

# LA COSA DE LA PINTURA

LUIS  
CANDAUDAP

2020



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

A la hermandad de la pintura

# LA COSA DE LA PINTURA. LUIS CANDAUDAP

---

Doctorando:  
Luis Candaudap Guinea

Directores:  
Iñaki Imaz Urrutikoetxea, Jesús Meléndez Arranz

Tesis por compendio de publicaciones.  
Facultad de Bellas Artes,  
Euskal Herriko Unibertsitatea /  
Universidad del País Vasco, 2020

# ÍNDICE

## LA COSA DE LA PINTURA

<b>0. Introducción</b>	
0. 1. Justificación de la investigación .....	11
0. 2. Metodología .....	12
0. 3. Términos en juego .....	13
0. 4. La hipótesis, en curso .....	14
0. 5. Algunos referentes .....	14

## PRIMERA PARTE

<b>A. Intracadro</b>	
1. 1. Intracadro .....	20
1. 2. Intracadro–Intracuerpo .....	20
1. 3. Riesgo y fragilidad del intracadro .....	21
<b>2. La imprimación</b>	
2. 1. Capa imprimada e imprimación .....	22
2. 2. El lienzo en blanco. Lo inexpressado .....	26
2. 3. El último en hablar, el primero en decir .....	27
<b>3. La modulación</b>	
3. 1. La actitud moduladora .....	29
3. 2. Modulación 1: Ritmo .....	35

3. 3.	Modulación 2: Abducción e imaginación técnica	37
3. 4.	Modulación 3: El caso Cézanne	40
<b>4.</b>	<b>La carne</b>	
4. 1.	<i>La carne</i>	46
4. 2.	<i>Momento vital y eje vital</i>	50
<b>5.</b>	<b>La profundidad</b>	
5. 1.	Espacio ilusionista versus espacio topológico	55
5. 2.	Sobre las pantallas (masa y mancha)	57
5. 3.	Partes y zonas	62
<b>6.</b>	<b>Las transiciones y los pares de opuestos</b>	
6. 1.	Las transiciones y los pares de opuestos	67
6. 2.	Una oposición básica. Color y contorno	70
6. 3.	El espíritu de las transiciones a través del trazo	72
6. 4.	Transiciones y tipos	73
6. 5.	Algunas transiciones comunes en la práctica propia	75
<b>B.</b>	<b>Ultracuadro</b>	
7. 1.	Ultracuadro	81
7. 2.	Ultracuadro A. Receptor y ultracuadro. Valor y significado de la obra	82
7. 3.	Ultracuadro B. <i>Materia cruda y comunicación defraudada</i>	84
7. 4.	La participación; <i>mímesis–mhétesis</i>	88
7. 5.	La potencia de No	90
<b>8.</b>	<b>Fondo</b>	
8. 1.	<i>Fondo soporte y fondo primordial</i>	94
8. 1. 1.	<i>Fondo soporte</i>	94
8. 1. 2.	<i>Fondo primordial</i>	95
8. 1. 3.	<i>Fondo y trazo</i>	96
8. 2.	Concepción del fondo en la producción propia	96
<b>9.</b>	<b>Trazo</b>	
9. 1.	Trazo y fuga	100
9. 2.	El trazo original	102
9. 3.	Trazar y tachar	103
<b>10.</b>	<b>La intensidad y sus derivas</b>	
10. 1.	Intensidad y magnitud	106
10. 2.	La intensidad y sus flujos	106

10. 3.	Intensidad e intracuerpo	109
10. 4.	Aspectos de la intensidad inherentes a la obra presentada	111
10. 4. 1.	La confusión	111
10. 4. 2.	La densificación	114

## SEGUNDA PARTE

### 11. Publicaciones

11. 1.	<i>Ma Jolie / Pinturas, 2003–2005</i> (2005)	122
11. 2.	<i>Margoak–Pinturas, 1994</i> (1994)	123
11. 3.	<i>Vestalt</i> (2008)	124
11. 4.	<i>Luz de Agosto</i> (2006)	124
11. 4.	<i>Las leyes de la caza</i> (2012)	125
11. 5.	<i>Descanso en la huida a Egipto. Pinturas, 2008–2011</i> (2011)	126
11. 6.	<i>División del Norte</i> (2016)	127
11. 7.	<i>Acuarelas y collages, 1989–2017</i> (2018)	128
11. 8.	<i>Retén</i> (2007)	129
11. 9.	<i>Pinturas y dibujos, 1991–1992</i> (1993)	130
11. 10.	<i>La construcción de la ciudad o el diablo y la tristeza. Dibujos, 1993–2019</i> (2020)	130

## CONCLUSIONES

CONCLUSIONES	133
--------------	-----

## BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA	149
Revistas y referencias digitales	156

**LA COSA  
— DE LA  
PINTURA**

## 0. Introducción

*Puede pertenecer a mi esencia ser capaz de no ser lo que soy.*  
(Marcel, 2003:99)

### 0. 1. Justificación de la investigación

Durante los treinta años de dedicación continua que llevo en esto de la pintura han sido muchos los soliloquios, más o menos entrecortados, inducidos por la práctica. De ellos y sus balbuceos, así como de la anotación de algunas observaciones concretas, se ha retroalimentado el hacer y las pesquisas formales llevadas a cabo en diversos soportes y formatos. Sería complejo desbrozar aquí el tipo de motivaciones de lo que hace a uno ser pintor. La palabra vocación arrastra un eco demasiado comprometido para nuestros tiempos, parecería incluso que alumbrara un sendero con cierto carácter destinal difícil de admitir. Quiero decir con ello que el campo actual de las significaciones que nos rodean, desvía un centro de atención o interés que no es estrictamente de orden utilitario, aunque parte de la finalidad de su praxis así lo requiera. Creemos por otra parte que, lejos de cualquier trascendencia, algo que la misma etimología de la palabra vocación (de *in vocare*, ser llamado por) parecería señalar, la vocación coexiste con una inevitable finalidad ética. Los momentos vividos en la pintura enmudecen al reloj, independientemente de que el decurso de la experimentación sea satisfactorio o no, la marca de la insistencia tiene en ocasiones algo de misterioso. Las razones para llevar adelante este proyecto anidan en la necesidad de conceptualizar algunos aspectos de la pintura realizada, lo cual viene a ser una continuación, y no tanto una conclusión, de la experimentación en curso. Es por ello que la redacción de este escrito intente sujetar un corpus de enunciados que abracen el núcleo de esta investigación, el cual descansa en las obras trabajadas en estos años y recogidas en las diversas publicaciones que presento. Aceptando por tanto que la pintura es mi manera de abordar el mundo, y que las respuestas se pueden multiplicar en exceso, la necesidad de relacionar una serie de términos a modo de anclaje básico pienso que es pertinente. Pienso a su vez que la estructura discursiva construida a partir de las obras, no solo muestra los problemas que presento si se observan como secuencia retrospectiva, sino que también se pueden intuir en su factura individual. Esto señala un punto de apoyo referente a la unicidad de lo pictórico. Por ello el enfoque de este escrito parte de una contienda, que busca separar el psicologismo de algo más permanente. Tal vez de lo considerado más importante en el medio, y que aquí, apropiándonos del término del pintor y profesor José Luis Casado, venimos llamando *la cosa de la pintura*.

Casado distingue *cosa de la pintura* de *pintura de la cosa*. La primera refiere a la estructura de las puras relaciones formales y cromáticas. La *pintura de la cosa*, por el contrario, atiende al relato, cosa nombrada o historia pintada (Casado, 2018:46), incidiendo más en *qué* cosa es lo pintado que en el *cómo* se ha construido lo pintado. La andadura oficial de esta escisión apuntala en cierta

forma lo moderno en la representación pictórica, fundamentalmente a partir de Paul Cézanne. Ciertamente, más allá de las constantes gestálticas, y mostrando según la época diferencias en su aplicación, la organización de la forma-color mantiene cierto régimen de identidad a través de la historia, incluso asumiendo sentidos y valores antagónicos. No obstante, la separación entre *cosa de la pintura* y *pintura de la cosa*, es en sí síntoma de algo que anida en la aparente naturalidad del ver. Síntoma tal vez de que la pretendida unidad de lo visible esté trazada por el empuje del análisis, o por lo que, en el ojo, en tanto órgano en conexión íntima con la totalidad de cuerpo y mente, no puede distanciarse del pensar lo visto, e inferir en la visión intensidades que van más allá de la casuística semántica, o más acá de lo que en lo figurado sucede como materia cromático-formal. Que esta curiosidad hacia el objeto o lo mirado emancipe lo material de lo significado, posiblemente no tenga más objeto que re-significar de nuevo, bajo otros parámetros, lo que se presenta ante los ojos. Tal vez el programa de la vanguardia fracasa por establecer metas de diferenciación de carácter irreconciliable, como si acotando y llevando a término las mentadas emancipaciones entre *cosa de la pintura* y *pintura de la cosa*, se cumpliera la utopía de un arte total, o de una desaparición de este, que para el caso es lo mismo. Quisiéramos, no obstante, englobar el tránsito entre ambas posiciones como parte de la unidad viviente del pintor, que, situado en esta época deudora aún de lo moderno, experimenta en su atrás para reformular su adelante, y cuyo presente actual se debe a su acto, prolongado bajo la misma creencia de siempre en la necesidad de significación. La decisión de llamar al escrito *la cosa de la pintura*, arrastra asimismo un deje caracterológico, respecto al atractor que para mí ha supuesto, y supone, la organización del cuadro. Tal vez porque esta organización se ha desplegado en facturas formales, las cuales me han hecho sentir algo así como un constante *detrás* de la figura, de lo que oculta lo reconocible de esta, o de lo que en la movilidad de las formas acontece supeditado a sucesivas capas. Recuperar lo verosímil, tras el trasiego por los entresijos de la obra, me ha ayudado a pensar desde aspectos de la profundidad, o de la variabilidad y sospecha de distintas rutas de avance, a la pertinencia de determinados gestos singulares, que soportan, a la vez que desplazan material de la obra, y a los que puedo nombrar como cercanos al trazo. Asimismo, tendrían que ver con dicho título aspectos como la inconclusión de lo puesto en superficie, asumido conceptualmente como imprimación, o la consideración de lo residual, o aparentemente anónimo de la forma, en tanto segmentos, partes o zonas susceptibles de ser la llave del cierre en un momento concreto de la experimentación.

A tenor de estas premisas, quisiera resaltar de entrada que este trabajo se inscribe bajo la forma de tesis por compendio de publicaciones. En parte la asunción de este modelo investigativo tendría que ver con una metodología de trabajo afín a aquella frase cezanniana, por la cual *la concepción no puede preceder a la ejecución* (Merleau-Ponty, 1977:46). Como he comentado al principio, si en el transcurrir de estos 30 años se han entrecruzado soliloquios y balbuceos dispares con la acción concreta del pintar, habría en ello una *forma* que abraza lo indiscernible entre pensamiento y actuación, y que, en el caso de la pintura, al menos de la pintura que practico, demanda hacerse para explicarse. Algo hay en esto de la necesidad de abrirse al suceso o acontecer plástico, y no tanto una urgencia expresiva del pintor, como pudiera parecer. Bajo esta óptica que comento, el saco de las intenciones queda a menudo varado, y la lógica programática de avance que el análisis promueve no puede sino escuchar cómo y qué es lo que dice la materia, antes de determinarla bajo una casuística extraña a su ser. Es por ello que en el proyecto consideramos la metodología a aplicar como un careo de reflexiones, a pie del suceso experimentado.

## 0. 2. Metodología

Resumiendo la estructura del trabajo presentado, este se desplegará en su primera parte, en la presentación y explicación contextualizada de una serie de términos, acuñados con el fin de acercar el punto de vista bajo el que se cotejan los conceptos esgrimidos, y donde más que una taxonomía de los factores que engloban lo pintado, que también, trataríamos de una recapitulación de lo que a través de los años se presenta diciendo lo mismo, si acaso bajo diferentes vestimentas formales. Esta primera parte circundaría a la segunda, que sería el ordenamiento que propongo de las publicaciones que presentamos, y que se han articulado en base a lo que considero una "coherencia retrospectiva". Asimismo, creemos pertinente un apéndice conclusivo que englobe las reflexiones

finales de la investigación. La primera parte emplea una metodología que implica términos como análisis, reflexión y la ayuda de otras disciplinas como la sociología del arte (Francastel); o la filosofía en su vertiente más fenomenológica (Merleau-Ponty), así como aportaciones que desde el punto de vista conceptual abren aspectos u observaciones concretas de las metodologías pictóricas (Casado, Deleuze, Peirce), reflexiones en torno a la ontología de la disciplina artística (Jean-Luc Nancy, Ortega y Gasset, Agamben, Nietzsche), o aspectos referidos a la relación entre pintura, significación y mundo (Cézanne, Lévi-Strauss, Gombrich, Ricoeur, Pareyson, Gilson, Read, etc). Todas ellas nos ayudan en ese ir destilando conceptos claves que se han detectado en las obras que constituyen la segunda parte. Esta segunda parte ha implicado una recolección de datos y de publicaciones, más la redacción de una guía: "organización sincrónica de la documentación y análisis del tema a la luz de la documentación" (Tolosa, 1998:64). Finalmente, ese último apartado conclusivo, al que nos hemos referido. Entendemos que todo este esfuerzo es una ocasión para "la posibilidad de divulgación de resultados, es decir, "la necesaria inscripción en la cadena de conocimiento propia del área específica" (Galindo y Martín, 2007:68). Para finalizar este apartado, si tuviera que señalar a modo de metodología aquello que esclareciera la relación entre los interrogantes que me acucian y los desarrollos plásticos realizados en el tiempo, acudiría a dos conceptos operativos básicos referidos al acto y al hecho pictórico (Casado, 2007:25) y que llamaré aquí *intracuadro* y *ultracuadro*.

