

# Iluminación y realización

El mensaje del arte no quisiéramos aquí confundirlo con lo que hace unos años se llamó "la obra con mensaje", generalmente con intenciones éticas, sociales, morales, redentoristas o literarias.

El mensaje del arte casi nunca es expreso, y en las artes plásticas menos aún. Lo que suele ocurrir es que la obra, como se ha dicho ya muchas veces, contiene varias llamadas simultáneas, unas más evidentes, más en la superficie, y otras veladas, interiores, trabadas entre sí, como se ha podido ver en el ejemplo velazqueño.

Pero ni siquiera tales llamadas "interiores" en la obra, son las más necesitadas de respuesta para el creador. Lo que el artista "solicita" sin decirlo al posible espectador es, simplemente, un eco de aceptación cordial, una especie de "comunió" súbita con la obra como hecho en sí mismo, sin más. Es algo parecido a lo que a él (al artista) le sucede cuando la concibe, cuando "se le ocurre", en una casi "iluminación", un fogonazo, que luego será reconstruido con los medios idóneos para que perdure como tal iluminación hasta el final de la obra, y pueda aparecer con ese carácter de acontecimiento súbito ante el espectador. Esa es la primera y principal respuesta que la obra necesita, especialmente en las artes plásticas, y más

aún en la pintura, que es, quizá con la literatura, la más fingida de las realidades estéticas.



Tiziano. *Autorretrato*. Museo del Prado.

Para que tal iluminación no se malogre en el camino de la realización (y aquí el término realización adquiere un pleno significado de algo que se hace "cosa"), es preciso que los medios físi-

cos sean adecuados para que la obra pueda aparecer con ese carácter de acontecimiento súbito ante el espectador. Esa es la primera y principal respuesta que la obra necesita, especialmente en las artes plásticas, y más

ANTONIO ZARCO FORTÉS  
Madrid

cos, materiales, "cosificados" que el pintor emplea estén en un continuo equilibrio—tensión entre intención y forma. La forma, una vez más, como el meollo de toda cuestión estética, y en general, de todo problema de percepción.

Nosotros percibimos la realidad a través de los sentidos: la percibimos de una determinada manera, de una determinada forma. Pero no es sólo eso; el fenómeno de la percepción sensorial contiene, siempre, la forma en dos acepciones distintas: la forma que tiene (o que nos parece que tiene) lo percibido, y la forma o modo en que lo percibimos. La percepción, una vez tiene lugar en nuestro cerebro, aúna las dos acepciones, de modo que la forma percibida y la forma en que se percibe, son una misma y única cosa.

Pues bien, todo proceso de creación camina desde una casi—percepción (eso que antes hemos llamado "iluminación") hasta el logro de una realidad que para nosotros y para los demás ha de ser una percepción posible, real, concreta.

Con razón dice VALERY (citado por CELAYA):

*"Si las formas del arte encuentran su principio en la idea que manifiestan, ésta a su vez no es la verdadera idea más que cuando está realizada en esas formas... Esos dos términos están estrechamente unidos uno a otro, y el perfeccionamiento de la idea como fondo aparece también como el perfeccionamiento de la forma. La imperfección de la forma artística se traiciona también, en consecuencia, como imperfección de la idea".*

Aunque la cita de VALERY se refiere, principalmente a la literatura, es perfectamente aplicable a cualquier modo artístico, y por supuesto a la pintura.

¿En qué consiste ese equilibrio entre forma y fondo? O dicho más explícitamente aplicado a la pintura, ¿en qué con-

siste ese equilibrio entre lo que "narramos" o representamos, incluso si de una pintura abstracta se trata, y la "forma" que tal narración adopta para hacerse visible, perceptible? En primer lugar, en una elaboración de la realidad anterior y raíz de la obra, que debe seguir siendo esa misma realidad pero mezclada con otra realidad que se llama color, materia pictórica y forma plana. En segundo lugar, en una nueva ordenación de los elementos que la realidad cotidiana supone, pero prescindiendo de uno de esos elementos que es, precisamente, el que la hace más real: su tridimensionalidad. La eliminación del volumen es la segunda elaboración o desrealización que la pintura supone. En tercer lugar, la acotación de la nueva realidad (la pintura) dentro de la realidad total el "todo" espacial y temporal en que estamos viviendo. El cuadro, el mural, la vidriera, etc., tienen unos límites físicos, espaciales, que son su contorno, donde la obra termina como objeto espacial que es. Esos límites la separan y "defienden" del resto de la realidad, y la hacen ser un objeto independiente de ese resto. El marco, comúnmente, se usa para embellecer o proteger la obra, pero en realidad es una barrera que subraya las dos diferentes realidades: el cuadro y el resto circundante. En cuarto lugar, y esto es importantísimo, la coherencia entre los elementos plásticos que de una manera irrenunciable, constituyen siempre la pintura: la forma, el color, la materia. Su reparto en el plano, sus ensamblajes, sus extensiones, sus "ecos", los valores particulares de cada uno de los tres elementos, y sus relaciones con los otros dos.

