

Especiografía. El dibujo como escritura de la mirada

IGNACIO ESCOBAR

Resumen:

El artículo tiene por objetivo indagar en la posibilidad de las enseñanzas de artes plásticas (en su totalidad o en algunos de sus componentes), a través de Internet y de los mecanismos asociados a su funcionamiento.

Estudiar esa opción, y hacerlo desde la convicción de que una visión innovadora de la accesibilidad a la formación y de las posibilidades que las nuevas tecnologías incorporan, puede facilitar y/o extender las posibilidades de globalización de los aprendizajes artísticos.

¿Podemos educar en virtualidad?, ésta es la pregunta que se plantea, partiendo de un análisis pormenorizado de los factores que intervienen en la conformación de las posibles respuestas.

Palabras clave: enseñanza virtual, Internet, flexibilidad, interactividad.

Abstract:

The object of the article is to examine the possibility of teaching plastic arts (totally or some of its components) through Internet and the mechanisms associated with its working.

To study this option and to do it from the conviction that a new vision of the accessibility to the formation and the possibilities that the new technologies incorporate can facilitate and/or extend the possibilities of the globalization of the artistic learnings.

Can we teach in virtual reality?, that is the question to be considered, starting from the detailed analysis of the factors which take part in the conformation of the possible answers.

Key words: e-learning, internet, flexibility, interactivity.

I

Especiografía. Es esta sin duda una palabra nueva. Acerquémonos a ella, preguntémosnos qué es especiografía. Encontraremos, en un principio, que se trata de un compuesto realizado con dos términos bien comunes, al menos para el artista: specio (mirar) y grafía (escritura). ¿Qué es la vista? La vista es percepción. ¿Y el dibujo? El dibujo es especiografía, escritura de la mirada.

Este ensayo toma como punto de partida una célebre frase de Campanella: «Si fallor sum». Si me engaño existo¹. Se trata por lo tanto de un escrito en el que se plantean hipótesis, creo que con cierto fundamento, pero hipótesis al fin y al cabo y por lo tanto falibles. No queda, sin embargo, más remedio que echar mano de lo incierto ya que trataremos de analizar algunos aspectos de un asunto, el de la percepción visual, acerca del cual todavía hoy sabemos bien poco. No me refiero a los mecanismos del ojo. Aquellos se conocen bien, no son más que un acontecer físico: la transformación de ciertas ondas electromagnéticas en electricidad mediante una curiosa sustancia llamada rodopsina y que, gracias a tres tipos de células diferentes, dos sinapsis y un cambio de hemisferio, viajan a través del tracto visual hasta alcanzar nuestro cerebro en su córtex occipital². El problema viene después, cuando dichos estímulos se transforman en imagen, habitando una dimensión que hasta ahora nadie ha podido identificar con ningún espacio físico, una dimensión imposible de ser experimentada si no es tan sólo por aquél que percibe dicha imagen. Esta dimensión es la conciencia, un terreno por el cual las explicaciones de nuestros más eficaces científicos todavía no han podido caminar a gusto.

¿En qué consiste, sin embargo, ver? Esto nadie lo sabe a ciencia cierta así que, a falta de una respuesta definitiva, nos queda el mejor de los recursos: la imaginación —pues lo cierto es que, en lo que atañe a la percepción, todavía tenemos permiso para imaginar—.

«Si fallor sum». En el presente artículo se intentará sugerir, entre otras cosas, que el dibujo se encuentra íntimamente ligado y de forma innata a los mecanismos de la percepción visual, siendo a la vez incentivo y resultado de los mismos. Ahora bien, soy consciente de que esto que aquí se afirma no deja de ser tan sólo una opinión, una creencia que quizás pueda llegar a conside-

¹ Para esto como para todo lo que se dirá más adelante acerca de Campanella vid. Rodolfo Mondolfo: *Figuras e ideas de la filosofía del Renacimiento*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1968.

² Vid. José Luis PINILLOS. *Principios de Psicología*. Ed Alianza. Madrid, 1975. Capítulo cuarto: «La percepción».

rarse poco fundada debido a dos razones principalmente: primero porque para defenderla con toda justeza habría de desarrollar seriamente una teoría de la percepción y, en consecuencia, del conocimiento con todas las dificultades que esto acarrea; segundo porque, como acabamos de ver, se sabe todavía verdaderamente poco acerca de la percepción debido a que con ella entramos de lleno en el problema de la conciencia.

Sin embargo es quizás esta última razón, la falta de conocimientos acerca de la conciencia —y por lo tanto acerca de nuestra experiencia sobre lo percibido—, lo que, creo, justifica el que en este trabajo se haya decidido tomar como punto de partida una serie de aseveraciones las cuales no tienen mayor fundamento que el de cierta intuición, la intuición del pintor, aún a sabiendas del riesgo que existe de caer en el engaño, siquiera en el engaño ontológico de Campanella.

II

La conciencia es, de alguna manera, todo. Todo para aquél que la posee y, en cierto modo, el universo tal y como cada uno lo concibe. Por supuesto que es finita pero más allá de la misma no existe nada, y el temor a la muerte surge ante la perspectiva de una futura destrucción de nuestra conciencia, que lo es también de nuestro tiempo y nuestro espacio, de todas nuestras percepciones y de nosotros mismos. El miedo a la muerte es el miedo a un eterno estado de inconsciencia. Es por esto que la conciencia representa de algún modo el universo entero para quien la posee, puesto que, tratándose de la sola pantalla donde la realidad se nos proyecta, dicha pantalla resulta ser algo así como nuestra única y verdadera realidad, un universo finito, limitado, pero no limítrofe porque tras de él ya no existe nada, y la flecha de Lucrecio, al atravesar su último resquicio, en realidad no hace otra cosa que dejar de existir para nosotros. Por otra parte, hay que decir que el verdadero y más claro límite del universo fenoménico es el final de aquél que lo percibe, es decir, la muerte. Pero como el universo de la conciencia no hace sino girar alrededor de ella misma, una vez muerta ésta todo se desmiembra y desaparece. Cuando alguien muere, el universo en sí, ese universo físico que le rodeaba, sigue existiendo, es cierto, pero ¿para quién? Para otras conciencias de las que jamás él volverá a ser consciente, a no ser que exista también algún tipo de tránsito.

Vamos a tomar, por lo tanto, la perspectiva psicológica y el «yo» como punto de partida de todo lo real. No dudaremos de la realidad física ni plantearemos preguntas de manual que tan sólo sorprenderían a algunos alumnos de bachillerato. Intentaremos tan sólo comprobar cómo resulta la realidad para nosotros y para ello habremos de retomar la distinción clásica entre nómeno

y fenómeno. Al primero, que es la realidad que nos rodea, lo llamaremos realidad física. Al segundo, que es la «proyección» de dicha realidad sobre nuestra conciencia, lo llamaremos realidad fenoménica.

Tenemos, pues, dos realidades, y nótese que cuando hablo de dos realidades lo hago con toda intención, bien que supongo a ambas indisolublemente unidas y correspondiéndose a la perfección. Pero la realidad fenoménica no está contenida en la física; es una realidad diferente, otra realidad, ya que no puede ser empíricamente investigada mediante ningún aparato científico. La conciencia se encuentra en otra dimensión que no es la física. Podemos llegar a constatar cómo se activan y desactivan las descargas de electricidad neuronal en otro sujeto, pero, ni diseccionando su cerebro, ni haciendo uso de algún aparato milagroso seremos capaces de ver jamás la imagen que se proyecta en la conciencia de dicha persona.