## 0. 3. Términos en juego

A partir por tanto de estas dos nociones de intra y ultracuadro, quisiera encadenar diversos términos de apertura, e implicarlos entre sí; la imprimación, la modulación, *la carne*, la profundidad, las transiciones y los pares de oposición, el fondo, el trazo y un apartado último dedicado a la intensidad. Estas serían finalmente las cuestiones a desarrollar. Pienso que cada término en sí podría ser materia suficiente para una investigación autónoma o tesis al uso. Pero tal vez el tema de esta investigación en curso sea precisamente hacer ver los vínculos entre los citados términos, pues en ellos se adivina una ligazón continua, indicativa como decimos de la unicidad plástica de lo pictórico. En esa indivisibilidad pensamos que radica su fuerza principal. Aun así, y para clarificar aspectos de cara al análisis, tal vez convenga un ejercicio distributivo con fines relacionales. Podríamos así considerar los dos bloques centrales que llamo intracuadro y ultracuadro. En el primero englobaría básicamente las nociones de imprimación, modulación, *la carne*, la profundidad y las transiciones y los pares de opuestos. Estos aspectos considero que son más afines a lo que es el espacio del cuadro, por implicarse junto a los conceptos del soporte, la superficie y los aspectos *morfo-sintácticos* de la obra más afines al intracuadro. El fondo, el trazo y la intensidad están presentes durante todo el recorrido de la obra, pero también apuntan más claramente hacia niveles de significación, relacionándose por tanto con un nivel semántico. El ámbito de lo ultracuadro acogería pues estos factores, que se tratarían asimismo en relación a algunos aspectos colaterales. Aún teniendo en cuenta que las conexiones entre apartados suceden en cierta manera bajo una lógica relacional, por conformar un todo respecto a lo acaecido en la práctica, desplegaremos su explicación siguiendo un mínimo orden de acorde al índice propuesto. A su vez deslindaremos de cada apartado otros subconceptos. Estos subconceptos o epígrafes ofrecerían al lector aspectos complementarios de lo tratado en cuestión, con el fin de aclarar en lo posible la cohesión del escrito. Finalmente, en la coda final de los apartados se intentará recapitular acerca de lo dicho, tanto por cercar un modo y concentrar el hilo discursivo, acerca de la idea total que a través de las diferentes secciones se quiere transmitir, como por hacer más accesible el significado del concepto inherente a la parte en cuestión. Como ya he dicho, la segunda parte de este trabajo, consiste en el ordenamiento que propongo de las publicaciones, articulado en base a lo que considero una "coherencia retrospectiva". Sin ánimo de tergiversar lo sucedido en el tiempo, pienso que la manera de hacer ver que siempre se está pintando el mismo cuadro es algo más que una frase al uso, y que tal vez podría convertirse en una hipótesis de trabajo. Finalmente, un problema resuelto no será sino la invocación de otro que apunta en el horizonte, y que señala la aplicación del pintor. Esta idea arraiga con fuerza en los modos y facturas de actuación que he desarrollado, y que indagan en problemas e ideas diversas que se han ido abriendo paso. Vocación sería aquí entonces eso a lo que el pintor se debe, y que es la obra, la cual, por decirlo de alguna manera, remite a sus alrededores, generando un espacio donde el espectador pueda situarse. Lo que en los trabajos publicados se abre como



motivo de reflexión, se ata pues a conceptos y términos, que la misma disposición de elementos en el cuadro, su aparecer determinado, el tipo de ausencias o presencias, presiones, colores, disyunciones formales o armonías concretas de estructuración han promocionado como cuestiones concretas. La insistencia de estas en el decurso de la práctica, reclamaba a mi parecer una aclaración discursiva bajo el modelo al que opto. Con estas premisas pues, y pese a la advertencia de Francastel, de que la época romántica vio nacer a una especie de hombres temibles, los artistas escritores, (Francastel, 1988:77) continúo, a través del medio de la palabra, el intento por responder a la pregunta de qué es lo que me interesa de la pintura en su relación con el mundo y viceversa.

Resumiendo, la estructura del trabajo presentado se desplegará así asociando los términos acuñados, y donde más que una departamentación de los factores que engloban lo pintado, que también, trataríamos de una recapitulación de lo que a través de los años se presenta diciendo lo mismo, si acaso bajo diferentes vestimentas formales.

#### **0. 4. La hipótesis, en curso**

Dados los argumentos iniciales, pienso por otra parte que no habría lugar para justificar una hipótesis al uso, si acaso esta tendría que ubicarse en relación al ritmo que establecen estos dos conceptos base que voy comentando, y que en su devenir reclaman el tercer término de una recepción. Este tercer término es en cierta manera la expectativa en espera que nutre el curso de la significación. En relación a esto creemos que la unidad entre intuición y ejecución, o entre invención y realización, es inherente a lo que la *cosa de la pintura* promueve. En estos supuestos ronda la *teoría de la formatividad*, de L. Pareyson, que entiende el arte más como forma —forma entendida como organismo, con sus leyes propias— (Eco, 1983:15) que como una visión en sentido idealista, defendiendo la no existencia de una verdad, sino sólo de interpretaciones. Aún en el caso de que la obra preexista al hecho de hacerla, no se vería cómo sino haciéndola, porque *sólo haciéndola se descubre la obra que hay que hacer y el modo de hacerla* (Pareyson, 1987:26). Para Pareyson la obra es al unísono ley y resultado de su aplicación (*forma formata y forma formans*) (Ib, 29) Así, si bien es cierto que la obra comienza a existir sólo cuando está *acabada*, (lo cual no quiere decir que esté completa) es cierto a su vez que esta comienza a actuar antes de existir. La verdadera pre-existencia de la obra bascularía en estos aspectos. En cualquier caso, la incertidumbre que supone la simultaneidad entre intuición y ejecución no supone para el pintor un muro infranqueable de azar. Si algo define la práctica de lo pictórico es el hondo espectro de tanteos y aproximaciones que se operan en la obra, lo que Peirce, por ejemplo, llamaba *musément* (Barrena, 2007:82).

Resumiendo, pienso que la hipótesis de este trabajo se organiza en torno al acontecer de la pura praxis, que en su continuidad mantiene, siempre en diferido, un anclaje donde la enunciación se cierre o ecuacione en tanto explicación de los hechos, cuando no de una descripción exhaustiva. De ningún modo se trata de evadir el análisis, como de mostrar a través de este su colateralidad respecto a la obra. En todo caso, y bajo las consideraciones que desarrollamos, podríamos erigir como hipótesis la suspensión o imposibilidad de conclusión de una tesis bajo estos respectos. De ahí que gran parte del trabajo redactado se dedique a precisar cierta efectividad, inherente a la ambigüedad de los términos propuestos. A continuación, presentamos un comentario de cada concepto a tratar, comentarios que posteriormente abriremos relacionándolos con la producción citada.

#### **0. 5. Algunos referentes**

Como hemos comentado para la escritura del texto me apoyaré eventualmente en autores diversos, muchos de los cuales pertenecen al espíritu de la fenomenología como Bergson o Merleau-Ponty, otros a la historia o crítica del arte como Francastel o André Lothe, también se citarían puntualmente pensadores como Agamben, Deleuze, Peirce, Blanchot, Nietzsche, Ortega o J. L. Nancy... etc. Ante tanto referente cruzado puede surgir la pregunta sobre la movilidad y dispersión de la discipli-

na, o de su ausencia de método concreto. Esto tal vez se relacione con la demanda de expresión de lo pictórico, que responde a la captación incesante del mundo por medio del color y la forma, al encadenamiento y la sucesión de las vivencias y apariciones, a su interpolación e interpretación continua, y por ende a indagar de manera transversal, tanto en el mundo de las sensaciones como en el del conocimiento. Pese a que el desarrollo de las artes devino a partir de los asentamientos de las primeras civilizaciones, parecería que el pintor arrastrara aún el espíritu del cazador nómada frente a los avatares de lo creativo. Pero este espíritu iría parejo a la necesidad de pautas de organización y de estrategias instrumentales, aquellas que la estabilidad de las sociedades sedentarias permitió desarrollar en función de grandes colectivos. Así, el pintor en tanto creador, aunaría lo indomable de la experiencia con la doma de la experimentación, la exigencia de organizar lo procedimental, en sus formas y métodos y hasta en sus más mínimos detalles, junto a la necesidad de traicionar sus ortodoxias. Paradójicamente, la representación pictórica a través del aparejo cromático-formal, se forjó con pautas procedimentales que fueron desde la urgencia e inmediatez de los primeros usos, a la construcción calibrada y metódica de formulaciones y procesos, retroalimentados cada vez más en el decurso de la experimentación. De ahí que, a través de las épocas, los saltos en la creación hayan basculado entre la filiación y el desvío de estas dos necesidades, la de la creación de un sistema operativo y la de su elisión o eliminación continua. Bajo estos puntos de vista podemos pensar que la pintura, como todo arte, es una práctica liminar, algo que para los antiguos se movía en la linde de lo sagrado, y para los modernos bajo la figura del autor. Autor en el sentido en que lo define Foucault, como aquel que ejerce una función *a través de la cual en nuestra cultura se limita, excluye, se selecciona...* (Agamben, 2005:80). Pienso de todas formas, que en el fondo de esta dispersión de la que hablamos se congrega el ámbito de cierta celebración, de la constatación ante el estar viviendo del sujeto, del *este mundo, tal y como lo vemos, está sucediendo*, que decía Pablo de Tarso (Virilio, 1998:3). Todo esto respondería a la maravilla frente la existencia que se abre ante el ser humano.

Atendiendo a las referencias de índole pictórico en este escrito, pensaba indicar, aparte de Cézanne, a los autores del medio que más me han afectado e instruido a lo largo del tiempo. Sin embargo, son tantas las referencias que tal vez el silencio sea más elocuente, y si acaso saldrán a la luz en la medida que el texto lo requiera. Al tiempo pienso que el discurrir propio de la actuación en la pintura no ha hecho sino plantear, cada vez más obsesivamente, la cuestión de discernir entre el baile y el bailarín. Lo cual me recuerda a algo que escribió J. L. Casado respecto a aquel pintor chino “que no murió, sino que desapareció en el bosque de bambúes que toda su vida había estado pintando” (Casado, 2018:29). La segunda parte del trabajo recoge en diversas publicaciones la parte central de la investigación, donde se muestran las obras y su debido ordenamiento, y que comentamos al final de las conclusiones.

# PRIMERA PARTE



## A. Intracuadro

Acto pictórico remite a la acción del pintor en la obra, su concepción y realización, y hecho pictórico al análisis externo y objetivo, enraizado en las ciencias positivas (Casado, 2007:25). Esta división mantiene analogías en los términos que asocio, pero con alguna salvedad. En un principio la aparente oposición de los términos intra y ultracuadro busca una bifurcación de uso, una manera didáctica de abordar el análisis de algo que en el fondo no sólo es complementario, sino garante de la unicidad de la obra. Es por ello que lo que más atañe a la realización física de la obra, y que refiere al acto, aboca en su desarrollo a una respuesta de significación inseparable de la ejecución, ya que es lo que dará sentido a ésta última. Lo intra del acto se complementa por tanto con lo ultra del hecho, no tanto como una conclusión de este, sino como el material significativo que la factura crea, y que en ocasiones es garante del curso de la interpretación. Así, la digresión entre acto y hecho, intra o ultracuadro es meramente convencional. Aunque la convención de uso se basa en una dialéctica entre términos que posibilite un sistema de análisis, pensamos que la pintura en su aplicación avanza con todo, hasta con la fuerza que demanda una respuesta sin haber formalizado aún nada en el soporte. Esta impulsión del querer hacer, que en el hacer mismo solicita la afluencia de una serie de intensidades sin acabar incluso de definir qué quiere, lo pensamos como un hambre de significación que espera al acecho. El mentado ultracuadro anidaría en esta reflexión.

La diferenciación de lo que en uno pinta de lo pintado abre para cada pintor una serie de grietas, caminos o abismos que en sí es lo que las metodologías pictóricas intentan armar, y que van a definir los diferentes estados por los que atraviesa el pintor en la construcción de la obra. En mi caso se acusa esta construcción a través de cierto entorpecimiento en la narración de la obra, y que insiste en aparecer en cada cuadro hasta hoy. Habría en esto un cierto revolverse procedimental que a la postre definiría una metodología de actuación. Dejando de momento de lado al fantasma del estilo, e independientemente de los ajueres y vestimentas que los cuadros han ido tomando en estos 30 años, me pregunto sobre el porqué de esa constante en curso. En cierta manera serían caminos que relacionamos con los conceptos que tratamos de intracuadro y ultracuadro. La formulación de un intra y un ultra implica ya la mecánica de un ritmo originario en el decurso del pintar. Hacia adentro del cuadro y más allá de él. Parecería que con esta terminología dualista se quisiera simplificar el universo de lo pictórico. Pero lo que quisiera resaltar es un tercer término implícito en la operación, sin el cual el ritmo generador de los dos anteriores no tendría en principio ningún sentido. Me refiero a la recepción de lo producido, y al espectro de proyecciones que de la obra emana hacia un hipotético espectador. A este respecto habría que decir que la proyección de la obra trabaja en el cuidado de la interpretación, independientemente incluso de la presencia o ausencia de este espectador. La tendencia

del que pinta hacia ese hipotético observador se podría también abordar desde un punto de vista psicoanalítico. Lo que rodearía a este racimo de empujes, a este hilo tensional del pintor, (y ya no por un *dar a ver* como por un *dar la visión*) pertenecería a la economía libidinal del sujeto. Una economía entrampada, pese a la *higiene* que demanda la contención de lo puramente expresivo, en el juego del deseo y de la falta. La mirada en sí misma, la mirada como moneda de cambio, la mirada descolgada o la *mirada-mierda*, un residuo que sale del cuerpo (Clément 1981:190) como parece que la interpreta Lacan. La relación con el *objeto faltante a*, tendría a su vez relación con esto. Tal vez por ello, el hecho de que la pincelada del pintor sea *algo donde termina un movimiento* (Lacan, 1987:121) inaugurando así el instante de ver para otro, está signado por lo que el mismo Lacan llama *la prisa, el ímpetu, el movimiento hacia adelante*. En cierto sentido la intensidad del pintor empuja por ese lado, guiada por un atractor del que en el fondo no quiere saber nada, pues tal empuje concluye en el *fascinum*, que el psicoanalista en este caso relaciona con el mal de ojo (Ib, 124). De ahí la necesidad de la pintura de velar aquello que supondría la paralización de la visión, pero a la vez también de dejarlo entrever, como dilación de lo que al final espera en tanto completitud. Velar por el mantenimiento del velo, sería tal vez el juego de palabras que la pintura convoca en su hacer. *Cuando se quiere engañar a un hombre se le presenta la pintura de un velo, de algo más allá de lo que pide ver*, dirá lacan evocando a Parrasio, el pintor que perseguía pintar el instante de muerte (Quignard, 2005:32).