## OTRAS "ILUMINACIONES"

Cuando más arriba se ha dicho que el principio de toda obra de arte es como una iluminación, y que esa iluminación debe informar todo el proceso de realización, es necesario aclarar que el propio proceso puede anular, a veces, ese fenómeno de la iluminación, pero otras produce "iluminaciones" inesperadas, cambios de rumbo, que sobre todo en la pintura se van "viendo" realmente mientras se hace el trabajo.

Este irse viendo tiene una enorme importancia, porque no se puede olvidar que la pintura es algo para ser visto. Un color, una forma o una materia en nuestra mente no son sino proyectos. Sólo en la obra física son realidades perceptibles, y por eso mismo, con una enorme dosis de "mando" en el conjunto de la obra. La aparición de un blanco, o un verde determinados, (que no eran "visibles" en la cabeza) sobre el soporte, condicionan en grandísima medida lo que pueda ser el resto de la superficie que estamos pintando. La situación de ese mismo color en una zona u otra del cuadro, también cuentan de forma importantísima. Su extensión, los colores y formas vecinas y lejanas, su definición o indefinición formal, su repetición o unicidad; su acercamiento a la realidad externa al cuadro, o su alejamiento de tal realidad, etc., sólo pueden ser juzgados óptimos, buenos o pésimos cuando han sido hechos realidad en la obra, cuando son "visibles". Un escritor puede "pensar" una palabra, una frase, en la seguridad de que tal frase es igual en su imaginación que escrita en el papel. Un pintor "necesita" ver lo que idea. Como se ha dicho ya, el mundo de la pintura es un mundo de "cosas".

## LA FUSIÓN ARMÓNICA

Inevitablemente, toda esta casuística de los elementos plásticos adopta ante nuestra visión una forma, la que sea; y no importa que la pintura sea abstracta o representativa: la forma es irrenunciable.

Dice O. L. CHUHURRA a este respecto:

*El pintor informalista abandona la tiranía de la forma al volver a las fuentes mismas de la materia. Pero al estructurar su obra no puede prescindir de lo formal; de lo contrario, la imagen no aparecería. [...] podemos desintegrar una forma, pero siempre tendremos una nueva forma.*

Por esto no es sólo valedero para la forma: es también irrenunciable para el color y la materia. Los tres elementos,

en la realidad perceptible (sea la realidad "bruta", la no artística, o la "nueva realidad" que la pintura es), son inseparables, y por tanto, no hace falta recalcar su inevitabilidad.

El problema de su elaboración (la de estos tres elementos) es más acuciante y difícil cuando el pintor usa la realidad cotidiana (lo representativo) para enfatizar en su obra el color, o la forma, o la materia; o un par de ellos, o los tres. Porque lo que diferencia la visión del artista y la del no artista, es que el primero ve las dos realidades (la de todos los días, y la posible del cuadro) al mismo tiempo, incluso antes de acometer la obra, mientras que el hombre que no es artista, sólo ve la realidad inmediata, que antes hemos llamado "bruta" como sinónimo de no elaborada.

Y aún dentro del artista, si la obra ha de ser representativa, la dificultad estriba en armonizar ambas visiones, de modo que los elementos plásticos y los "representativos" no se estorben, sino que se fundan armónicamente. Para un pintor abstracto ese problema no existe porque, supuestamente, él inventa la obra a partir de cero. No necesita armonizar dos realidades distintas, porque él no trata más que con una: la que el cuadro "va siendo"<sup>3</sup>. Como se ha dicho, la realidad es que los colores, formas y materias existen antes de su obra, y no sólo en otras obras de arte, sino en la propia realidad física no estética, en esa realidad "bruta".

Las viejas paredes, los colores "descoloridos", las herrumbres, los óxidos, la microfotografía, los preparados biológicos para el microscopio, las cristalografías y estratigrafías, los juegos del azar y lo fortuito sobre el mundo real, las descomposiciones de ese mismo mundo, las ruinas, los fragmentos, etc. son siempre otros tantos mundos "abstractos", origen muchas veces de la obra pictórica. Pero no hace falta salirse del propio mundo pictórico. Un pequeño fragmento de RIBERA, GOYA o REMBRANDT, ampliadísimo, es ya una obra abstracta, donde la materia, el ritmo, el

<sup>3</sup> OSWALDO LÓPEZ CHUHURRA, *Estética de los elementos plásticos*, Barcelona, 1971, pp. 39-41.