III

Visto, pues, que existen estas dos realidades, intentaré hablar un poco de cada una:

La realidad física no tiene aspecto. No es una imagen, ni tampoco la posee. La realidad física, en todo caso, cobra aspecto al ser percibida pues el aspecto mismo que adquiere difiere en cada manera de ser percibida. El aspecto que toma la realidad a través de los oídos, por ejemplo, es el del sonido; el del olor en el olfato; el de la imagen en la vista³. Pero ni el sonido, ni la imagen, ni el olor se encuentran en la realidad, sino que habitan en ese último reducto de la mente que es la conciencia.

¿Qué es la realidad, pues, fuera de nuestros sentidos? Comprendo que la pregunta no resulta nada original, pero quizás tampoco lo sea hablar del dibujo o de las artes; lo cierto es que no se pueden esperar preguntas originales acerca de aquellas cosas que se empeñan en escapar de una definición concluyente. En estos casos tan sólo se atisba la posibilidad de una respuesta original, pero resulta muy dudoso que también sea certera.

Consideraremos aquí a la realidad física desde el punto de vista de la forma, que es la que nos interesa puesto que nuestro artículo trata del dibujo. Si la realidad física no es imagen —debido a que la imagen es el resultado de nuestra percepción visual—, ¿qué es entonces la realidad fuera de dicha percepción?

³ Aún así, y como veremos más adelante, esta imagen no es una imagen cualquiera sino «imagen razonada».

Tan solo *extensión*. Claro que en este caso el término «extensión» no indica únicamente las dimensiones de los objetos, sino también su densidad, movimiento, textura y todas aquellas cualidades físicas que les pertenecen. La realidad física es la «res extensa» cartesiana y la materia prima de nuestras percepciones. Pero no tiene aspecto.

Es por ello que tendremos que centrarnos en la realidad fenoménica si queremos hablar del dibujo, puesto que ella misma es imagen, correcta traducción de la realidad física en producto visual y, por lo tanto, el proceso por el cual dicha imagen se convierte en el verdadero aspecto que adopta para nosotros el mundo circundante. Creación de nuestra mente, realidad subjetiva pero verdaderamente ligada a la objetiva⁴, la imagen es aquello de lo que trata el dibujo, pues éste no tiene nada que ver con la realidad física si no es a través de la fenoménica, es decir, de la percepción. Cabe recalcar de nuevo esto pues, lamentablemente, eso que se ha llamado nivel de iconicidad en el dibujo —o, para decirlo de un modo más sencillo, su mayor o menor «realismo»— se ha utilizado confundiendo en la mayoría de las ocasiones la realidad física con la fenoménica, al menos en lo que atañe a las consideraciones establecidas en el «mundo del arte» desde principios del siglo XX hasta ahora mismo.

Ahora bien, nadie que yo sepa se ha propuesto investigar con toda profundidad qué es eso que llamamos «realismo» en un dibujo. ¿Acaso no será porque, como sabemos todos de alguna manera, dicha relación con la realidad, aunque la consideremos en un principio como algo evidente y palmario, se vuelve más y más escurridiza una vez que intentamos explicárnosla? Digámoslo con sinceridad ¿no ocurre también que esa relación del dibujo con lo que consideramos una «realidad objetiva» es ella misma en verdad una «realidad subjetiva»?

¿Por qué hay obras totalmente diferentes y todas ellas sugieren realidad? Esta es una pregunta nada despreciable que recogemos de Gombrich. Aunque lo cierto es que para él no se trata de una pregunta sino más bien de una afirmación. Gombrich se detiene por un momento a ver, a comprobar cómo distintos individuos representan siempre de forma distinta un mismo objeto en sus dibujos, y aún así todos lo representan fielmente⁵. En esto acierta de pleno, pero ahí queda todo. Gombrich no se maravilla sino que le basta tan sólo constatar, dar por hecho. Se le presenta ésta como una circunstancia que hay que tener muy en cuenta, es más,

⁴ J.J. GIBSON. *Principles of perceptual learning and development*, Appleton Century-Crofts., 1969.

⁵ Ernest H. GOMBRICH. *La Historia del Arte*. Ed. Debate. Madrid, 1997. En especial toda la introducción a este libro.

la valora como un dato principal, pero no le parece en absoluto misteriosa. Y, sin embargo, la importancia del asunto estriba en lo que tiene de insondable.

En principio, está claro que se trata de un cambio de perspectiva; pero de perspectiva subjetiva, habría que añadir, ya que el estilo es de alguna manera el resultado de una especie de punto de vista interno e individual, un lugar donde se destacan ciertos aspectos de lo que está siendo visto frente a ciertos otros que serán a su vez destacados por cualquier otra persona⁶. Esto en seguida pone en claro la enorme complejidad de lo percibido y sus infinitos matices pero, sobre todo, el que esos matices *significan* —puesto que unos son preferidos frente a otros— y, lo que es más importante aún, el que todo matiz significa de una manera diferente para cada sujeto. La realidad percibida es una realidad juzgada, una realidad razonada.

¿Explica esto la pregunta que nos hacíamos hace tan sólo unos momentos: por qué varias personas dibujan de distintas maneras una misma cosa? ¿Acaso será porque para cada una de ellas los matices significan de una manera diferente? Quizás, pero entonces ¿por qué también cada dibujo en particular nos resulta a nosotros «real» y no sólo a la persona que se encargó de dibujarlo?

Para responder a esto debemos investigar qué es lo que hace de cada dibujo un simulacro, qué es lo que lo transforma en «algo que parece real»; antes de alabarlo, antes de vituperarlo, hemos de descubrir qué misterio se esconde detrás del realismo, detrás del verismo, detrás de ese fantasmagórico «nivel de iconicidad».

IV

Existen, en mi opinión, dos principios fundamentales en el mirar que deben relacionarse con el dibujo: estos son la Forma y el Movimiento, los cuales en cierta manera se me presentan como dos contrarios⁷.

⁶ Esta otra «perspectiva» no espacial sino significativa es la que desarrolló en su momento Heidegger, con la definición del término «paraje». *El Ser y el Tiempo*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 2000. Pág. 118.

⁷ Existe un tercero, el color, pero prefiero considerarlo en este caso como una cualidad de la forma, ligada también a la extensión de los objetos y cuya principal función, aparte de sus connotaciones subjetivo-emocionales, es la de poder distinguir mejor lo percibido.

La extensión implica, además, siempre el espacio. Este último, el espacio, sería entonces traducido por la percepción visual también en formas: el conjunto de todas las formas de los objetos mas la forma que tienen los huecos que se establecen entre ellos. Todo esto, claro está, siempre que hablemos de la realidad fenoménica. Tendríamos, por lo tanto, en el movimiento y en la forma una especie de equivalencia visual con el tiempo y el espacio.



Evidentemente, el movimiento es una de las cualidades más importantes de la imagen percibida. Y sin embargo viene a ser común el considerar a la percepción visual como circunscrita a un sólo momento: aquél en el que la cosa percibida es instantáneamente registrada por nosotros. Si bien ésta es una buena manera de explicar el mecanismo de una cámara fotográfica, no lo es tanto para comprender el de nuestra percepción.