### 1. 1. Intracuadro

Se ha hablado de acto pictórico en diferencia al hecho pictórico, haciendo hincapié en situar el primero tanto en la acción propia de la experimentación en el soporte, como en la cesura que supone la implicación (reveladora para el actuante por otra parte) en el desarrollo de la acción (Imaz, 2014:36). El acto según esto será pues lo inicial e iniciático, por lo que accederíamos al estar pintando. Hecho pictórico refiere a su vez al cúmulo de relaciones que rodean a la experiencia del pintar y a sus prolegómenos, al estudio, observación y análisis. *Pasar al acto* dice el psicoanálisis, cuando el enfermo o paciente rompe la cascara protectora que a su vez lo apresaba, y violenta su imaginario realizándolo, es decir entrando en lo real. Así se ha dicho que el acto es una decisión osada e inaugural, en cierto modo fundadora de algo nuevo, pero no exenta de ciertos peligros; *La expresión passage à l'acte ... era empleada habitualmente para referirse a ciertas formas impulsivas de la acción, a conductas violentas y bruscas por las que un individuo es llevado a realizar una actividad que lo supera y no puede dominar*. (Muñoz, 2009:18). Tal concepción llevada al campo de representación encuentra a nuestro parecer un punto límite en el llamado *teatro de la crueldad* de A. Artaud, el cual solicitaba que un crimen representado en el escenario *resultara más terrible para el espíritu que el mismo crimen efectivamente cometido* (Rastier, 2017:24). Lo que queremos definir aquí como *intracuadro* asume esta acepción de acto, toda vez que el sesgo psicoanalítico lo derivamos a un enfoque de carácter más fenomenológico. Se trataría en el intracuadro del desarrollo y mantenimiento, en ocasiones *in extremis*, del ámbito representacional, realizando desde este, cuantas incursiones a la línea de flotación del sentido de las formas y a su connivencia interna en el soporte demande el operativo del pintor. Hay pues una asociación ineludible entre el cuerpo y la obra, que implica a la imagen como re-producción de la experiencia integral del cuerpo, y de este con su ser entre las cosas. Con ello pretendemos hacer de lo intracuadro el núcleo de la vivencia del pintar, revelación estructurante, práctica intensiva o hipotético modelo de novedad.

### 1. 2. Intracuadro-Intracuerpo

El término *intracuerpo*, tomado de las reflexiones fenomenológicas de Ortega y Gasset, nos sirve para hilvanar la noción de *intracuadro*, implicando así el cuerpo sintiente con el avance en la construcción pictórica, en paridad a lo que se considera acto pictórico. Hay que destacar que el *intracuerpo* es en Ortega *una imagen interna de nuestro cuerpo que arrastramos siempre con nosotros* (Orringer, 1999:23). Esta asociación corporal del cuerpo vivido en la acción pictórica que el *intracuadro* supone, implica una concepción de la imagen atravesada por un constructo de

resonancias y transportes, tanto del complejo vital interno y externo del actuante, como por la huella de registros de otras artes que no dejan de evocarse en lo pictórico. Lo *intracuerpo*, así entendido, abre lo propio de lo pictórico como espacio nuclear, donde formas y colores se encaminan a su sujeción, soportando la tensión y el juego entre la extensión de un fondo, que patentiza y asume como necesario y físico, y la intensidad de una figura en espera. El intracuadro se formula así como el núcleo de la experimentación en obra, desarrollo y consciencia del despliegue procedimental, cuyos intereses persiguen aperturas en pos de una representación inédita. Con el intracuadro entraríamos en una complicación del cuerpo con lo que hasta entonces eran meros elementos formales, y en los que se proyectan las maneras y recursos del actuante, a la vez que este adecua su coordinación experimental y gestual. Básicamente esto responde a lo que se ha venido a llamar esquema corporal (Merleau-Ponty, 1997:115). En el intracuadro coexisten pues una serie de cruzamientos donde la imagen se confunde con nuestros gestos, y posiblemente nuestros gestos con la imagen. En cierta manera el *intracuerpo* de Ortega me sirve de referente en el escrito para hablar del *intracuadro*, en tanto la zona donde el problema formal surge demandando el avance hacia un acto singular que desconocemos. Como ya se ha comentado, los aspectos que podría vincular con el intracuadro son múltiples. La modulación tal vez sea el más estrictamente pictórico, al comprender el compendio de artimañas junto al avance de una visión, cuya pretensión ideal es producir realidad.

### 1. 3. Riesgo y fragilidad del intracuadro

El intracuadro vive del campo de elecciones del pintor, de sus descartes, sus opciones. Estas serán un entramado de deseo y escucha, del querer y esperar bajo una mínima previsión ante la posible catástrofe del cuadro. Por ello, un problema que acecha constantemente a toda metodología de avance en la obra es el fracaso. En moderno, y respecto a esto, algunos pintores como Cézanne, Klee o Bacon acuñarán conceptos afines, que signan de alguna manera el hecho de que lo más específico de la pintura se basa en la insistencia por llegar a cierto estado de fragilidad, y en el que se han de tomar ciertas determinaciones propias que en ocasiones acercan peligrosamente la figura al fondo y viceversa. Sea lo que sea como definamos estos dos términos, de este acercamiento al fracaso de la obra se desprende en ocasiones un levantamiento inédito, capaz de otorgar a esta obra su propiedad creativa. Sucede con esto como si el temor a la separación y hundimiento de lo construido, fuera precisamente materia de lo pictórico, un atractor en el que el artista reconoce cierta necesidad. De aquí una primera conclusión, análoga a una observación de J. L. Nancy, es la que el placer de la imagen no depende tanto de la reconocibilidad, como de la tensión del anegamiento de la figura en un fondo, del emerger desde el fondo una figura (Nancy, 2006:12). En términos de arte habría, tanto en la cosa de la pintura como en la pintura de la cosa, una aproximación a ese fondo a través de estas instancias generales de intra y ultracuadro.

En cierta manera pintar recupera para la vista la pregunta de cómo es que veo, y esta pregunta se realiza desde la visión de cosas, elementos o figuras a las que, aun no habiéndolas otorgado un nombre, reconocemos como formas en el espacio y el tiempo. La separación que supone el distanciamiento de las cosas, inherente a la conciencia del que mira, y que sabe que es él el que mira, integra ya a un mundo de figuras en espera de ser nombradas o pintadas como tal, de tal forma que *exhibe sus medios para producir su fin* (Dufrenne, 1978:15). Esta tendencia a la designación de lo visto, transcrito al medio pictórico, atendería a la *pintura de la cosa*. Paralelamente sucede un mundo de desbroce y segmentación de los elementos en relación al espacio que las rodea, y que en la superficie del soporte se presenta como un campo circundante de partes, en una interacción previa a la verosimilitud de un conjunto de formas o elementos, los cuales a posteriori podrían ser o no tal cosa u objeto concreto. Este proceso, que se apoya más el basamento estructural de lo visto, es lo que venimos llamando *la cosa de la pintura*. En cualquier caso, el acercamiento de este escrito hacia la pintura, y no solo la pintura que practico sino a toda pintura en general que se pretende como arte, procede desde la diferenciación de las dos partes del intra y ultracuadro; la dedicada al medio de la pintura y la centrada en su significado. Si el *darse a ver* de la cosa de la pintura evoca la reminiscencia de un momento inaugural, será por mostrar el silencio de una participación originaria y de un camino hacia el sentido. La pintura en sus logros será por ello celebración de ese advenimiento, recreación del tránsito hacia la construcción de lo visible.

## 2. La imprimación

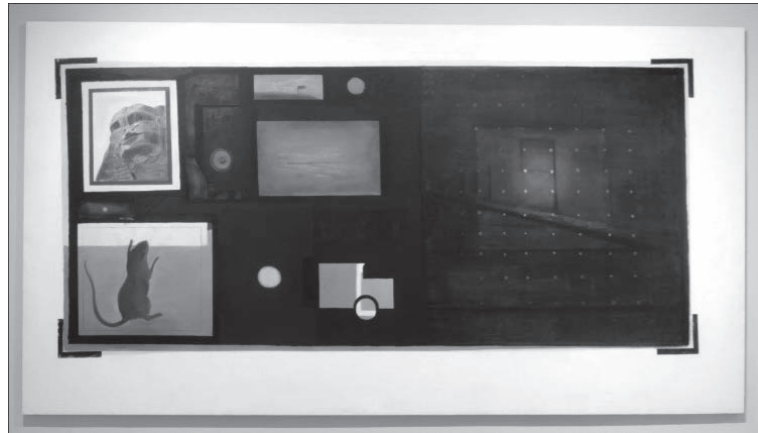
La imprimación es una cuestión sobre la que me he preguntado a lo largo del tiempo, y que pensamos que está ligada tanto a la noción de fondo como a la comentada tendencia al desplazamiento formal. La imprimación ha sido asumida en muchos de los procesos que he desarrollado no sólo como la acción procedimental que regula los grados de absorción, o el discurrir de la herramienta sobre el soporte, sino también como una manera susceptible de atravesar la convención por la que la obra comienza, se desarrolla y finaliza. La idea de que desde un inicio todo es significativo es en parte indicativa de una crisis de ese mismo inicio, antes del cual en cierta manera la pintura ya estaba operando (Deleuze, 2002:89). Así entendida la imprimación se asumiría más como el seguimiento de esa circulación de lo significativo, que como la progresión por la que se empieza y se acaba la obra.

Aún en los empieces planteados como reproducción inicial en la contemplación de un motivo, la primera marca sobre el papel está ya convocada bajo el esfuerzo de separación de algo ya repetido. En general no se cree tanto en la rememoración de similares trazos o gestos, operados en anteriores situaciones en la pintura o por el pintor en concreto, sino en el acto inaugural, primigenio y original, en la consciencia del hecho del ser uno el que hace el trazo. De ahí lo necesario de asumir la idea de un inicio virginal, fundamentada en un sujeto que *debe de creer* que su operativo le pertenece completamente, y que inicia más que prosigue, cuando en realidad es al revés. De ahí que hagamos un distingo entre *capa imprimada* e *imprimación*. La *capa imprimada* es la que delimitaría el continente del cuadro, sería en sí la materia que define en su límite un marco, o lo que hace patente la superficie. La *imprimación*, sin embargo, tal y como la queremos ver aquí, atendería a la significación del hecho de considerar toda huella sobre la superficie como una nueva capa imprimada. La *imprimación* aparece así, como el modo en que el pintor se inserta en un devenir de la pintura que ya estaba sucediendo. Acto de saberse trazador es acto de inserción en el continuo de lo pictórico. Esto a su vez imprime una consciencia de una no finalización de la obra, pero sí de un recogimiento constructivo que aspira a dotar de sentido las formas en juego.

