, W., Rembrandts Radierungen, Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1910.

SOLANA, José, La España Negra, Barcelona, Barral, Ed., 1975.

TAYLOR, John, G., La Nueva Física, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1974.

VAN GOCH, Vincent, Cartas a Theo, Barcelona, Barral Ed., 1971.

VARLEY, Helen, El Gran Libro del Color, Barcelona,
Editorial Blume, 1982.

VINCI, Leonardo de, Tratado de la Pintura, Madrid,
Espasa Calpe, S.A., 1956.

WITTGENSTEIN, Ludwig, Diario Filosófico (1914-1916),
Barcelona, Ariel, S.A., 1982.

WYSZECKY, Gunter, Color Science: Concepts and Methods,
Quantitative Data and Formulae, New York,
John Wiley & Sons., 1982.