Las cosas no se nos presentan estáticas porque, claro está, se mueven; pero además, y sobre todo, porque nosotros también nos movemos. Nuestra vista, sucesión abrupta de planos y contraplanos, necesita incluso del movimiento para ponerse en marcha, para excitar las células fotosensibles de nuestra retina. Se trata de ese temblor reflejo que existe en los ojos llamado nistagmo. El movimiento es necesario por la más sencilla de las razones: porque las imágenes que se nos presentan son imágenes animadas, y porque nosotros somos seres animados.

Pero el movimiento disuelve la imagen de los objetos y la esparce por todo el «lienzo» que abarca nuestra vista. Aunque nos da un justo entendimiento del paso del tiempo, no ayuda en absoluto a esclarecer el contorno y volumen de las cosas; no nos deja distinguir su forma y la forma es, precisamente, lo que necesitamos saber de cada objeto⁸.

⁸ No se me escapa aquí el hecho de que una figura móvil destaca frente a un fondo más o menos estático precisamente por su movilidad. Esto puede plantear algún problema puesto que una de las funciones principales de la forma es la de distinguir al objeto frente a lo que le rodea. Se podría pensar por lo tanto que el movimiento, lejos de estorbar a la forma, lo que hace

La forma, por lo tanto, es algo que también se nos da en la percepción. Sin embargo, he de aclarar qué es aquello a lo que yo llamo *forma*. Hace un momento decíamos que el aspecto que cobra la realidad al ser vista es el de la imagen. Ahora tendremos que apuntar mejor y definirlo más certeramente con el término «forma», el cual se distingue de lo que comúnmente entendemos por «imagen» por significar frente a ésta un paso adelante. Así pues, el aspecto que toma la realidad al ser vista es, una vez definido con mayor precisión, el de la *forma*⁹.

La forma viene a ser algo así como la imagen de las cosas plena en significado. Es imagen con sentido, es decir, un hecho acerca del cual nos mostramos plenamente conscientes. El paraje donde se encuentra la forma es, por lo tanto, el de la conciencia. Esto quiere decir que la proyección retiniana es todavía una simple imagen, comparable por ejemplo con la de la fotografía; recordemos que el ojo funciona como una cámara oscura. Dicha imagen puede ser además perfectamente percibida por otra persona (si realizamos una perforación a través de la esclerótica de un ojo y nos asomamos, veremos entonces la imagen proyectada sobre la retina). Así pues, lo que entendemos como imagen sigue siendo un pedazo de la realidad física, una cosa más entre otras cosas, constituida también por su propia extensión. Son imágenes los espejos, el agua, la fotografía, la televisión... etc., y se perciben, al igual que el resto de los objetos, mediante la mirada. Ahora bien, las imágenes se distinguen por un algo peculiar: una vez traducida su extensión en forma, una vez que en definitiva *vemos* esas imágenes, las percibimos entonces como el reflejo de otros objetos. La imagen, cuando ha pasado a formar parte de la realidad fenoménica, se convierte entonces en aquella forma que consiste en el reflejo de otras formas.

Sin embargo no nos hemos de olvidar que una de esas imágenes, la de nuestra retina (no la retina del ojo que hemos perforado, sino la de nuestro propio ojo), es el estímulo de aquello que vendrá después: el sustento de nuestra percepción visual y por lo tanto de toda nuestra realidad fenoménica. Así pues, la percepción visual participa en algún grado de la naturaleza de las imágenes debido a que una de ellas, la de la retina de cada uno de nosotros, es su principal fuente de datos. Se crea, por lo tanto, un complejo juego de espejos entre las imágenes comunes, todas ellas contenidas en una sola que será precisa-

es complementarla, ayudarla. Esto es cierto, pero tan sólo en lo que se refiere a esa función que es la de la distinción. Sin embargo la forma significa mucho más que una simple distinción, supongo que en esto se estará fácilmente de acuerdo conmigo. Por otra parte, el hecho de que el movimiento ayude a distinguir a un objeto de todo lo estático que le rodea no impide en absoluto aceptar que también haga más confusa la percepción de su forma.

⁹ Entendida ésta como el conjunto de todas las formas de los objetos que percibimos (ver la nota a pie de página número 7).

mente la utilizada como marco de nuestra percepción. Aún así, tan sólo estamos al comienzo del milagro; esta imagen es todavía estímulo, no ha llegado a ser aún percepción. Pero, además, como acabamos de ver, es también un hecho físico y esto es una garantía de fidelidad. La realidad fenoménica representa fielmente a la realidad física porque arranca de un estímulo, la imagen retiniana, que todavía forma parte de dicha realidad.

Si entendiésemos a la forma, por lo tanto, como algo absolutamente ajeno a la imagen estaríamos entonces mintiendo; pero si la concibiésemos tan sólo como imagen nos quedaríamos entonces cortos. Por eso digo que la forma se encuentra a un paso adelante de la imagen simple. La forma es una imagen, sí, pero a la que se añade otra cosa. Esta cosa es la razón: *ella es imagen razonada*. Y lo es porque, para razonar algo, primero tenemos que ser conscientes de ese algo pero también porque, una vez ya somos conscientes de ello, además lo comprendemos como tal: esta silla que yo veo es para mí eso, una *silla*. De alguna manera, el término forma viene a tomar entonces el cariz ontológico que tenía en Aristóteles, aunque tan sólo circunscrito a los dominios de la percepción. El objeto, al ser percibido, *es* determinada forma.

Quizás se haga forzoso aclarar un poco mejor el significado que cobran algunos términos en este escrito y volver de nuevo a ver lo que es extensión para poder así circunscribir mejor el concepto de la *forma*:

Los objetos tienen una *extensión* determinada. Una silla mide cierta altura, cierta anchura, presenta una superficie más o menos rugosa, perforaciones en diversos lugares de las que sobresalen las cabezas de sus tornillos... etc. Esto, junto con todo el resto de sus propiedades físicas, es lo que yo llamo extensión, algo a lo que no tendría ningún reparo en denominar también forma si no fuera por la siguiente razón: según voy describiendo la silla, yo, como cualquier otra persona, no hago otra cosa que imaginar dicha descripción: imaginar la silla, su superficie, sus tornillos... Ahora bien, imaginar es precisamente *pensar una imagen*, y una imagen pensada es siempre ya una imagen razonada. Así pues, se trata de recordar formas, puesto que la única manera que tenemos de pensar los objetos es mediante su forma. Pero las imágenes pensadas, las formas recordadas, no son sino un recuerdo de las percibidas o una combinación de las mismas.

Así pues, eso que llamamos *forma* no es más que cierto aspecto con que se dota a las cosas, y este aspecto es el de las imágenes razonadas, sean éstas percibidas o imaginadas¹⁰. Extensión y forma son por lo tanto equivalentes,

¹⁰ Recordemos que la misma palabra «idea» para los griegos significaba «lo que se ve», el «aspecto» que tienen las cosas.

pero una se encuentra en el plano de la realidad física mientras que la otra lo está exclusivamente en el de la fenoménica.

Una mejor manera de aclararnos es rememorando la teoría del color que a todos nos explicaron cuando éramos estudiantes. Sabemos desde entonces que los objetos no tienen color, sino que sus superficies reflejan de determinada manera los rayos de luz —absorbiendo algunas longitudes de onda y refractando otras—. Normalmente, cuando recordamos esto, imaginamos el mundo que nos rodea como un universo de objetos en blanco y negro. Y, sin embargo, tanto el blanco como el negro son también colores¹¹. Intentemos eliminarlos. ¿Podemos hacerlo? Si nos deshacemos de todos los colores, incluidos el blanco y el negro, perdemos también la imagen.

Pero sin imagen no hay forma.