### 2. 1. Capa imprimada e imprimación

En la indagación de cómo se convierten en medio los materiales en pintura, y de cómo eso se usa para formar un significado (Wollheim, 1997:31), empezariamos por considerar a la imprimación. Entendemos esta como algo más que la acción de preparar una superficie para el despegue y despliegue de lo pictórico. La convención, por la que la imprimación es meramente un preparativo artesanal para un posterior avance artístico, quiere así anegarse en el mismo hacer creativo, al que el pintor se suma en un continuo de lo pictórico que como decimos ya estaría sucediendo. La manera de pintar por medio de capas de imagen, que se pueden alterar o suceder en continuidad, superponiéndose, semiocultándose o rescatándose, apoya en parte esta observación. Esta movilidad de las capas, que nos induce a pensar la extensión de la imprimación *ad libitum*, la asociamos en cierta manera con el trazo. Este a su vez se relaciona con la acción que remueve el fondo, del cual arranca y arrastra la materia susceptible de conformar una figura. La figura no sería en este estadio la imagen dotada de semejanza, sino un primer destacamento sobre un fondo soporte. Destacamento que es el que sitúa la base de la identidad del lugar figura respecto al lugar fondo. La única reconocibilidad

que se daría aquí, es la de la consciencia de una separación efectiva que marca el nacimiento de dos lugares. Otra cosa sería la semejanza, algo que es posterior a la irrupción del trazo. Por otra parte, el pensar que desde el *inicio* de la imprimación todo es ya significativo, pone en tela de juicio el hecho de tal inicio. Si *es un error creer que el pintor está operando ante una superficie blanca* (Deleuze, 2002:89) por lo mismo, y desde cierto punto de vista trágico, la operación del *preparativo* no lo es menos que la de la concreción formal en el soporte. Hablar de cierto punto de vista trágico refiere a que, si asumimos la imprimación como un valor creativo en sí, estaríamos en cierta manera desviando parte de la importancia que se otorga al progreso que va desde el empuje hasta el acabamiento de una obra. Las preguntas que se abren aquí atenderían tanto al valor puntual de las acciones en el cuadro, como al momento de acabado de la obra, haciendo de este último hecho un nudo de indefinición permanente, y por ende una puesta en cuestión del significado de tal obra. Lo trágico devendría entonces dado por la imposibilidad de concretar el significado en cuestión. Por lo mismo, cada acción en el soporte cobraría así la ilusión y la alegría de la fascinación por lo hecho en acto. No hablaríamos aquí de una reivindicación de lo artesanal en la aplicación de los elementos que nivelan la absorción, etc., sino de la incorporación de un valor en cada gesto del pintor. Esto implicaría tanto a la singularidad del momento, cómo a la sospecha de que lo siguiente o lo anterior a este se hacen sentir en el acto de pintar. En este sentido en que estamos entendiendo la imprimación, podríamos pensar qué es lo que diferenciaría a esta del concepto de fondo. Pero tal vez habría que distinguir lo que es la capa imprimada de la imprimación, pues en esta dicotomía de las categorías plásticas se abriría una vía diferencial respecto a pensar lo eminentemente técnico del *intracuadro*, y por otra parte el sustento o basamento de lo inteligible que lo hace posible del *ultracuadro*. O lo que es lo mismo, hablaríamos de lo instrumental de la capa imprimatoria o imprimada y de lo significativo de la imprimación. Del mismo modo en el capítulo correspondiente al fondo, diferenciaríamos un *fondo soporte*, donde se da de facto la forma visible, en sus contrastes y adherencias, y un fondo primordial, garante de las posibilidades de aparición de lo visible, respondiendo de nuevo respectivamente al *intra* y al *ultracuadro*. Esta especie de efecto bifaz en las categorías plásticas, de reflejo especular de un suceso gráfico con una idea o significación, no es absolutamente clara. Sería pura mistificación clasificatoria si no señaláramos una reversibilidad constante de aquello que en la forma se piensa frente a lo que en el pensamiento es forma. Quiero decir con esto que en última instancia toda cuestión técnica es significativa en la pintura, a la vez que toda significación se torna una cuestión técnica. Esta participación o simbiosis, no excluye que para una mejor comprensión del todo efectuemos una conceptualización suficiente de las partes en cuestión. La acción de tapar el poro en la tela al imprimir sigue eficazmente una dirección vertical y otra horizontal. Tal vez, en esta ortogonalidad del gesto práctico, se recoja el resumen de todos los movimientos posibles de una mano, de sus presiones, incisiones, barridos o paradas. En esa repetición del gesto que emula el barrido vertical y horizontal, estamos ya lejos de la simbología de la trama y la urdimbre sobre los tejidos hechos a mano, donde todas las tradiciones concuerdan en asociar *a la urdimbre los rayos del sol naciente, y a la trama la representación de los planos del ser* (Coomaraswamy, 1980:80). Pese a todo, la acción que ejerce un limpiador de cristales moviendo su espátula de goma en la superficie de cristal, o la del albañil, que embadurna rápidamente con pintura blanca el interior del cristal para trabajar con cierta privacidad en un local, no dejan de ejercer cierta fascinación. Tal vez porque a lo involuntario de un gesto, que no pretende más que limpiar o rellenar una superficie en un tiempo controlado, y que en sí haría las delicias de un expresionista abstracto, se suceden un repertorio de giros y barridos en los que no dejan de detectarse ciertas demoras, ciertos devaneos o incluso cierto regusto en la pulsión de relleno. Sea o no sea esto así, la situación del gesto involuntario es posiblemente lo que fascina, pues lo creativo mismo dependería de llevarse a su terreno tal repertorio de hacer involuntarios, para introducirlos en un control de las medidas. Se trataría con ello de promover la elección o captación de determinadas fuerzas en las que insertar determinadas formas. Si imprimir una tela es untar la materia para tapar los poros, mientras se silba pensando en otra cosa, no por ello, por ese desplazamiento de lo que vaya a acaecer en tal soporte, el pintor es ajeno a las resonancias de lo adyacente. La idea, aun preconcebida, vendrá tras unos preparativos que, desde este punto de vista, serían parejos en esencia al resto de acciones en el cuadro. Desde esta óptica, sería tan preparativa la acción de tapar los poros en la tela en sucesivas capas, con una colada de, por ejemplo, carbonato cálcico o cola de conejo para igualar la absorción, como la cuadrícula "inicial" que un pintor realiza sobre un panel en blanco. O la acción de la pincelada que construye un rostro a la "mitad" del proceso del cuadro. O incluso tan preparativa como las acciones de "cierre" de la obra, cuando se intuye el *momento vital*, que en teoría aboca a un "producto acabado". Este último no sería



L. C.  
Kino Moskwa I, 1990  
Óleo sobre lino, 150 x 255 cm



L. C.  
Olympia, 1990  
Óleo sobre tela, 114 x 146 cm  
Colección privada

sino el preparativo del siguiente cuadro por hacer. Hay que tener en cuenta, al respecto de lo que hablamos, que muchas de las capas imprimadas de siglos anteriores se han trabajado homogeneizando la tonalidad del fondo. Por ejemplo, en el caso del Greco, la capa imprimada se trata a base de una extensión de laca orgánica roja, minio de plomo y azurita, algo que va a ser fundamental en el juego de texturas, luces e irisaciones que se alcanzarán posteriormente. Se trata pues de un elemento tonal más, que se suma en el conjunto de sus obras (Garrido, 2001:69).

En las obras que trabajé a principios de los años 90, mantenía algunas consideraciones sobre esta manera de entender la imprimación. La pintura podía ser interpretada como una capa imprimada, en el sentido de lo que siempre está empezando y no acaba de concluir. La idea del soporte como algo que literalmente *soporta* la imagen, era una manera de insistir en el carácter eventual y perentorio de lo que las imágenes significan, de la ambigüedad que suponen y de la intercambiabilidad de su ser. Imprimir dejando unos centímetros de tela cruda, para evidenciar el montante del bastidor en algunas obras, reforzaba asimismo esta idea. Esto otorgaba a la imprimación un estatus de cosa pintada, que a su vez soportaba el encuadre pintado, y que a su vez soportaba las imágenes albergadas en el perímetro delimitado por este.<sup>1</sup>

1 El uso de la secuenciación en obras de esa época se relacionaba más con los estudios de movimiento de E. Muybridge, que habían fascinado a F. Bacon, y del fusil cronofotográfico de J. Marey, así como con los hermanos Bragaglia y las obras futuristas que por entonces revisitaba a menudo. La idea de una imagen secuenciada, que entrara por la izquierda del lienzo y desapareciera por el otro lado, insistía en atender al soporte como pantalla cinematográfica, y es algo que entonces me resultaba atractivo. Al tiempo, asumir parte de esa posición circular de las representaciones me empezó a interesar, tal vez más como idea creadora que como resultado en sí. A este respecto Bergson hablaba de manera crítica del carácter cinematográfico del pensamiento. Según él, las percepciones se podrían asimilar a una especie de mecanismo, interno y uniforme, de movimiento similar a una concatenación de instantáneas, un mecanismo situado en el fondo del conocimiento, y que imitaría mecánicamente el devenir de las cosas. (Bergson, 1973:269). Esta reflexión puede ilustrar, más que una manera de articular imágenes, un dispositivo implicado con los ritmos e hibridaciones de lo propiamente pictórico. Mecanismo que atiende a la extensión y aplique de la materia, así como a los intersticios que se abren en el proceso. En parte esto conecta con una desvalorización de la llamada coherencia estilística, cosa que pese a todo no deja de asediar a la producción.

En la crónica de la evolución de las imprimaciones, que G. Deleuze recrea citando al teórico Xavier de Langlais, (Deleuze, 2007:214), se habla de un aumento paulatino del grosor de la capa imprimatoria. Desde la superposición de capas delgadas que dejan transparentar el dibujo del fondo (veladuras), un régimen que llega a su culmen con los Van Eyck, hasta alcanzar una cesura en Tiziano. A partir de este la capa de imprimación se va a espesar haciéndose cada vez más opaca, y el color se va a aplicar directamente en la tela en pasta, y no tan diluido como en el Renacimiento. A todo esto, el tono de partida también irá variando, desde el albayalde impoluto de los Van Eyck, hasta la imprimación pardo-rojiza del Caravaggio. En toda esta secuencia de aplicaciones al soporte se encuentra no sólo la influencia del ojo epocal, sino el aporte particular que posibilita un avance inédito, el cual para suceder ha de estar inscrito necesariamente en el orden gradual de los procedimientos. La imprimación aparece pues como un darse plenamente pictórico, incluso básico, en el sentido de condicionar no ya atmósferas o paralajes evocativos de situación, como la estructuración de regímenes enteros de color-forma, que definen las características de un tipo u otro de hacer en pintura. Un tipo de imprimación ligera induce a una linealidad y a una *relleno* de formas, atendiendo a un dibujo muy preciso. El fondo opaco por el contrario, incide en un arrojado a la plena pasta y a una corrección in situ de la figura y el fondo. Lo que habría de destacar aquí, es que la cuestión técnica de la imprimación, como todo acto en proceso, exige una respuesta concreta hacia la cadena lógica del suceder procedimental. Precisamente por ello, y cuando el procedimiento está más firmemente asentado, es cuando suele suceder la innovación en la forma, invocando el eco de la acción sorpresiva del pintor a través de la parte repetitiva de lo técnico. A la salida de una mancha inicial, amparada por la inmediatez de unos mínimos de reconocibilidad, corresponde un impulso del trazo que no sabría que hacer fuera de ciertas lindes estructurales de contenido y relación formal, o de esa suerte de figuratividad necesaria, aun en mínimos. En esos mínimos se encuentran líneas, marcas, puntos o tramas que no tienen por qué organizar verosimilitud alguna, como un reconocer la particular línea o mancha que para uno está ya nombrada, incluso soterrada subliminalmente. Reconocibilidad es aquí la asunción de reconocer lo propio de la pulsión del que actúa (que tampoco deja de estar signada por imágenes internas), más que la figura que se presenta discernible para los otros. No habría así ninguna pureza total ni abstracción impoluta, que esté ausente de una experiencia que en sí está ya figurada. En la asunción de esto habría que entender ese tratar a la superficie como mero relleno de manchas o trazas, como en ocasiones sucede en la irónica pintura de Warhol. Sin embargo, cada pintor que se enfrenta a una superficie virgen percibe el blanco como vacío. Tal vacío afecta al gesto del pintor, pues la masa plana del blanco se impone al ojo y a la adición concreta de la mano sobre el soporte. Así, pintar o dibujar no es solo restar el blanco, como ubicar el gesto, la mancha, la línea... ante una masa inicial que percibimos como inerte pero que en todo momento actúa. Tal vez la virtud de una capa imprimada en tono oscuro, como la de Caravaggio, conlleva la inversión de dotar a los gestos de inicio de un arropo que no sucede con el fondo blanco. Aun siendo tonos claros los que se realzan sobre un fondo oscuro, parecería que el gesto avanzara del fondo a la superficie, y no de la mano a esta. Conceptualmente surge con esto la idea de que se extraen las líneas, más que colocarlas o deslizarlas. Forzar en cierta manera este ejemplo, respecto a la acción de la mano sobre un fondo luminoso u oscuro, nos sirve para visualizar el hecho de que la capa imprimada instituya de facto una superficie espejo, que hay que tocar y manipular para generar algo que ver. La *capa imprimada* se vuelve *imprimación*, en el sentido en que se vuelve intermediaria entre las diferentes direcciones de extracción de imágenes; las proyectadas del sujeto a la tela en tanto *capa imprimada*, y las rescatadas desde un fondo primordial que engloban ya la *imprimación*. Estas últimas de alguna manera pertenecen a un "detrás" del sujeto, en el sentido de estar atravesadas por el hecho de la experimentación directa en el cuadro. La tela-imprimación es así la tela-pintura, el receptáculo de intermediación entre sujeto y mundo. Superficie de representación, cuya *transparencia* ilusionista cobra una aparente opacidad con la autonomía de los elementos plásticos. Tal transparencia, por la que la superficie es contenedora de historias, de pinturas de cosas diversas, sigue siendo una demanda del sujeto que piensa, comprende y vive a partir de imágenes. Parecería con esto, que la división moderna entre *tableau* y *peinture* solo hubiera sido un indicativo de la aparición de lo real del objeto cuadro, para darnos cuenta de que, pese a todo, la imagen lo envuelve todo.

En resumen, pensamos tras estas reflexiones que la imprimación no sería más que el síntoma de una disciplina, la pintura, que se practica aún sin patentizar las imágenes, de una disciplina siempre a la espera, y en cuya disposición y práctica se acaban cuadros, pero no se acaba la pintura. La imprimación es así la puerta de entrada y de salida del discurrir de la totalidad de las

formas, de las que aún no están pero que podrían estar. A su vez esta manera de abordar la impresión contamina a cada acto particular la importancia justa a lo que se debe en cada momento, desestabilizando en parte la apoyatura excesiva en cierta jerarquía catártica. Esta última, si bien es propiamente analógica, conviene a su vez a la consolidación de los clichés más delirantes sobre la autoría. Imprimir no deja de ser, el acto de representación del hecho de *tomar posesión de un terreno para la representación*. Con ello no solo se define el perímetro o marco de las posibilidades formales, sino la situación operativa del pintor que aún no ha empezado a pintar, pero que sin duda lo hará. Y en ese impasse “improductivo” se da toda la producción, el enganche de inserción a todas las superficies por llenar o tachar. Tal vez, por lo mismo, la materia sorda o el unguento pastoso extendido en el soporte al imprimir, es a su vez el origen matérico que espera el tintado y reverberación de los colores y la concatenación de las formas, la voz del yo que se enuncia como un pintor más en el mundo de la pintura, en la pintura como mundo.