<sup>1</sup> Esta "cínica realidad" que en principio libera al artista abstracto de su "obediencia" a la otra "realidad", la existente fuera del cuadro, en el fondo no es un alivio, porque suprime de un golpe la aparente comodidad de apoyarse en lo ya existente, en "el modelo" (sólo para entendernos), y crear desde cero. Cuando el artista es un verdadero creador, todo es ventaja e inconveniente a la vez, ya queramos "representar" una realidad existente, o queramos crear una nueva realidad sin punto de partida reconocible.

color, las microformas, son auténticas minas para el artista.

Es más; aún cuando el pintor no tome ninguna de esas bazas o puntos de partida que la realidad (artística o bruta) le brinda, le será absolutamente imposible crear un color realmente nuevo, ni una forma que por muy complicada no pueda ser descompuesta en formas ya existentes, o una materia que no haya existido antes. Y todo ello por la razón lógica de que la realidad como compendio de lo que es y lo que puede ser, es anterior al hombre. Más aún, el hombre es sólo una parte de esa realidad. Crear algo que no esté previamente en esa realidad total le es imposible, sobre todo en este mundo de los valores plásticos. Por supuesto nos referimos a los elementos constituyentes de un objeto sensible: color, forma, materia. La realidad que la obra de arte supone no inventa elementos nuevos; lo nuevo es la "manera" de combinarlos, de estructurarlos, de hacerlos aparecer ante nosotros. Y esta posibilidad es tan aleatoria para un pintor representativo como para un abstracto.

## SE HACE PINTURA AL PINTAR

Comentemos en estas meditaciones sobre la pintura algo que se ha iniciado unos párrafos antes: el pintor sólo ve su obra en la medida en que ésta se va haciendo ante él, en la medida en que va siendo perceptible; esto es, visible (repiteamos que la pintura es un arte para verse). Y este irse haciendo, entronca básicamente con lo temporal, consiguiendo que la pintura, arte espacial, tenga un componente de "tiempo" decisivo en su elaboración, aunque invisible para el futuro espectador. Ya se ha señalado que, excepto las artes plásticas, las demás artes tienen un desarrollo temporal ante el espectador, que las ve haciéndose.

La pintura, por el contrario, aparece hecha, terminada, con lo que es más difícil acceder a todos sus contenidos, conscientes o no. El contemplador ve el resultado final, pero ignora cómo se ha

llegado a él, y esta ignorancia es quizá la causa de tanta mala literatura hecha sobre los "misterios de la inspiración", los "éxtasis del artista", y otras cosas por el estilo.

Cuando alguien rompe la barrera de la intimidad que rodea al artista, y penetra en un estudio donde el pintor está "trabajando", a veces sufre una desilusión. No ve a éste con los ojos en blanco, ni mudo, ni ido de este mundo. Sin embargo, para tal visitante una cosa debe quedar clara aquí: No es lo mismo ver al pintor "trabajando", que verle "creando". Los entrecuillados suponen que ambas cosas no son lo mismo. La obra tiene momentos, días, zonas, donde se puede "trabajar", es decir, donde no se decide nada fundamental para la misma, ...aparentemente. Porque en realidad, todo lo que "ocurra" en esa superficie plana afecta a todo el resto de la obra. Y todo puede ser fundamental. Para ello, es necesaria, sin excusas, la soledad, la intimidad del pintor y la obra. Pues en esta intimidad se fragua lo verdaderamente creador, lo que delata la obra viva y el creador auténtico. Esa intimidad es ni más ni menos que un diálogo sin palabras (a veces, incluso con palabras) entre el pintor y su obra. Y en ese diálogo van apareciendo esas "iluminaciones" súbitas, imprevistas, a que nos hemos referido antes, y que van marcando el hacerse de la obra. Aquí se hace pintura al pintar parafraseando a MACHADO. Lo previsto (en el caso de existir) y lo que va "saliendo" son, casi siempre, cosas diferentes. ¿Por qué este margen a la improvisación? Porque, según se ha dicho ya muchas veces, el mundo del pintor es un mundo de cosas, de cosas que han de ser visibles y vistas; de formas, colores, materias que sólo son reales cuando son "cosas", cuando desde la cabeza hacen el viaje hacia el exterior, "saliendo" al mundo real por nuestras manos, que se prolongan en pinceles, espátulas, esponjas, brochas, o lo que sea.

## INTENCIÓN Y LENGUAJE

En la medida en que tales manos y herramientas sean sensibles, obedientes