La forma, por lo tanto, resulta inseparable de la imagen, pero también de nuestra conciencia, es decir, de nuestra realidad fenoménica. Ella es imagen razonada. Por todo esto, siendo el perfecto reflejo de la extensión que poseen los objetos, participa sin embargo de nuestra psique, de nuestro mundo subjetivo. Por eso digo que la forma —y con ella todos sus matices— *significa*. Ella es la imagen de la cosa mas nuestra plena conciencia del significado y sentido de la misma.

Si todo esto que digo es cierto, entonces «ver» ya es también, y de alguna manera, «pensar». Recordemos que, cuando percibimos nuestra silla, no sólo somos conscientes de que una serie de contornos se nos hacen visibles, sino que identificamos a esos contornos como lo que forman, como una silla, de manera involuntaria e inevitable.

Pero hemos visto que el movimiento de los objetos y el movimiento del observador disuelven la forma e impiden una correcta traducción de su extensión. Nuestros ojos, al palpar recorriendo todo nuestro campo visual, al realizar el nistagmo, inevitablemente eclosionan la imagen en múltiples y diferentes, aunque relativos, puntos de vista; ¡qué decir de nuestra cabeza y cuerpo, siempre en movimiento! Los cubistas sabían esto muy bien. Aún así, lo cierto es que nuestra conciencia es siempre la de un único punto de vista,

¹¹ Bien es cierto que percibidos por otra clase de células retinianas, lo famosos bastoncillos. Parece ser también que existe en el cerebro un mecanismo exclusivo de percepción para el blanco y el negro. Esto no quiere decir sin embargo que no responda igualmente a la estricta traducción de las longitudes de onda de los rayos solares, al igual que el resto de los colores. La diferencia estriba en que, al contrario que los conos, los bastoncillos responden todos a la longitud de onda del mismo modo (los conos responderían de tres maneras diferente, las cuales comúnmente se suelen identificar con el rojo, el verde y el azul). Francis Crick. *La búsqueda científica del alma*. Ed. Debate. Madrid, 1994. Pág. 64-68.

móvil pero estable, y la de los objetos como elementos animados pero con formas bien definidas y unívocas¹². Existe, por lo tanto, un proceso aglutinador en nuestra percepción que no deja esparcirse a las imágenes, sino que las constriñe y limita obligándolas a quedarse en aquel lugar que mejor ayuda a la traducción de la extensión de sus cuerpos.

Soy consciente de que en esto hace no poco la propia velocidad del ojo, que sigue mediante esa lente potentísima que es la pupila todo aquello que se mueve. Pero esto no me parece una razón suficiente, máxime cuando se trata, como acabo de resaltar, de unir todos esos instantes móviles en un sólo y definido punto de vista y en una sola y definitiva forma para cada cuerpo. Por decirlo de otra manera, nuestra percepción nos muestra los objetos en su dinamismo real, pero decide atenuar los estorbos de nuestro propio movimiento, y considera la figura de dichos objetos como figura estática puesto que, aunque su movimiento y el nuestro tienda a disolver la imagen que de ellos percibimos, lo cierto es que su extensión es siempre la misma, y así debe sernos mostrada. El resultado de todo ello es la *forma* como imagen definida de objetos móviles: cuando la imagen, ella misma móvil y confusa, pasa a ser imagen razonada se transmuta entonces en forma estática y definida de aquellos objetos que percibimos moviéndose a nuestro alrededor.

Una experiencia que suelo tener a diario me confirma esta hipótesis. Cuando viajo en el tren de cercanías tengo la costumbre de mirar el cartel luminoso por el que surgen de derecha a izquierda las palabras que anuncian el destino del tren y la próxima parada. Una vez terminada la información aparece, también de derecha a izquierda, la hora y la temperatura exterior para quedarse las dos ya definitivamente fijas en la pantalla. Pues bien, justo en ese momento en el que quedan fijas ocurre como una especie de fenómeno de «inercia ocular» por el que el rectángulo de la pantalla y su contenido, durante unas décimas de segundo, se estira hacia la izquierda hasta que la percepción «se da cuenta» de que debe comprender ahora que las letras ya no se mueven de derecha a izquierda. La primera vez que se percibe, esta sensación es intensísima. Según se va repitiendo, el efecto se reduce, pues la percepción es ya «consciente» de lo que va a pasar (algo así como nos ocurre cuando vamos en una escalera mecánica y sabemos que al salir de ella debemos contrarrestar la inercia).

Ahora bien, para esto es necesario algo más que la velocidad de la pupila: hace falta una importante labor conceptual de asimilación, disección y agru-

¹² Esto es lo que se ha venido a llamar el fenómeno de la constancia en las figuras (shape constancy).

pación de datos. Hay que definir, y por eso digo que ver es pensar. En este sentido, por lo tanto, ver ya no es tan sólo traducción sino también recreación; pero recreación exacta, puesto que busca traducir con propiedad la extensión justa de los objetos. Se trata del traductor interpretando con otras palabras el significado exacto (dentro de lo posible, claro está) de la obra original.

V

Voy a arriesgarme a dividir esta fase traductora de la percepción, la de la recreación, en dos grandes procesos. Ambos pueden considerarse perfectamente como uno sólo, pero por ahora prefiero separarlos: uno de ellos es la exageración de relaciones que existe entre los contrastes tanto de color como de tono; el otro es la clara tendencia a resumir los detalles para quedarse tan sólo con lo esencial o más importante a la hora de definir la forma.

Veamos el primer caso. Es probable que la percepción, para definir bien la forma de lo percibido, establezca una especie de exageración entre las relaciones de contraste y de tono que consistiría en lo siguiente: las medias tintas tienden a uniformarse aún más mientras que las tintas extremas tienden a separarse también más¹³. Las zonas de mayor contraste son las de los perfiles de los cuerpos de tal manera que, mientras que por lo general existe una fuerte diferencia entre los márgenes de los objetos, las zonas «internas» de los mismos formarían contrastes menores que además tenderían a uniformarse en comparación con los establecidos por dichos perfiles. Lo cual significa que seguirían una jerarquía determinada, puesto que existen subformas que pertenecen a la forma total del objeto y que contrastarían más según su relevancia formal con respecto al resto, como ocurre con los distintos rasgos faciales. Esa tendencia a uniformar las medias tintas sería una exageración calculada por la percepción con la intención de hacer más comprensible la imagen. Pero, además, los perfiles y las zonas de mayor contraste se verían más acentuadas cumpliéndose en este caso una misma exageración pero de naturaleza inversa.

Cuando hablo de exageración no quiero decir con ello que la percepción visual no traduzca con absoluta fidelidad la extensión de los objetos: realmente, la nariz de una cara contrasta en su extensión mucho más que la piel que la rodea, pero tanto el movimiento como la acumulación de las múltiples instan-

¹³ En el caso del color ocurre más o menos lo mismo: por muchos matices que pueda tener un rojo, el contraste entre él y otro color diferente siempre será mayor que el que existe entre dichos matices.

táneas que recogen nuestras pupilas, la existencia de dos ojos además con distintos puntos de vista, lo defectuoso de su interior repleto de líquido —el cual no ayuda en absoluto a definir la imagen—, la superficie cóncava de sus retinas, el punto ciego que se forma en aquella parte de las mismas que corresponde al origen de nervio ocular y un largo etcétera de pormenores, tienden a volver la imagen decididamente confusa. Hay, por lo tanto, que volver a exagerar lo atenuado y dedicarse a contrastar lo que devino uniforme; hay que aclarar lo confuso: hay que razonar. La percepción se encargaría, por lo tanto, de reconstruir la verdadera extensión de los objetos mediante una especie de exageración que forma parte de eso que acabamos de llamar hace unos momentos recreación exacta. Esa exageración es, por lo tanto, también una exageración exacta.