## 2. 2. El lienzo en blanco. Lo inexpressado

Se ha hablado del constante recomenzar de Cézanne en su lucha por arrancar el cliché a la obra, y de cómo esta insistencia convierte al cuadro en algo *cómico* (Deleuze, 2002:91). Cómico supone aquí cierta deformidad, por la que el esfuerzo de amoldar las partes hace del resultado un modo formal transicional. Tal forma transicional admitiría una serie de presiones y cambios, manteniendo la huella del balanceo de la forma, entre ser construida o licuarse de nuevo en un fondo. Todo pintor conoce ese momento de rehundimiento de la forma en un fondo, frente al destacamento del mismo. Hay, no obstante, momentos en que la construcción formal se viene abajo y se opta por la retirada de la materia del cuadro. Con ello y de alguna manera, se plantea en la superficie una recapitulación de todo el repertorio de movimientos, que se anegan en el rascado o frotado, asimilando la obra a la inercia de la materia extendida. Ciertamente la pintura está ahí más cerca de ser un soporte imprimado que un constructo o motivo pictórico elaborado. Muchos pintores consideran asimismo el acto de rascar y arrastrar la materia, unificando todo el soporte con un tono de mezcla, como un paso previo a la proyección de un motivo. El gris de la mezcla resultante del borrado o rascado, es aquí una especie de impresión a la segunda potencia, y se considera una base, una superficie evocativa preparada para cierta excitación respecto a un cálculo de figura o lugar, un ambiente o atmósfera aún por definir. Lo que sucede en esa excitación del pintor ante una *base con posibilidades*, es en cierta forma un acercamiento a una especie de belleza natural de la cosa, análoga a la espontaneidad e intensidad de las primeras manchas, que evocan o recuerdan a sensaciones generales como humedad, densidad, obscuridad, suavidad... Hay sin duda aquí un despegue de la materia pictórica que se fija a los sentidos, en una mezcla que atiende a lo que hablaremos acerca del ritmo, como basculación sensorial y despegue o enervación de la materia. La entrada en juego de la proyección del entendimiento con lo sensible, establece una distancia en un vector aparentemente contrario al lienzo en blanco. Pero tal vez ha hecho falta esa operación manual de *hacer bases*, consistente en limar las ubicaciones concretas, o desplazar las similitudes, como forma de erigir una segunda impresión, grisácea, sucia o semi-tintada, para hacer ver lo que el lienzo en blanco ya guardaba. Como si lo no visible o inexpressado del lienzo blanco fuera a su vez materia sin situación, pero en constante tránsito de volcarse como mancha. Así, la proyección insultante del blanco sobre el que mira, establece ya esa reversibilidad que desarrollaremos al hablar de *la carne*, por la que la visión y el cuerpo están enmarañados entre ellos (Merleau-Ponty, 2010:137).

Pensamos con ello, que el lienzo en blanco sucede como una corriente subterránea, presencia velada del cauce mismo de ese *siempre estar siendo* de las representaciones, un cauce que vehicula un caudal de imágenes o representaciones ideales. En cierta manera el lienzo en blanco se ejemplifica como potencia del ver, aunque la simple presencia del soporte vacío no deja de ser una imagen, una *picture*, compuesta por el soporte, sea el que fuere, y la imagen que en él hay (Mitchell, 2017:13), en este caso el blanco de la propia tela. La potencia de ver implicará pues una presencia en espera, presencia que arrastrará un prejuicio. Toda presencia, en tanto imagen que se da a ver lo incluye, se trata de lo inexpressado, de lo que de la imagen queda al margen, *fuera de la tela* como reza uno de los cuadros más radicales de Jackson Pollock.

## 2. 3. El último en hablar, el primero en decir

¿Quién es *el último en hablar*, acaso no es también el primero en decir? Y sobre esa pregunta en abismo surge otra que se pregunta por el contenido de ese habla, ¿qué es lo último en hablarse? A este respecto Paul Celan responderá: *Estamos cuando hablamos así con las cosas, siempre en camino de interrogarlas para saber de dónde vienen y adónde van* (Blanchot, 2001:67).

De entrada, parecería necesario asumir un resbaladizo anclaje, por el que toda creación sucede al precio de no hablar demasiado de esa deriva inicial y comprometedor. Desde ese anclaje provisional se ha hablado del deseo de justicia que anuncia la conciencia del ver (el puro ver de la conciencia). *Se presiente que el propio objeto es justo: justicia es belleza*, dirá Dufrenne (Dufrenne, 1978:8). Para el pintor esa justicia se opera en el soporte, la necesaria pantalla para hacer de lo visible un mundo. Aun así, surge la cuestión de para qué fundamentar esa demanda de justicia en la imagen, ante el constante vaciamiento de los signos. Insiste Blanchot: *...Para que se mantenga un signo fijado en la obscuridad* (Blanchot, 2001:53). Hay pues un armazón anímico que sustenta toda pintura y que anida en la verdad del ver, de ese *darse a ver* a alguien, que conforma la esencia de la pintura. Para que la cosa de la pintura arraigue hará falta entonces pues preguntarse sobre ese dilema de la ausencia de testigo, que a su vez comentará Blanchot (Ib, 49). En definitiva, el interrogante de a quién van dirigidos nuestros signos seguirá abierto.<sup>2</sup> Paradójicamente ser creador es entrar en algo que ya está siendo, y que no se enerva más que por el choque con un cuerpo, aquel que se pregunta quién es el último en hablar, en ver, en sentir. Es desde esta óptica que nos preguntamos por la página o el lienzo en blanco, como algo que de entrada ya está previamente maculado e inundado de imágenes. En este sentido, como ya se ha comentado, la tela en blanco no es una espera o estado de purgación inicial. Ahí ya la visión y lo visible se encuentran. Y pese al pasmo de lo que parece vacío mascullan en silencio un operativo íntimo de traslación directa, entre un interior y un exterior que es de por sí puramente pictórico. No obstante, decir que el acto de pintar está siempre desfasado, oscilando *entre un aún-pronto y un ya-tarde* (Deleuze, 2002:100), sería en cierta manera asegurar que no habría *inauguración* de la obra, que la obra ya habría comenzado, y que incluso ese inscribir mi yo en la cadena de datos, imágenes y significaciones en curso, es ya la repetición de una acción ensayada, de un sujeto que ya es. El lienzo en blanco no sería otra cosa entonces que la escenografía de un decir ya dicho, donde el pintor estaría en un principio obligado a dejar su yo más que a imponerlo. Si ante el panel en blanco *se pinta sobre imágenes que ya están ahí* (Ib, 89) la primera mancha o el primer trazo son ya el ocultamiento o borrón de lo ya dispuesto aún no visible, un rehundimiento de formas ideales que ya a la primera marca se corporalizan por la llamada de un tacto. Lo *pre-real* (Dufrenne, 1978:13), o lo pre-predicativo solo cobra sentido tras ese *inicio*, que es como retomar una palabra dejada en una frase en curso.

Ahora bien, el lienzo en blanco nunca está a la medida de un yo, él es un contenedor de todas las variables por venir, y a su vez la pantalla de proyección de las intenciones del pintor. La medida es una magnitud en el ensanchamiento de lo ya dado, aparece en la *violencia* de hacerse un hueco en la representación. Se produce ciertamente con ello una *histeria*, al liberar las líneas y los colores se desata asimismo al ojo del hecho de ser un órgano fijo, *se lo libera de su pertenencia al organismo que lo ata*, (Deleuze, 2002:58) volviéndolo un ojo activo, polivalente, trazado por la intensidad. La mirada a la tela en blanco supone de entrada un extraño equilibrio, que a veces se conforma como acción paralizadora. Equilibrio entre lo que ya trae la tela y lo que le transporto con la mirada. Entre un pasado acumulado en ella, y que de alguna forma también está en mí, (como una especie de proyección de rebote de mi mirada a la tela y de esta a la memoria), y un presente que lanza ritmos

2

Sin que sirva de justificación, somos conscientes de que hablar bajo estos términos corre el peligro de caer en la tópic del lamento, en el sentido de que las palabras toman en todo momento cierto carácter elegíaco. Remitirse a un origen de lo poético es en cierta forma andar entre penumbras, y que en todo caso habría que vehicularlas a la estructura de la circulación de los signos, evitando así un excesivo vocabulario de carácter metafísico. Pero a su vez, pienso que tanto la experimentación silenciosa con la materia, como el círculo de evocaciones sobre lo ausente, ha de quedar medianamente atrapado en el forzamiento de parte del discurso. Sin llegar a poetizar sobre el vacío, aceptamos la densidad de alguna parte del escrito como síntoma de esta imposibilidad de aclarar descriptivamente algunos aspectos. Lo referente al lienzo en blanco, a la carne, o a cuestiones básicamente del ultracuadro, como el fondo primordial, el trazo o la intensidad, pecarían de alguna deriva de este tipo.

y evocaciones a un futuro del lienzo en espera. A su vez, nos preguntamos de dónde viene esa recurrente parálisis. Tal vez habría que precisar que, si bien aparentemente ese equilibrio del que hablamos inaugura la obra, el empuje que se supone no es en ningún modo localizable. Como en el mito, la cuestión del origen es circular. Se remite constantemente a un relato inicial e iniciático que ni siquiera es importante datar. Baste decir que sucedió hace tiempo a los ancestros de la comunidad, los cuales han ido delegando en las siguientes generaciones la transmisión del relato verdadero: *El mito no tiene autor, pertenece al grupo social que lo relata, no se sujeta a ninguna transcripción y su esencia es la transformación* (Levi-Strauss, 1990:9). En la obra, la remisión al origen es la remisión a la conciencia de la primera representación, a un nudo puntual antes del cual no había posibilidad de representación ni de sentido, y del que sólo podemos saber que sucedió. Tanto da aquí suponer una gradación en los avances hacia ese momento, o si la entrada a esa conciencia ocurrió como un darse súbito. Lo que se evoca como primera representación en la tela no es una representación en sí, como un mito podría señalar, sino el hecho mismo de poder representar, el hecho de saber que ese trazo —en la tierra, la pared de la caverna o donde fuera— signa un transporte recíproco entre una interioridad y una exterioridad. Se trata de la rememoración evocativa de un trazo ideal y originario, basado en la asunción de un poder, donde las emociones del rostro son transcritas a la mano. *La mano hace (fija, grafía) lo que el rostro dice (¿escribe?), a su vez el rostro lee, interpreta, lo que la mano escribe, traza* (Lobo, 2000:58).

Se trata en suma de la rememoración de un origen del lenguaje *nacido de la reflexión de los dos espejos del gesto técnico y del simbolismo fónico* (Leroi-Gourhan, 1971:211).<sup>3</sup> A partir de esta incorporación genuina, que abre al hombre la propiedad de sus trazos y gestos en el mundo y para el mundo (y que a su vez abre el sentir como propio), el humano siente en pertenencia todos los signos de la tierra y del cielo. Es por este gesto que se inscribe en un mundo esencialmente lingüístico. Esto es lo que la superficie blanca dice, y lleva diciendo desde siempre, al pintor se encara con ella.

En resumen, pensamos que la mentada parálisis creativa ante el soporte en blanco devendrá de ese equilibrio comentado, entre lo ya presente en la tela y lo que le llevo con mi mirar, y que cada participe en cada momento de iniciar su acción encuentra que aún no se ha descompensado. Tal descompensación inaugura la actividad del autor, que insistirá en ello con el fin de seguir deslizando formas y elementos. Aun trabajando desde sus estereotipos, y amparado en el legado de su régimen escópico, el artífice se proyectaría así hacia el mismo gesto singular de todos los creadores, sintiendo lo que es necesario hacer como si fuera el primero en hablar, o el último en decir.

3 Ante la pregunta sobre si el origen de la pintura coincide con el del lenguaje, habría tal vez que precisar si por pintura entendemos los meros signos de una grafía originaria, como trazos o marcas. Lo mismo pienso que habría que hacer con el lenguaje, es decir si consideramos lenguaje la mera articulación que separa una secuencia de balbuceos, dotándolos de un sentido más allá de lo indicativo o de una respuesta únicamente conductual. Entiendo que lo que ata la relación mano-boca, camino al lenguaje y a la grafía, es indivisible, y es una operación que se retroalimenta mutuamente, asumiendo su blindaje interior con la aparición de la conciencia. Por lo que parece el papel del silencio sería aquí de suma importancia, desde el momento en que *toda la pintura se presenta como un momento abortado por decir algo que siempre queda por decir* (Merleau-Ponty, 1964:93).

### 3. La modulación

La modulación básicamente remite y atiende a todo el conjunto de la estructuración lumínico-cromático-formal en una obra, el hacer básico del cuadro construyéndolo con las tres nociones fundamentales de la representación pictórica. En concreto, un pintor como Cézanne basaba su aplicación en pinceladas cortas y peculiares. Para el compendio que llamamos intracuadro esto es ejemplar. Siendo este sistema de pincelada un mecanismo heredado del impresionismo llega mucho más lejos que este a nivel plástico. Tal vez esto sea por operar un tipo de minuciosa sustitución tonal, como un cosido, que yuxtapone o entrevera lo que ve y el cómo se transforma lo que ve en cada mirada. En los momentos álgidos el proceso lleva la visión a un momento “phático”. Hablamos de la sensación acumulada en el cuerpo, pero a su vez de sentir que el cuerpo también está en el cuadro, en tanto cuerpo vivido o experimentando tal sensación (Deleuze, 2002:42). A este respecto, D. H. Lawrence acuñará su frase más célebre respecto al pintor de Aix, al hablar del “ser manzaneco de la manzana” (Ib, 42). En términos fenomenológicos esto se acercará también a la noción de carne tal como la entendía Merleau-Ponty, y que reseñamos más adelante. En relación a la modulación, y siguiendo el ejemplo de Cézanne, encontraríamos también cierta analogía con la llamada abducción de C. S. Peirce. La operación abductiva, en lo tocante al arte, convierte lo percibido aisladamente en razonable. Según esto, y referido a cierta manera de usar el color, la modulación cezanniana sería puro desarrollo abductivo, en tanto sistema operativo que combina lo sensitivo con una lógica sistemática de actuación. En líneas generales la abducción “es aquello que hace posible las hipótesis, combinando una forma lógica con la espontaneidad de la razón” (Barrena, 2015:202).