Ahora bien, para exagerar unos aspectos frente a otros se hace forzoso que exista en la percepción una cierta capacidad de distinción.

La percepción, efectivamente, *distingue*. Para ella existen datos que deben considerarse más relevantes que otros. La percepción «sabe», por lo tanto, que hay datos principales y datos secundarios, y esta distinción es la base de cualquier razonamiento. Hoy en día ya es una opinión común la de considerar que existe una reelaboración mental de la imagen a partir de los datos obtenidos por la retina. Quizás fue a mediados de los sesenta cuando esta postura cobró verdadero aliento tras los experimentos realizados por David Hubel y Torsten Wiesel: «Contrariamente a lo que ocurre en la retina y en el nervio óptico, la mayoría de las neuronas del córtex visual no descargan cuando los estímulos visuales son luces difusas o amplias. Algunas neuronas responden cuando el estímulo es un estrecho rectángulo luminoso presentado *con una inclinación dada*, mientras otras reaccionan sólo a su movimiento, o incluso cuando el movimiento se efectúa en una *dirección determinada*, por ejemplo, de izquierda a derecha, pero no al revés.»¹⁴

Con esto se advirtió que las neuronas del córtex visual se organizan en estructuras de columna, las cuales se ven estimuladas tan sólo ante hechos muy concretos y restringidos, y que en absoluto responden a un arbitrario «pedazo» del campo visual sino más bien a la inclinación de una línea, a contrastes, a direcciones determinadas... etc. Aún más, se llegó a la conclusión de que «las células simples tienen subregiones excitatorias e inhibitorias bien definidas en sus campos receptivos, dispuestas de tal manera que *la célula responde mejor a una línea o a un borde.*»¹⁵. Esto viene a corroborar lo que

¹⁴ José Luis PINILLOS. Op. Cit. Pág. 145. Las cursivas son mías.

¹⁵ Francis CRICK. Op. Cit. Pág. 176. Las cursivas son mías.

hemos dicho hasta ahora. La percepción visual es un proceso que se encarga de distinguir y seleccionar. Pero además, y esto resulta crucial, vemos que en esa selección cobran una especial importancia los bordes y las líneas.

Por todo lo dicho se considera hoy a la percepción visual como un acontecimiento mucho más complejo y fluido que la simple sucesión de «fotogramas visuales». Ella debe recomponer la imagen de las cosas y definir su exacta forma exagerando tanto el contraste como la uniformidad, tomando aquellos datos que resultan más críticos y dejando en un segundo plano los que no lo son tanto. Y es por esto que decía antes que la exageración exacta de contrastes y tono, y la búsqueda de lo esencial en cada figura son, en el fondo, una misma cosa. Esta misma cosa no es más que la decisión que toma nuestra mirada de hacer aún más críticos los datos que considera críticos y aún menos importantes los datos que le resultan ya de por sí secundarios: En definitiva, y a esta conclusión es a donde quería llegar desde el principio, la mirada *dibuja* de alguna manera la forma de los objetos recreando aquellas imágenes que obtuvo a partir de la extensión de los objetos, pues el dibujo es selección de datos y delineación de contornos.

VI

Volvamos a la pregunta que formulé al principio: ¿por qué hay obras totalmente diferentes y todas ellas sugieren realidad?

Una primera explicación nos diría lo siguiente: cada obra intenta por distintos medios aproximarse más o menos a su modelo, pero tan sólo aquellas que rondan la sensación de lo fotográfico son las que verdaderamente consiguen alcanzar una representación más cercana al «aspecto real de las cosas».

La fotografía sería entonces lo más parecido a la realidad fenoménica, debido fundamentalmente a que el mecanismo de una cámara fotográfica es análogo al del ojo. Hay que señalar que esta posición, bastante afín a la del realismo ingenuo, se ha utilizado tanto para ensalzar al realismo pictórico como para vituperarlo.

Ciertamente, la fotografía registra la extensión de las cosas con una casi inigualable fidelidad. Ella es, en definitiva, la huella que la luz deja sobre una superficie bidimensional, y, por lo tanto, un reflejo de lo que nos rodea —de la misma manera que lo son la superficie del agua o de un espejo—. Así pues, esta primera explicación no resulta del todo errónea. Sin embargo, hay que recordar que existen muchos estilos que, sin acercarse en absoluto a lo fotográfico, guardan de todas maneras una poderosa sensación de «realismo». Por ejemplo, la pinturas de Manet. A esto hay que añadir además que cada época ha creído encontrar en dife-

rentes estilos la máxima fidelidad a lo real. Van Eyck no tiene nada que ver con Veermer o Velázquez, ni estos últimos con Bouguerau o Delaroche. Ingres puede distinguirse fácilmente de los frescos y decorados barrocos que se utilizaban en el trampantojo, y estos últimos también de Sorolla o de Singer Sargent. Todos ellos sin embargo coinciden en poseer un alto nivel de realismo. Podríamos considerar, por lo tanto, el fotorealismo como un estilo pictórico más del realismo: el estilo que predomina hoy en día. Ahora bien, la existencia de estilos diferentes en diferentes épocas y la vigencia de su efectividad en el presente parece demostrarnos que no existe un verdadero y objetivo método realista. Hay que recordar que, si bien la fotografía es un invento del siglo XIX, la cámara oscura ya existía desde el Renacimiento y que, por lo tanto, habría sido muy factible ver ya desde entonces un continuo y exclusivo predominio del fotorealismo entre los pintores realistas. Pero no ha sido así y, por eso mismo, el fotorealismo no es la explicación. Concedo la exactitud del reflejo a la fotografía, pero la relación que existe entre el dibujo y la realidad es de otra naturaleza. Todos sabemos, además, que un dibujo poco fotográfico es muy capaz de representar cualidades de la realidad fenoménica que una fotografía tiende a obviar. Por ejemplo, ciertos aspectos del movimiento que pueden verse mucho mejor planteados mediante la acumulación de diversos planos en uno sólo¹⁶.

Me atrevería a decir que no existe ningún método objetivo de realismo por una razón fundamental que ya señalamos al principio. Esta razón es la siguiente: la realidad no tiene aspecto, tan sólo nos es posible imitar dentro de lo posible la realidad fenoménica. Dado que la cámara fotográfica consta de un mecanismo que se encarga de registrar la luz de forma análoga a la de nuestros ojos se comprende que interpretemos la extensión de un papel fotográfico como el fiel reflejo de la realidad. Pero no debemos olvidar que ese reflejo no es más que una especie de juego de espejos que se establece dentro del marco de la realidad fenoménica, y que esta última se trata de algo extremadamente complejo.

Esta complejidad justifica de forma más que suficiente el hecho de que existan diversas maneras de abordarla.

VII

Creo, en cualquier caso, que nos estamos equivocando de extremo: lo que hay que investigar no es ese hipotético nivel máximo de iconicidad sino su

¹⁶ Recordemos las teorías de Rodin al respecto. Auguste Rodin. *El arte*. Ed. Síntesis. Madrid, 2000.

contrario, el nivel mínimo de iconicidad. Este aparece justo en aquel preciso instante en que un punto o una línea dejan de ser manchas sobre un papel para convertirse en *representación*.

Pero no nos apartemos de nuestra pregunta. Merece la pena formularla una vez más: ¿por qué hay obras totalmente diferentes y todas ellas sugieren realidad?

Resulta fácil contestar a su primera parte. Ya dijimos antes que cada dibujo tiene un estilo personal, y que este estilo responde a las preferencias estéticas o vivenciales de su autor. Es muy posible que cada individuo muestre la tendencia a valorar siempre algunos y muy determinados matices que para él se repiten en todo lo visto y que, consecuentemente, se encargue de exagerarlos al dibujar. Ya se sabe que existe una clara tendencia a exagerar en el dibujo todo aquello que cada uno, personalmente, valora más. El dibujante puede ser consciente de esta exageración o no. Van Gogh, por ejemplo, a pesar de mostrarse plenamente consciente de sus exageraciones, opinaba que mediante ellas conseguía que sus cuadros pareciesen más reales que la realidad misma.¹⁷ Hay que dejar claro, sin embargo, que esta última manera de valorar la imagen, si bien se encuentra íntimamente ligada a la percepción, tan sólo la complementa y enriquece sumergiéndola en el contexto de nuestra vida. Quiero decir con esto que no debe confundirse con ese otro proceso que hemos explicado hace un momento, el de la recreación exacta de la imagen. Intento mostrar en este artículo que ver es de alguna manera pensar, y que por lo tanto no se trata de un simple proceso mecánico. Ahora bien, una vez ya formada la imagen, una vez percibida la extensión exacta de los objetos, cada individuo se encarga de valorar los matices y de establecer preferencias que irán en función de sus gustos y vivencias. Esto hace de todo lo que veo una «experiencia personal», algo que *significa* de manera diferente para mí que para otra persona. Todos vemos las mismas formas, e identificamos en ellas los mismos objetos, esto hay que recalcarlo, pero la guillotina no *significa* lo mismo para el verdugo que para el condenado.

Decíamos, por lo tanto, que era fácil responder a la primera parte de la pregunta. Lo que ya no resulta nada sencillo es responder al resto: encontrar qué es eso que hace del dibujo un instrumento poderosísimo de sugerencia, es decir, qué es y por qué surge el nivel mínimo de iconicidad.

¹⁷ Mi gran anhelo es aprender tales inexactitudes, tales anomalías, tales modificaciones, tales cambios, tales cambios en la realidad, para que salgan, ¡pues claro!... mentiras si se quiere, pero más verdaderas que la verdad literal. Van Gogh. *Cartas a Theo*. Ed. Labor. Barcelona, 1991. Pág. 143.

Ahondemos en el ejemplo de Gombrich e imaginemos a tres estudiantes de Bellas Artes dibujando un árbol —dando por hecho que pretenden representarlo y no realizar un desarrollo abstracto a partir del mismo—. Todos ellos entregarán un ejercicio cuyo aspecto diferirá del de los demás, a no ser, claro está, que se hayan copiado el uno del otro. Los dibujos son diferentes no sólo porque cada uno se situó en diversos puntos de vista sino también por el particular estilo que inevitablemente posee cada sujeto, de tal manera que podemos asegurar que sólo existe plagio cuando se copian estilos ajenos.

En este caso, y como decimos, no ha habido plagio: cada dibujo es diferente. Sin embargo, se distingue también en todos ellos un mismo árbol o, cuando menos, «un árbol» cualquiera. Lo que percibimos en cada ejercicio es por lo tanto «el dibujo de un árbol». ¿Por qué interpretamos sin embargo ese árbol y no una serie de manchas sobre el papel como le ocurriría, por ejemplo, a un perro o a cualquier otro animal? Es evidente que porque nosotros tenemos más desarrollada nuestra inteligencia; de la misma manera, un perro sólo distinguiría manchas al fijarse en la superficie de un papel escrito. Pero la inteligencia tiene que fijarse en algo y ese algo tiene que ser innato o aprendido. En el caso de la escritura se trata de algo aprendido. En el caso del dibujo mi posición es la siguiente: *existe una relación innata entre el dibujo y la percepción que hace forzoso considerarlos estrechamente ligados el uno al otro*. Esta relación, como veremos en seguida, es la de la sugerencia.

Según esto, el hecho de que los niños siempre dibujen se entendería entonces como algo bastante más complejo que el de la simple distracción, y no bastaría ya el considerar que lo hacen porque no saben hacer otra cosa. Con el juego el niño siempre aprende, y en este caso estaría aprendiendo a ver humanamente, es decir, a razonar con la vista.

Reconozco que me encuentro incapacitado para explicar con mayor fundamento el por qué de esta relación. Ya advertí antes que se trataba de un tema insondable, al menos para mí, y que de ahí emergía su importancia. Pero sí que creo que puedo de alguna manera señalar cuáles son sus términos:

Ya que en todos los dibujos encontramos una misma sugerencia, esto es, la sugerencia de que son «el dibujo de un árbol», habrá por lo tanto que descartar lo que tienen de distinto y encontrar aquello que guardan en común. Lo que tienen de distinto es precisamente el estilo. Ahora bien, veremos que todos ellos fueron ejecutados a través de dos procesos fundamentales, delinear y adumbrar (manchar), y esto independientemente de las técnicas que fueron utilizadas en cada uno.

Podríamos comparar de una manera un tanto simplista al delinear con la *forma* y al adumbrar, a la mancha, con el *movimiento*. Esto, aunque no deja de tener su sentido no es del todo cierto. Hay dibujos a línea que definen muy

poco la forma y sin embargo dan una fuerte sensación de movimiento y hay manchas muy bien definidas y que, de alguna manera, rellenan tan sólo una superficie sin conseguir ninguna sensación de movimiento. Es más, la mancha tiene una función también notable, que es la de valorar el tono y ser además portadora del color.

Aún así, y con todo, lo que podemos asegurar es una cosa: que no existe invento alguno creado por el hombre que pueda definir mejor y más escuetamente la forma que la línea. Esto, evidentemente, tiene mucho que ver con aquello que descubrieron Hubel y Wiesel, a saber, que las células del córtex visual responden mucho mejor a una línea o un borde. Y me parece fundamental recalcar esta relación.

Por otra parte, si bien es verdad que la línea puede sugerir movimiento, este puede verse ostensiblemente acentuado mediante la mancha (gesto) y sucede que, cuando esto ocurre, la propia mancha tiende a disolver la forma. Así, pues, mediante estos dos elementos obtenemos dos operaciones que resultan análogas a la *forma* y al *movimiento* en la percepción. Pero, insisto, se trata de una analogía flexible, y resulta muy común el que ambas operaciones intercambien papeles en algún momento dado. Baste recordar que existen dibujos a línea que no sólo sugieren movimiento sino que, por razones que no alcanzo a entender del todo y que me parecen maravillosas, sugieren el volumen e incluso la tonalidad apropiada sin haber siquiera sido dibujados estos elementos. La única explicación que puedo dar a esto es que la línea -estando encargada de distinguir lo más primordial, esencial e importante de la forma-, puede llegar a tener tanta capacidad de sugerencia que la percepción intuye a través de ella todo lo secundario sin que aparezca un sólo trazo que trate sobre ello. La línea, por lo tanto, también cultiva la elipsis.