#### 3. 1. La actitud moduladora

Preguntarse sobre la modulación es entrar en el núcleo mismo del pintar, en el modo en el que el proceso se abre al avance que cada obra demanda. Hay en el modular un *doblar* las materias plásticas llevando el procedimiento con un sigilo concentrado en su aplicación, pues se organiza ahí la formación de lo propio de la obra. *Doblar* las materias plásticas se podría traducir aquí, como introducir en estas un desvío de lo que supone lo meramente visto. Un desvío producido por la incursión de lo sentido y lo pensado en lo visto. Por eso se modula bajo una idea plástica, bajo una metodología o estrategia donde colocar el caudal de la sensación, y entreverar con ello una formalización determinada afín a una semejanza, y no por ello coincidente con lo estrictamente visto, con lo que atañe a la similitud. La modulación implica pues tanto al entendimiento como a la sensación, al necesario cálculo metodológico para hilvanar lo sentido con lo percibido, y transponerlo en formas. La modulación es acto analógico por excelencia, es decir, moviliza el campo de relaciones del cuerpo y en líneas generales se opone a la articulación. Esta última se puede asimilar a lo discursivo, mientras que lo analógico de la modulación se basaría en lo intuitivo. Por una parte, el ámbito de las relaciones de lo analógico, lo corporal, las emociones... por otra lo articulado, lo discursivo, lo digital... Se ha comentado que pintar es modular la luz y el color en función de una señal de espacio-tiempo (Deleuze, 2007:169). Básicamente con ello la modulación remite y atiende a todo el conjunto de la estructuración lumínico-cromático-formal en una obra. Como se ha dicho ya, sin esta operación de la modulación



la pintura sería solo materia coloreada. Es cierto que la pintura sentida únicamente como materia coloreada ejerce una fascinación en el pintor, tal vez por apoyarse ahí un comienzo de lo pictórico. Un momento antes de la afluencia de intenciones o del empuje de la intensidad, esa materia coloreada es sentida con una curiosidad extática, una perplejidad que tiene algo de inaugural. A este respecto el pintor Francis Bacon aseverará que no dibuja en el soporte, sino que empieza haciendo todo tipo de manchas a la espera de lo que llama *el accidente*, definiendo este como la mancha desde la cual saldrá el cuadro (Duras, 1971). Aquí en gran parte lo fenomenal preexiste al concepto, pese al cálculo que la concepción pueda suponer de cara a proyectar determinadas acciones súbitas o sorpresivas. De cualquier forma, esto señalaría el comienzo de un ritmo. El ritmo tal vez señale en la pintura el momento más *animal* del pintor, tras el cual este asume la tarea de inundar la materia con una propiedad. Será el comienzo de un movimiento, donde la modulación se constituirá como la acción de modular los componentes materiales de lo pictórico en pos de una significación. Este tal vez es el sentido que daba a las manchas H. Michaux, el cual las relacionaba en cierta forma con niveles de intensidad, con nudos de fuerza o con lo que está destinado a no ser nunca concretado (Michaux, 2000:122). No obstante, para hablar de la modulación acudiremos repetidamente a Cézanne, por ser él en moderno el que mejor ejemplifica, tanto con su obra como con sus comentarios, el desarrollo e importancia de esta acción en la resolución de lo pictórico.

Pensamos que la modulación trabaja en construir a partir de lo acaecido en el cuadro, bajo la consciencia de una apertura de la obra en todas sus costuras. La analogía de la costura nos serviría para inicialmente establecer un símil, respecto al esquema básico bajo el que opera la modulación, en tanto un montante en principio similar a la idea de una demarcación sobre una tela o piel, con el fin de realizar una vestimenta. Esto es sólo una imagen del desarrollo del campo modulador, puesto que tal punto de constatación actuaría sobre una multidimensionalidad de planos desconocidos, en lo referente a la extensión del devenir de la obra. Esto reclama toda la atención y concentración del pintor: *Yo trabajo mi tela, compréndame, toda mi tela, a la vez, en conjunto. Aproximo en el mismo impulso, con la misma fe, todo lo que se dispersa...* (Doran, 2016:190). Se plantea aquí en Cézanne la idea de hilvanar un sistema autónomo de la pintura, y a la vez el mantener la representación como intento de aferrar la realidad (Menna, 1977:24). Entre las dos dimensiones de la superficie y la tridimensionalidad del mundo real, la modulación trabaja como si de ella dependiera la existencia de la realidad, trabaja no en el sentido de representarla, como de producirla por medio del modular luz y color a través del contenido sensible que promueve el objeto o cosa en cuestión. Se trataría de lo que Cézanne llamaba *realizar la sensación*, y que en cierta manera se relacionaría con lo que Husserl llama *vivencia*. La *vivencia* se relaciona en Husserl con la intencionalidad (Zubiri, 1980:228), que en la manera en que él la entiende es lo que funda la posibilidad de manifestación del objeto, tal y como *este es en sí mismo* (Ib, 228). Podríamos decir que la *vivencia* para el pintor de Aix se resume en abarcar *el estremecimiento de la continuidad con la apariencia de todos sus cambios* (Doran, 2016:190). En el caso cezanniano esto concreta una modulación que busca equivalencias de color bajo un sistema que sigue una estructuración de verticales y horizontales (Menna, 1977:26). Entendemos la dificultad de operar la modulación basándose fundamentalmente en las relaciones cromáticas, ya que, aun admitiendo más factores plásticos, el color es el problema que desata las aperturas más pánicas de la obra. La tendencia del color a demandar una continua afluencia de intensidad puede que suceda por la inmanente corporalidad adherida a este. El color moviliza el cuerpo, atrapa la visión, solicita a su vez la memoria y a la imaginación. *El color es biológico* llegará a decir Cézanne (Doran, 2016:208). Pensamos que por lo general la modulación se despliega por medio de un sistema operativo que trata de controlar las pasiones. La intensidad no es ajena a esta disposición, y es tal vez responsable del tipo de aperturas que la modulación supone, tanto como del hecho de que esta última no se detenga aun en su equilibrio (Deleuze, 2007:156). El modular cezanniano trata de todas formas de conseguir la construcción del motivo, *sin la violencia sensorial de un Van Gogh* (Argan, 1966:28), a través de un enrejado o malla, en el caso Cézanne, y que no se puede permitir *ser demasiado floja... donde la emoción, la luz, la verdad se escape* (Doran, 2016:189). Tal vez sin un freno objetivo de este tipo *la mente solo se revuelva en la extensión de la tela* (Read, 2007:163). Modular es a su vez entrar en un campo de actuaciones muchas veces no previstas, si bien esto es algo pertinente a lo moderno, no deja de suceder en todas las épocas un tipo de ajuste y acoplamiento, que de alguna manera ha de inventar su posición en la obra. Un concepto afín a esta indagación sobre lo imprevisible nos lo dará el término peirceano de *musement*, afín a lo que Peirce llamaba abducción (Barrena, 2007:80). De alguna forma



Jacopo Pontormo  
Descendimiento, 1528  
Óleo sobre tela, 313 x 192 cm



George Braque  
Femme nue assise, 1907  
Óleo sobre tela, 46,5 x 55,5 cm

es un término con connotaciones kantianas que podría definirse como *un puro juego desinteresado, que no tiene objetivos* (Nubiola, 1998:88). Por otra parte, el campo de imprevisibilidades es propio de la modulación, por el hecho de que la experimentación en pintura está totalmente trazada por dobles caminos. Quiero decir con esto que en todas las épocas pintar ha supuesto un esfuerzo por centrarse en el soporte pertinente. Este esfuerzo señala no solo al dominio de unos medios concretos, sino a una aplicación que había que aprender, manteniendo a un lado todas las intromisiones a las que el sujeto actuante fuera proclive, y que presumiblemente se desbordaban por el hecho de su práctica. La pericia conseguida por años de trabajo pictórico no sólo recoge lo mejor como resultado, también guarda en su memoria los desvíos a la regla de lo que en un momento se pudo considerar como actos fallidos, y que tal vez a la postre hayan sido los responsables de la aparición de nuevos sistemas de representación. Aun trabajando en el seno de sistemas representacionales estrictos, donde el resultado estaba pactado de antemano, o donde el artífice no era sino el medio por el que la idea se realizaba en el soporte, lo que ha supuesto un avance en la pintura se ha apoyado en la característica fundamental de la modulación, basada en conjurar cualquier posibilidad de codificación (Deleuze, 2002:143). La modulación es obviamente inherente a sus contextos, no podemos obviarlos y aislar el acto puro de la modulación, pues el tipo de actuación de esta depende ellos. Ahora bien, es el acto de la modulación el que arriba a la consecución de la obra, que es la que en última instancia y en sus logros más altos produciría nuevos contextos. En cierta manera y entendida así, lo que la modulación promueve atañe en última instancia a la generación de sentido y de novedad.

Como uno de tantos ejemplos de modulación podemos comentar una comparativa de dos haceres diferentes en el tiempo. *El descendimiento* de Pontormo en la iglesia de Santa Felicitá de Florencia, y *La mujer sentada* de Braque del museo de arte de Milwaukee. En el cuadro de Pontormo la superficie tensa en el ojo innumerables variaciones internas de intensidad o saturación, esto dota a la obra de una impresión de suspensión, y aun tratándose de un descendimiento parecería que simula a su vez una ascensión. La fluctuación del color afianza una sensación aérea, similar al efecto de una gasa cayendo a tierra, debido al paso y transición de un matiz a otro. Tales matices, aun siendo de diferentes gamas o espectros tonales, se funden en la superficie sin dilación. *Cangiantismo*, es el



L. C.  
San Jorge y el dragón, 1997  
Mixta sobre tela, 114 x 146 cm  
Colección privada



L. C.  
Rendición del guetto de Varsovia, 2008  
Óleo sobre tela, 42 x 33 cm  
Colección privada

término que se usaba para caracterizar el equilibrio del valor de los distintos colores, cambiando los matices en vez de los tonos, y cuyo máximo exponente fue Miguel Ángel (Ball, 2009:151). Por ejemplo, en el paso de una zona oscura en un pliegue hacia otra más clara, operando desde un malva rojizo a un fino azul celeste. Así, un objeto que empieza siendo de un color en la luz puede volverse de otro en la sombra. La analogía con cierta polifonía musical se muestra a su vez en la variación de los grados ascendentes y descendentes, hasta rozar un limbo de conjunción donde el sonido sería puro recogimiento. Hay una apoyatura importante a todo este discurso de una envolvente cromática en el cuadro de Pontormo; la linealidad curvilínea de los pliegues de los personajes, que organiza en el descendimiento el acompasamiento de las transiciones de color, actuando como líneas de demarcación en el recorrido unitario de la croma. La intensificación obedece aquí a la transición tonal, con picos y depresiones que se anegan en color liso. La función de la intensificación en los grados saturados es de hecho la que promueve los halos de resonancia cromática que garantizan a la superficie su envoltura. Una paridad cromática que necesita la dilución de la saturación tonal en el color desaturado liso. No es por tanto solamente un movimiento por líneas visuales como por resonancias alternas.

La comparativa de Pontormo con *La mujer sentada* de Braque es atrevida. Pero aun admitiendo la diferencia de grados de lo que se ha venido a llamar régimen escópico, como el modo de ver que prevalece en una determinada época histórica, o lo que M. Baxandall llamaría *el ojo de la época* (Baxandall, 1984:45), habría que destacar en la obra de Braque la obstinación del color por tener una autonomía visual. El *ojo de la época* remitiría a la interpretación particular de una época, no ya de lo que una imagen transmite en un periodo determinado, sino también de la manera de interpretar los elementos que componen esa imagen, color, forma, volumen... etc. El fauvismo por ello fue un salto valiente a la masa de color, ya no sólo en sustitución del claroscuro, (ese es un castillo que lentamente había derribado Cézanne), también supuso la jerarquización de espacios en la superficie alterando los parámetros perspectivas de la tonalidad. Así un rojo podía estar de fondo o un ultramar en primer plano, todo dependía de la extensión, forma y carácter de la mancha y de la pincelada. Son acciones basadas en el dinamismo y en el contraste, justo lo que Leonardo, Rafael y mucha de la pintura renacentista intentaba evitar.

Tal vez como sucedió con el fauvismo, donde la realidad por primera vez pierde toda importancia (Wedewer, 1973:289), el color se organiza en algunas pinturas que he realizado a base de saltos, que atienden a la parcelación de zonas de la superficie. Este tipo de saltos cromáticos entre sectores del cuadro, aparece como manera delimitadora de distancias y profundidades. Mantener secuencias en grisallas tintadas, o capas<sup>4</sup> de tonalidad degradada hacia luz u oscuridad, sucede en la mayoría de estas obras de manera arbitraria, sin una lógica referenciada a un motivo real. En cierta manera, referenciando al fauvismo, hablamos del color como aquello que en los objetos escapa al puro reconocimiento de la visión, invadiendo todo el campo perceptual. El color sería el responsable de lo que en la pintura se *da a ver* más que *a leer*, movilizándolo tanto a la vista como a la memoria en varios frentes. En realidad los parámetros de lo plástico en relación al color, asumen la excitación de la vida. Si en ocasiones sucede cierta paralización ante la visión del color, será por el inicio de otro tipo de movimiento interno que acompaña a la movilidad del ojo. Lo que ofrecía el claroscuro era ante todo claridad de visibilidad, lo que aporta el color cuando alcanza su plenitud y genera su propio espacio, es una inmersión de la visión en otros sentidos, delegando en la forma el ser una especie de frontera para no caer en un exceso de confusión. Esta misma tensión se fundamenta en mantener las posibilidades de contemplación bajo una línea de contención. Como vemos se muestran características del color que mezclan incesantemente lo psicológico con lo formal.