VIII

Creo que con todo lo dicho hasta ahora puedo asegurar con cierto fundamento que el dibujo no tiene como finalidad primordial la representación de la realidad. El dibujo, en todo caso, busca conseguir una fiel imitación de la propia percepción visual. En esto se diferencia de las otras imágenes, las cuales tan sólo se nos aparecen como una especie de juego de espejos, es decir, como una representación de la realidad fenoménica que a su vez forma parte de dicha realidad. Ciertamente, las imágenes comunes se perciben de la misma manera que el resto de las cosas, es decir, mediante la mirada. Lo mismo ocurre con el dibujo, claro está; pero existe una diferencia fundamental: mientras que una imagen común —como puede ser la de un espejo o la

de una fotografía— tan sólo se encarga de *reflejar*, un dibujo consigue algo mucho más complejo: *sugiere*¹⁸. Y la sugerencia sólo puede hacerse efectiva a través de esa analogía fundamental que existe entre dibujar y percibir. Es más: ella es la sustancia misma de esa analogía.

El dibujo imita nuestra percepción visual. Él es una descripción de la mirada: reproduce los procesos de ese otro dibujar pensado que es el de la percepción o, por decirlo de una manera más exacta, excita a la percepción y realiza una especie de colaboración con ella, trabajando los dos mano a mano para al final conseguir que las manchas que ensucian el papel o el lienzo dejen de ser manchas y se conviertan en representación. Este proceso crucial y misterioso es lo que yo entiendo como *sugerencia*. El dibujo es entonces algo parecido a esos simuladores de vuelo que utilizan los pilotos sólo que actúa de la siguiente manera: *él comienza a simular una visión, una forma, y ese comienzo de simulación complace de alguna manera a la percepción, que se encarga luego de completarlo*.

De esta manera se cumple la máxima clásica: el dibujo imita a la naturaleza. Solo que esa imitación no consiste en la copia de la realidad, que es imposible (recordemos que la realidad no tiene aspecto), ni en la copia de la imagen fotográfica de lo real (que sería la copia vulgar de un estilo). Pero, por otra parte, tampoco consiste exactamente en la copia de la realidad fenoménica, a pesar de que ella es la única que en verdad atañe al dibujo. El dibujo es, en todo caso, una fiel imitación de los procesos que pone en marcha nuestra mirada, y por lo tanto *una copia de la misma percepción* en cuanto que creadora de formas. Esto, visto desde este nuevo punto de vista es la verdadera mimesis. Por otra parte, al dibujo como imitación de la mirada convendremos en llamarlo *especiografía*: escritura de la mirada.

IX

Una vez aclarado lo que es eso que llamamos especiografía, resta ahora intentar obtener alguna conclusión de su significado.

Para ello habrá que desenterrar un problema que algunos puede que consideren a estas alturas absurdo y anacrónico: el problema realismo-abstrac-

¹⁸ Quiero dejar claro que la sugerencia en la fotografía es también posible, como lo es en el cine, en la literatura y en cualquier otra actividad artística, pero en cualquier caso se trataría de una sugerencia cuya naturaleza diferiría bastante de la que posee aquella que estamos viendo en este artículo, la cual nos sirve para concebir al dibujo émulo de la percepción.

ción. Yo, personalmente, no lo veo en absoluto absurdo aunque la actitud actual —la de la coexistencia entre estas dos tendencias— sea la más natural y deseable. Tampoco lo encuentro anacrónico porque, así como al comienzo de la abstracción se dieron muchas y muy serias razones para considerar su aparición frente al realismo, no ha habido ninguna para volver de nuevo al realismo, sino tan sólo rebelión. Rebelión ante la monotonía de un sólo género y frente a la primacía académica que llegó a tener la pintura abstracta. Pero la rebelión, aunque sea una actitud deseable, no resuelve ningún problema. Una vez alcanzadas sus pretensiones, la rebelión se apaga y la resolución del problema queda aplazada o, lo que es peor, queda ignorada, bien por falta de interés o bien porque la rebelión demuestra ahora una cierta y latente incapacidad para atreverse a abordarla.

Pero, dirán algunos, ¿existe algún problema? Sí que existe, y tanto la pintura abstracta como la realista deben ser consideradas desde un nuevo punto de vista si quieren tener algo diferente que decir. Pero el cambio que se necesita, paradójicamente, no es el de un nuevo estilo ni el de una nueva tendencia en la pintura. Éstas han sido ya todas probadas hasta la saciedad. Lo que se pide ahora es un cambio en el espectador.

Comenzamos este artículo hablando de Campanella y nos vamos a encontrar ahora de nuevo con él. Campanella dice lo siguiente: el conocimiento es conocimiento del propio ser (yo soy), pero ese conocimiento no se alcanza sino a través del conocimiento del no-yo, de lo que son las otras cosas. El hombre toma conciencia de sí mismo a través del pensar, pero el pensar siempre es «pensar en algo», inevitablemente.

Pues bien, hay que considerar que el dibujo es un método también de conocimiento en cuanto que hace patente lo dibujado. Aún así, si hemos de atenernos a lo dicho hasta ahora, lo que en realidad pone en conocimiento el dibujo es el mirar de otra persona. El dibujo, al ser también un medio de comunicación, hace que seamos conscientes de lo que ocurre en otra conciencia y que participemos de ella. Esto se realiza a través de la sugerencia: nuestra percepción no considera a las líneas y a las manchas como simples borrones sino que para ella estas líneas y estas manchas representan algo, representan formas. Esto significa que reconocemos nuestras miradas, la mirada del dibujante y la nuestra, como miradas equivalentes. Los dos miramos igual las cosas, nuestra percepción visual es la misma, ambos hemos sido «construidos» de la misma manera. Pero también, y por añadidura, a través del estilo se me presenta aquello que hace de esa mirada una mirada peculiar. Y por eso mismo, lo que estoy mirando es el mirar de otra persona.

Ahora bien, mirar también es siempre «mirar algo», ver algo, dirigir nuestra mirada hacia un objeto y aprehenderlo visualmente. Luego, si el dibujo es

mímesis que se realiza a través de la sugerencia, esta sugerencia no puede ser más que la de todo aquello que puede ser visto. *El dibujo, siempre que se encuentre en el terreno de la sugerencia, inevitablemente representa algo; ese algo siempre es algo necesariamente visible. Pero todo lo visible es real (todo lo visible es realidad dotada de aspecto)*¹⁹, luego el dibujo, cuando se encuentra en el terreno de la sugerencia, siempre representa una imagen de la realidad. Pero es más, esta imagen es ya siempre una imagen razonada. El dibujo, por lo tanto, siempre representa formas, aunque sean formas disueltas como las de la pretendida «pintura informalista».

Con todo, conviene recalcar de nuevo que el dibujo no busca copiar ninguna imagen sino que intenta imitar a la misma percepción. Aún así, y dado que percibir es percibir siempre algo, ese algo tiene forzosamente que aparecer también en el dibujo.

Digo, además, que esto sólo ocurre cuando el dibujo se encuentra en el terreno de la sugerencia ¿A qué me refiero con ello? Decía antes que la sugerencia era aquel misterioso proceso de complicidad entre el dibujo y la percepción a través del cual la línea trazada en un papel deja de ser una mancha negra para convertirse en representación. De alguna manera la línea siempre tiende a sugerir. Dibujemos una línea horizontal sobre nuestro papel y en ese preciso instante dejará de ser línea para sugerir inevitablemente el horizonte. La capacidad que tiene el dibujo, y por extensión la pintura²⁰, para sugerir es tan fuerte que nos resulta prácticamente imposible librarnos de ella según qué casos: no podemos, por ejemplo, imaginar a la Gioconda como simplemente una serie de manchas inconexas. No, eso que hay delante es un rostro y, por mucho que lo intentemos, no podemos evitar verlo como el rostro de la Gioconda.