Entre las dos obras realizadas de la página anterior hay una diferencia de unos once años. En ellas lo obscuro actúa como eje de ordenación de masas claras, que en sí portan el tono de croma, a punto en ocasiones de organizarse como una especie de señalética, cosa que sucedió en cuadros posteriores. En el caso del cuadro derecho, la aglomeración de pintura en el centro sucedió por necesidad de aislar la masa en una atmósfera, suficiente para resituirla en un espacio que por alguna razón me devolvió hacia alguna imagen de cuando vivía en Varsovia el año 1990, cuando las casas de la resistencia estaban todavía acribilladas a balazos, de ahí se descolgó el título. Como se ve constantemente estoy necesitado de narrativas, la estrategia es retardar su aparición o entremezclar sus significados, armar la suficiente entidad pictórica para dejar aparecer a la letra.

Otras de las operaciones comunes a nivel de modulación practicadas en mis cuadros, referente a la particular separación de los elementos plásticos que todo pintor efectúa en un momento dado, atiende a la disfunción perceptiva entre mancha y línea. Pienso que esto fue bastante común en cierta pintura de la década de los 70-80 del pasado siglo [p. 34]. Por lo general la observación de que la mirada percibe antes el tono que la línea, y que lo conserva en el recuerdo durante más tiempo, se remite al estilo de Raoul Dufy. Se dice que se percató de ello al ver correr a una niña por el malecón de Honfleur (Guichard-Meili, 1970:190). Tal vez esa anécdota, o el hecho de que trabajara frecuentemente en estampación serigráfica, donde a menudo se disocia línea de mancha, llevó a Dufy a un tipo de obra donde la mancha no está encerrada en el trazo. Por poner otro caso, citamos el ejemplo de Wölfflin (Wölfflin, 1952:65) del retrato de Bronzino de Eleonor de Portugal y el de la infanta Margarita de Velázquez. Están separadas ambas facturas por cien años, en los que la comparativa de conocimiento y forma de representación cambia básicamente de paradigma, pero que un ojo amateur no detectaría en ambas obras más que variaciones de un estilo más o menos *abigarrado*, frente a otro de pincelada más abierta. El cambio de lo lineal a lo pictórico, que según Wölfflin marca la transición del manierismo al barroco, no deja de ser una de las posibles formas de catalogación de dos estilos, que en sí son consecutivos en la hilazón procedimental de la construcción de la obra.

Lo que se te puede ocurrir pintando es una cosa, y lo que te puede ocurrir pintando otra. La invención o el descubrimiento que afecta a la pintura a través del campo de la modulación, está supeditada tanto al aprovechamiento esforzado de una serie de accidentes o sorpresas, como al plus intencional del pintor en cuestión. La intención del autor, por muy dislocada que parezca del contexto

4 En ocasiones utilizamos la palabra napa en vez de capa, en referencia a la superposición de niveles de pintura. Siendo un término utilizado en geología para señalar balsas de agua interiores al subsuelo, la analogía nos parece cercana a lo aquí explicado, también en atención al carácter semi-líquido de la pintura.



Sigmar Polke  
Sin título, 1979  
Técnica mixta sobre papel, 70 x 100 cm



L. C.  
Pablo, 1998  
Acrílico sobre tela, 200 x 310 cm  
Colección Privada

del que parte, nunca lo será tanto como para no deberse a la experiencia de su circunstancia epocal. Paradójicamente, no obstante, puede suceder que esa misma acentuación intencional, que se formula en realidad en el autor como cierta claridad discursiva, encuentre en la dificultad de un obstáculo repentino una adecuación que intercambie el contenido interpretativo del procedimiento. No por ello se variará el cúmulo de intenciones, que se vería en este caso ensanchado a nivel resolutivo. Así, una barba o un pelo pintado por un renacentista y por un barroco, se definen por línea o masa según el pintor sea Boticelli o Rembrandt, por poner un ejemplo, lo cual en lo sustancial no cambia el concepto de barba o cabello.

Para resumir, lo que queremos indicar con estos ejemplos, y lo que encontramos en cierta forma fascinante respecto de la modulación en cada época, es el *roce de los abismos* entre diferentes épocas, donde la actitud y el conocimiento, asociados al dispositivo manual en la superficie se miran. Se trata de la cohabitación, en similares gestos de acción pictórica, de mundos ajenos, unidos solamente por una materia en su abanico de extensiones o concentraciones en el soporte. En realidad, tales acciones son más bien reducidas, en variables aparentemente mínimas en su acción física y visual, pero ilimitadas en el compendio de su interpretación.

### 3. 2. Modulación 1: Ritmo

La acepción de ritmo se tratará aquí como un movimiento previo a toda formalización, incluso a todo acto de lenguaje. Como acto basculante, puramente físico, de separación entre materia y percepción. El ritmo entendido así sería el responsable directo del acto de pintar, un movimiento previo a toda modulación entendida ya como construcción de forma-color. El ritmo a su vez, anuncia en su darse la unidad original de los sentidos. Su acción eficaz sería la resultante de una lucha de separación de estos en aras de la concentración de uno de ellos, la vista en nuestro caso, como un inicio de atención al sentido de lo mirado. Decimos por eso que vemos todo, pero sólo miramos aquello a lo que vamos a dar una interpretación. El ritmo actuaría así como elemento base de una ordenación primaria, de carácter más instintivo que mental, apoyándose en lo que se ha llamado datos primarios de la conciencia (Bergson, 1999). Como despegue de la inserción de lo corporal en lo pictórico, el ritmo abrazaría un tipo de figura multisensorial, que aporta la necesidad de pintar las sensaciones.

En el comienzo del pintar sentimos que debemos vencer a la materia. Prosperar en una urgencia primera que ha de involucrar en esta, (en el entrar en ella, en su manipularla) las vicisitudes más o menos confusas de algo que es sensación, pero también pensamiento. El pintor solicita la imaginación material, antes de ponerse al servicio de la imaginación formal, dirá Dufrenne, (Dufrenne, 1978:20). En esa resistencia del medio inerte que el pintor enfrenta, se encuentra ya la desnudez de todo el aparato expresivo, que se pregunta cada vez por cómo comenzar. En este empezar concreto, que atiende a circunstancias, experiencias y memorias que el actuante promueve en un momento dado, sucede a su vez el comenzar de siempre, el primer comenzar que en sí ya fue un irrumpir en algo que ya estaba sucediendo bajo la ley natural. Pero la materia pictórica no es simplemente aquello con lo que vamos a pintar, esta ejemplifica a su vez la materia del mundo al que nos enfrentamos y en el que estamos inmersos. La percepción directa de la sensación marca aquí su primer acto de sorpresa, su finalidad será captar el mundo, a través de una envolvente del sujeto tanto interna como circundante. No habría posibilidad de sentir el abismo de lo insensato de la materia y de su inercia sin la distancia de una conciencia. Por ello no dejamos de proyectar aquella como símbolo de un mundo en espera, aún sin nacer, materia signada como pura *tierra insensata* que hay que alumbrar con el ejercicio de la modulación. Habría en esta reflexión el inicio de un amoldamiento por el que mi percepción ante las cosas, mi vivencia, tiende a buscar una proyección que la represente. A este respecto H. Maldiney ha señalado, a propósito de la Sainte-Victoire, la bifurcación de dos espacios. El espacio del paisaje, subjetivo y patológico, y el espacio de la geografía, objetivo y racionalizado (Pinoti, 2011:181). En ese acompañamiento de espacios, entre mi vivencia y el modo de abrirla, aparece el ritmo como un previo a la modulación. Este ritmo origina el acto de pintar, en su avance sería el que nos introduce en la operatividad de la modulación, provocando la sujeción de la caída de los planos, que comenta Cézanne ante el paisaje, o la reducción dimensional de lo que P. Klee llama el punto gris. Este último se definiría como un punto origen, podríamos decir, de donde deviene la matriz de todos los colores (Deleuze, 2007:46). Insistimos en que todo esto que hablamos sería una acción posterior al ritmo, al darse del comienzo de la modulación y su desarrollo. Encontramos pues la aplicación del ritmo íntimamente asociada al intento de pintar las sensaciones, de ahí el mantener un estado abierto donde las posibilidades formales no se hayan perfilado aún. Así, cuando se ha hablado, respecto de los expresionistas abstractos americanos, de conseguir *un estado inmediato de la materia* (Duras, 2010), se ha querido hacer ver el intento de volver a ese inicio del *vencimiento de lo matérico* que el ritmo promueve. Esta participación inicial que promueve el ritmo, y en el que *el visionario cede a la fascinación de lo visible*, lo relacionamos también con lo que M. Dufrenne llamará lo *pre-real* (Dufrenne, 1978:13). Con *pre-real* Dufrenne señala el estado de cierto presentir algo, que a la postre será representación, de ahí que aventure que el pintor no trata de *dominar lo real sino llegar al corazón de lo visible* (Ib, 15). Con lo *pre-real* nos introducimos en la gestación de la obra, en el movimiento por el cual la obra se compone. El primer acto es pues el de investir a la materia de un entusiasmo, dicho en el sentido de proyectar

en ella una intencionalidad, un ánimo. No hablo aquí del material pictórico, como óleos, telas, etc, sino de la materia en tanto mera tactilidad o sensorialidad respecto a lo inmediatamente percibido, y que posteriormente se transporta al grado material de la pintura como uso del pintor. Percibimos un cúmulo de sensaciones cruzadas y solapadas, que hemos de reagrupar en un vehículo o medio físico, (ungüento o masa semipastosa que conocemos como pintura), como modo operativo para su exposición o mostración. Por ello en principio no se tratará aún del despliegue expresivo con el que el pintor modula los elementos, para eso la modulación necesita en sí de una entente entre el campo de fuerzas, de una materia que únicamente es sentida o percibida, y el de las formas, donde la materia sensorial se inviste como signo, por precario que este sea.

Por otra parte, el comienzo del movimiento que origina el ritmo, trata de hacer ver, como se ha dicho, una especie de unidad original de los sentidos. Sería el ritmo el que introduce en estos la posibilidad de manifestarse, así cuando el ritmo inviste lo auditivo aparece como música, como pintura cuando inviste el nivel visual (Deleuze, 2002:49). El previo a la modulación se ampararía así en una fuerza que arropa lo percibido por el tacto, la vista, el oído... y que será responsable, por ejemplo, de hacer sentir en la pintura aspectos de los demás sentidos, como el *peso* de la masa de la mancha o el *sonido* del tono. El material de las diferentes sensaciones será pues reconducido hacia un sentido que lo ha reconocido como propio. En el caso de la pintura, el peso invisible de ciertas sensaciones incidirá para ser visualmente más de lo que un ojo puede. No es sólo que la visión sea un sentido conectado con otros, como que lo dado a ella está ya atravesado por un ritmo que la confunde con ellos y la corporaliza, la consiente como vinculante a él. A este respecto, hablando de las relaciones de valor, Deleuze detecta ciertas variantes sobre el contraste entre blanco y negro, que define como *subido y claro o bien saturado y rarificado*. Asimismo, en el campo tonal distingue una cercanía háptica o táctil, en la modulación de los tonos puros por yuxtaposición ordenados en superficie (Deleuze, 2002:134). Todo esto es sintomático de una densidad visual tramada por otros sentidos, hace al ojo ser el delegado del cuerpo para que la visión sea “devoradora”, y en él se ordene lo visible en pintura, pero como vemos, *también lo táctil e incluso lo audible* (Dufrenne, 1978:8). La cuestión que nos surge es si a la postre la modulación trata a la visión solicitando en ella el resto sensorial que los otros sentidos le inscriben o, por el contrario, modular es más bien hacer que la visión luche por centrarse en ella misma, separando la intrusión excesiva de los demás sentidos en su campo de acción. Tal vez modular pintando sea bascular entre esta entente de tensiones e intromisiones sensoriales. En cierta manera un sentido *es lo indivisible de su sentir* (Nancy, 2008:27), pero también ese rojo que miro es a la vez un espesor, una fluidez, una figura, un movimiento, un estallido sonoro, un sabor, un olor... (Ib, 35).

A la pregunta de por qué la pintura moderna ha añadido a su hacer la noción de ritmo, se podía contestar, en parte, que por una pérdida de reconocibilidad en la obra (Gilson, 2000:62). Tal vez un esquema formal más puro, en relación a una composición de contenidos más narrativos y simbólicos, admite de otra manera esta noción de ritmo. En el caso de Cézanne se intuye la noción de ritmo, cuando el pintor hace hincapié en el aspecto geológico del color y la forma, como movimientos tectónicos o un dinamismo de sensaciones que deben de generar un ritmo, amalgamando con ello un vaivén de fuerzas (Gasquet,2010:172). En realidad, el paisaje en Cézanne es un espacio inubicable, sin coordenadas ni referencias. Es el espacio envolvente de la percepción el que demanda la aplicación de su modulación cromática, para resituar la posición del motivo. Se trata aquí entonces de una basculación que posibilita la aparición de formas multisensoriales, y de las relaciones entre ellas. Deleuze habla aquí del ritmo como una potencia vital que *recorre el cuadro como recorre una música. Es sístole y diástole: el mundo que me atrapa cerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo, y que el propio yo abre* (Deleuze, 2002:49).