¿Cuándo, pues, el dibujo deja de sugerir?, ¿cuándo la pintura no se encuentra en «el terreno de la sugerencia»? Simplemente cuando se la considera como objeto, como cosa, como superficie manchada que se cuelga sobre la pared. ¿Ocurre esto con la pintura abstracta? Yo opino que en absoluto; quizás tan sólo en algunas obras neoconcretas que juegan con el formato y deciden colorear la superficie mediante un solo color que además es perfectamente uniforme. Quizás tan sólo en ese caso, y aún difícilmente, se llegue a neutralizar absolutamente a la sugerencia.

¹⁹ Se entiende, claro está, que consideramos aquí una percepción en condiciones normales, sin anomalías ni errores de ningún tipo.

²⁰ En mi opinión, dibujo y pintura se encuentran estrechamente ligados: el dibujo es la ejecución mientras que la pintura es el material o la técnica que se ejecuta (pigmento, aglutinante y adelgazante). Todo esto aparece mejor desarrollado en un anterior artículo mío: «Dibutades o el arte de dibujar». *Arte, Individuo y Sociedad*. N.º 12.

Pero con esto no me refiero a que cualquier pintura abstracta pueda llegar a sugerir algo al estilo de aquellas paredes manchadas de las que hablaba Leonardo, recomendando que los jóvenes aprendices imaginasen en ellas batallas y paisajes misteriosos. No estoy hablando ni del test de Rorschach ni de imaginar caras o dragones al mirar las nubes, sino de algo más serio.

A la pintura abstracta se la decidió llamar así porque no jugaba con la representación de los objetos sino que abstraía algunas cualidades visuales de éstos para luego contar tan sólo con ellas. Así fue como intentó Kandinsky organizar su teoría de la pintura.

Este proceso de abstracción ocurre verdaderamente, y por ello el movimiento abstracto ha merecido ser considerado con todos los honores como un nuevo género dentro de la pintura.

Pero el error, desde mi punto de vista, ha sido considerar que la abstracción era «pintura pura» y que, al liberarse de la «esclavitud del natural», había conseguido regirse tan sólo mediante sus propias reglas, las famosas leyes o normas de la pintura.

Pues bien, estas «reglas de la pintura» —que por cierto nadie ha sabido reglar con toda exactitud— no existen: las únicas y verdaderas reglas pictóricas son aquellas que atañen a sus procedimientos, es decir, al modo de tratar los pigmentos, los aglutinantes y los barnices, a las maneras de realizar veladuras, mezclas, combinar diferentes técnicas...etc. Esas otras reglas de las que se habla como propias de la pintura, las de la proporción y ley del marco, las de las interrelaciones de las figuras y muchas otras, que trataron bastante a fondo tanto Kandinsky como otros artistas (principalmente todos los que enseñaron en la Bauhaus), en absoluto pertenecen a la pintura, sino que -y como no podía ser de otra manera- son propias de la percepción²¹.

¿Acaso los objetos rojos y verdes se rechazan mutuamente? De ninguna manera, no existe ningún rechazo físico entre ellos y mucho menos entre los pigmentos verdes y rojos (que al fin y al cabo no son más que objetos que vemos con esos colores). Pero el rojo y el verde, al ser complementarios, los percibimos como disonantes y esto pertenece tan sólo a la realidad fenoménica, es decir, a la imagen razonada. Resulta casi escandaloso reconocer que, en pleno siglo XX, una vertiente estética tan importante como la de la abstracción, que ha dominado durante más de treinta años, se haya apoyado en una teoría de la percepción absolutamente tradicional —que además es, paradójicamente, la del realismo ingenuo— y haya confundido así a la realidad física

²¹ Lo demuestra el hecho de que la mayoría de ellas no sean sino una versión de las establecidas por los psicólogos de la Gestalt.

con la fenoménica; peor aún, que haya creído que existía algún tipo de realidad que atañía tan sólo a la pintura.

Así pues, ¿qué hace la pintura abstracta? Lo mismo que venimos diciendo hasta ahora: sugerir la relación entre diversas formas, tonos y colores excitando los mecanismos de la percepción. La diferencia fundamental frente a la figuración es que, los elementos con los que juega la abstracción suelen ser de tipo cualitativo —relación entre formas, tonos y colores— mientras que no suele mostrar ningún interés, o al menos muy poco interés, por sugerir las formas de los objetos reales. Ahora bien, si entendemos que todo esto de lo que estamos hablando entra dentro del terreno de la sugerencia —y que, por lo tanto el cuadro no está siendo tratado como objeto en sí mismo— entonces llegaremos a la inevitable conclusión de que, aún sin tener el menor interés por hacerlo, la pintura abstracta también representa la realidad fenoménica. Con lo cual podemos inferir la siguiente conclusión: *todo lo visto en un cuadro puede ser perfectamente identificado en la realidad fenoménica*. Cuando Kandinsky decía que existía una tensión entre tal y cual línea, esta tensión no existía realmente, sino que tan sólo la veía como tal. De la misma manera, cuando antes he dicho que no se puede ver a la Gioconda sin reconocer que lo que allí se encuentra frente a nosotros es un rostro, esta presencia como rostro no existe en la realidad, sino que tan sólo la veo como tal gracias a la sugerencia. Por eso mismo, encuentro infructuoso cualquier intento de distinguir más allá de las fronteras del género a estas dos modalidades que son la abstracción y la figuración.

X

Se hace, por lo tanto, necesario reconsiderar seriamente lo que es la pintura en su conjunto, sin ningún tipo de distinción, y encontrar en ella un medio de expresión fundamental e inevitable, ligado a la percepción visual como ningún otro medio es capaz de conseguir. Para ello no resulta necesario que el pintor realice cambios de ningún tipo. Se necesita, en todo caso, que sea el espectador quien cambie.

Espectador es todo aquél que ve una obra. Puede ser un ciudadano cualquiera, un crítico o también otro artista. A él se le alienta para que considere de otra manera lo que encuentra colgado en las paredes de la galería o del museo. Que acierte a entender la pintura no como un reflejo o como una evasión de la realidad física; ni siquiera como un «análisis» de dicha realidad. Se pide tan sólo que interprete a la pintura y al dibujo como lo que son: una apertura hacia la conciencia visual de otro ser —y por lo tanto, un reconocimiento de lo que ésta comparte con la suya propia—; una interpretación hecha por otra persona

de la realidad fenoménica; una escritura real acerca de lo que otro ha visto realmente. El dibujo es, por lo tanto, cosa exclusiva de los seres humanos mas que de la realidad que los circunda, pero también un acontecimiento que les hace reconocerse como seres conscientes de una misma realidad. Esta realidad es la realidad fenoménica, correcta traducción de la realidad física. Una vez pasada ya al papel, y una vez hecha ya por fin palabra escrita, la traducción delata a su traductor y se vuelve dibujo con el único propósito de que otra mirada la descifre. Y así sucesivamente, hasta que nos damos cuenta de que ése es su único propósito, de que el resto lo ponemos nosotros. Y nos la figuramos a partir de entonces como escritura, escritura de la mirada; nos la presentamos tan sólo como especiografía, más allá de cualquier consideración estética.

Escritura de lo visto, escritura de la mirada, el dibujo en cuanto que dibujo es tan sólo especiografía.