Resumiendo. En el provocar la rítmica de la obra, donde de momento y en cierto sentido no hay nada puesto, habrá un salir de algo o desde algo. El ritmo promueve cierto hundimiento de la sensación, un devolver lo entrado (en el adentro del afuera) a mi adentro, y volverlo a sacar. Decimos que de momento no hay nada puesto, en referencia a un discurso plástico mínimamente organizado, pues un poner es ya indicativo del reconocimiento de algo que refiere no tanto a la materia sino al material plástico, es decir, a los elementos constructivos de la obra. En el lenguaje de F. Bacon, por ejemplo, el ritmo se asociaría a todo ese tipo de manchas con el que él empieza a pintar, en espera de un suceso que encuentre cierta formalización (Duras, 1971). Para ello como se ha dicho,

es necesario acoger la sensación primera en un vaivén, en una rítmica. El previo de toda manipulación organizativa dependería entonces de una idea de basculación, sobre la cual avanzaríamos el operativo de un modular de facto.

### 3. 3. Modulación 2: Abducción e imaginación técnica

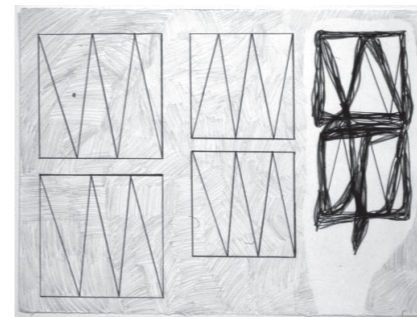
Parecería que todo el dispositivo del pintor aguarda como un gran ejército, preparado pero inútil si no hay una voz de mando que lo accione. Esa voz como instante de manipulación se desata en el soporte y conduce el procedimiento, que de alguna manera sabrá cómo hacer en lo que surja. De esta manera se ha creído en el oficio, como un saber silencioso que espera la oportunidad de *la iluminación*, y donde su técnica es guiada a un fin a través de una idea. Esto en parte es así para el artista medieval, pero aún en este lo importante son los grados previos de situación y evocación, que en ocasiones alargan o densifican determinado canon del relato propuesto. Se trataría de ciertas desviaciones surgidas en el proceso, y de las que el cuerpo del oficiante no puede desprenderse tan fácilmente. En la misma pintura clásica la buena forma es preponderante, y se persigue su realización, pero es también *contestada secretamente* (Dufrenne, 1978:24). Pensar lo pictórico en términos de una maquinaria que se moviliza con acierto al contacto del interruptor, significaría establecer una dicotomía entre el material de uso y cierta exactitud en el vislumbre inspirador, o entre la materia informe<sup>5</sup> y el espíritu revelador si se quiere, algo ciertamente discutible para la pintura. El acto pictórico sucede rodeándose de muchas otras peculiaridades. Una de ellas, y de las más importantes, es su grado de ambigüedad o polivalencia, que define de alguna manera *la profunda equivocidad de lo analógico* que anida en lo pictórico (Deleuze; 2007:159). Se ha dicho por otra parte, que para hablar usamos un noventa por ciento de acciones verbales *residuales* y aproximativas, que sólo tienen como propósito hacer que ese diez por ciento restante sea comunicable, La mayor parte de las oraciones que emiten los seres humanos sirven por ello *para eliminar la ambigüedad que el hablante ha dejado colgando en su última oración* (Bronowski, 1981:119). La analogía de esto con la pintura sería la de esa base material de lo plástico, a partir de la cual una aplicación eficaz y correcta daría sentido a la imagen representada. El problema que surge aquí es que la pintura no opera del mismo modo que el lenguaje. Articular palabras o partes de la palabra no es exactamente equivalente a modular colores y formas. En el *intracuerdo* la génesis creativa es indisoluble de la artimaña procedimental. El cúmulo de siseos y devaneos de las manos, con o sin herramienta que, si bien no organizan nada, no dejan de descansar aun en la acción de contemplar, son parte de una operación mental y corporal que aparentemente no sigue regla alguna. Ciertamente hay muchos abordajes a lo pictórico, no es lo mismo hablar de Duccio, Rembrandt, Joan Mitchell o Gerhard Richter. Pero lo que en común puedan tener estos artistas, amparados en concepciones mentales y espaciales dispares, habita en los grados de sublevarción corporal ante la materia, en el retardo, celeridad, automatismo o expresión de la mano, o en la cercanía o lejanía de una psicología propia que nunca deja de actuar otorgando al soporte usos de color y forma que comulgan con un sentido dado. En todo este repertorio de haceres en el soporte las decisiones son firmes, pero la manera de llegar a ellas atraviesa por un campo de incertidumbres y sorpresas que fundamentan determinadas elecciones formales que aspiran a ser novedosas. En la pintura, independientemente del tipo de abordaje al cuadro, amparado en el modelo-copia o en aspectos mnémicos y gestuales, la lógica de avance de la forma se apunta a través de aspectos gestálticos, o de pura composición de elementos en superficie. Pero, como se ha dicho, el acto creativo procede siempre por cierto desvío a tales lógicas de avance, haciendo surgir, bajo determinada sospecha o atracción, un despliegue de mo-

5 A este respecto de lo informe en relación a una consideración del oficio, destaca el caso de la enajenada Mary Barnes, la cual recluida en su celda extendió un día sus excrementos por la pared. Se cuenta que el doctor Norman Brown la visitó y está le mostro la pared manchada, preguntándole a ver que le parecía, a lo que Brown contestó que *no estaba mal, pero que le faltaba color*. Tras esta respuesta Mary se convirtió en pintora, y según se dice *disponía su mierda con la habilidad de un calígrafo zen* (Cauquelin, 1978:50). La anécdota muestra el paso de una situación excedida en un sujeto alienado, hacia el grado de expectación externa propio de lo cultural. En este sentido en que hablamos del acto pictórico, habría en cierto modo una rememoración subliminal de ese estado de la escatología de lo informe en tanto acción iniciática, cada vez que el pintor se introduce en la pintura como agente activo.

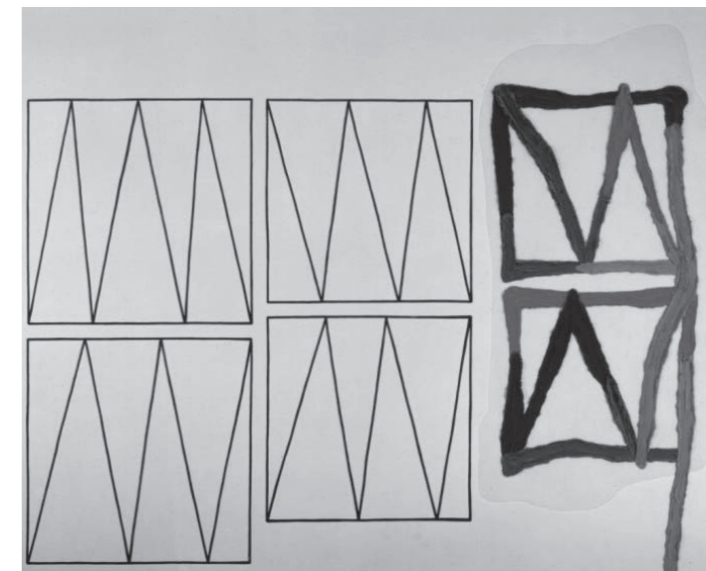
vimientos aleatorios alrededor de ella. Estos desvíos, debidos en parte a intromisiones de intensidad suscitada por un choque emotivo, son debidos a un poder de elucubración inherente al sujeto creador. El término “abducción” que traemos ahora a colación trataría en parte de esto.

La abducción es un concepto del filósofo norteamericano Ch. S. Peirce, fundador del pragmatismo o pragmaticismo, caracterizado entre otras cosas por comprender las ideas desde los resultados, y donde a partir de los efectos del objeto se puede concebir todo lo concerniente a este. Esta reflexión que parece totalmente racionalista, en Peirce cobra matices importantes, así dirá que la esencia de la razón es lo que llama la terceridad, *lo que nos permite conectar unas cosas con otras, lo que nos permite componer* (Barrena, 2007:243). La abducción se basa precisamente en formular una conjetura que entraña novedad. Al examinar lo que nos sorprende se lanza una hipótesis basada en una intuición extremadamente falible, que pretende *juntar lo que nunca antes habíamos soñado juntar* (Ib, 81). La pintura del Greco, por ejemplo, tendría a mi parecer un fuerte sesgo abductivo. No sólo por pertenecer a un contexto relativo a lo que se ha llamado “arte de épocas inciertas” (Caturla, 1944) proclive a liberar los cánones en insospechados desvíos y deformaciones estilísticas. También su manera de apostar por recursos e ideas a contracorriente, hacen de su técnica pictórica una confluencia, inédita y particular, entre la imaginación, la influencia de sus orígenes como pintor de iconos y la interpretación posterior de un razonamiento de sesgo neoplatónico. Así en el ejemplo del Greco, el carácter petreo en la manera de pintar las nubes remite a una idea sobre la consistencia opaca de los cielos, afín a las argumentaciones neoplatónicas de Francesco Patrizzi, filósofo y estudioso de Zoroastro y la mística caldea (Cossio, 1983:64).<sup>6</sup> Pensamos pues que tener una idea en pintura pasa por considerar estos parámetros de cohabitación de imposibles, o de aparentemente imposibles. *Cuanto más insólito es el emparejamiento entre antecedente y consecuente tanto más innovadora resultará la abducción* (Barrena, 2007:91). A este respecto, cuando F. Bacon ha hablado de la *imaginación técnica*, se ha referido en cierta manera a un operativo similar a la hipótesis abductiva. Según él la imaginación técnica busca encontrar un camino de actuación sobre lo imprevisto: *lo imprevisto no se puede comprender pues si así fuera se comprendería el modo en que se va a actuar, ahora bien, ese modo es mismamente lo imprevisto, esto es básicamente la imaginación técnica* (Duras, 1971). La *imaginación técnica* trabajaría pues sobre una especie de apuesta u opción, sobre el racimo de posibilidades que se muestran ante un hecho, pero que tendría, como en el caso de la hipótesis abductiva, la particularidad de ser la opción más improbable, la más débil o falible, precisamente por ser la que menos se espera, la menos previsible. En definitiva, sería como si ante el aumento de complejidad, respecto a un determinado hecho emotivo que llama nuestra atención en la obra, y el cual se quiere abordar (por ejemplo, una inquietud desatada a partir de ciertas formas en el cuadro, o una emoción que no se acaba de formalizar), se actuara introduciendo una hipótesis, que a su vez mantiene en su darse cierta imprevisibilidad, de cara a la lógica sobre la que discurre lo observado. En definitiva, se trata de una *apuesta sorpresiva, capaz de romper los hábitos* (Barrena, 2015:204).

La abducción en tanto operación que combina la forma lógica y la espontaneidad funciona como si *el instinto trabajara fuera de las leyes* (Duras, 1971) en un *libre juego* que implica a la imaginación como principio conductor. Tanto con la abducción peirceana como con la *imaginación técnica* de Bacon, se trataría de que los sentimientos adquirieran cierta forma razonable, con la finalidad de ser comunicados e interpretados. Según Peirce la abducción sería *la clase más alta de síntesis, capaz de introducir una idea nueva, y que se hace por tanto con vistas a la inteligibilidad* (Barrena, 2015:202). A esta especie de aplicación al devaneo manual e intelectual, a ese *juego desinteresado de la mente*, Peirce la llamará concretamente *musement*, que es algo que *no envuelve otro propósito que el dejar a un lado todo propósito serio* (Ib, 82). Ya no se trata de la prioridad de la ejecución sobre la concepción del aserto cezanniano, de una cesura que separe el pensar de la acción de pintar o viceversa. Más bien se trata de otorgar al acto creativo su momento, inherente a la materia en la que se opera, su decir desde la acción. Entran en juego aquí los recursos, efectos, las acciones inducidas



Jonathan Lasker  
Sin título, 1999  
Grafito sobre papel, 57 X 76 cm



Jonathan Lasker  
El poder de la debilidad, 1991  
Óleo sobre lino, 274 x 851 cm

para avances simulados en el cuadro... se habría de tener en cuenta que esta simulación es parte de una visibilidad creciente en una apuesta formal. Este libre juego del *musement* es por tanto una experiencia integral del cuerpo y la mente.

Ciertamente la abducción se asemeja a una acción intuitiva, pero en realidad la intuición en el acto creativo no es pura intuición, al menos desde el punto de vista de Peirce. Según este, la intuición es medio racional, no tiene que ver con lo inmediato percibido. En la misma abducción no habría tal inmediatez de lo sentido por estar precedida de conocimientos e inferencias. No se trataría por tanto de una experiencia directa respecto a las primeras impresiones de los sentidos, más bien la abducción y el *musement* trabajan con datos más elaborados, elementos en formación, pero alejados de la base perceptiva inmediata. Podríamos decir que hay un control racional pero muy poco estorbado por las reglas lógicas. Pese a que la modulación pictórica se basa en un pintar las sensaciones, y de que su objetivo es mostrarnos *la cosa en su presencia* (Deleuze, 2007:169), su operativo discurre a partir de una elaboración de la sensación. Tal elaboración es ya re-producción de lo sensible, una *lógica de las sensaciones organizadas* que, entre otras cosas, promueve *la exaltación de las sensaciones colorantes* (Doran, 2016:71). Por otra parte, la abducción, debido a su anclaje lógico-intuitivo, es la forma de *razonamiento* más cercana al instinto. Bajo este punto de vista pragmático, el instinto sería un fenómeno más mediado aún y más sujeto a interpretación que la intuición. Este se definiría como un hábito heredado proclive a actuar de una determinada manera. El instinto humano de más altura sería cierta habilidad *para abducir la hipótesis más acertada para el caso* (Barrena, 2007:98).

Referente a esto, la película *'Un gran pintor francés, Henri Matisse'*, escrita y dirigida por François Campaux, en 1946 (Campaux 1946) es singular. En la película se ve el trazo continuo de Matisse, calculando entre las innumerables posibles variantes de aplicación del gesto y eligiendo de ellas una posición. El gesto matissiano, ligado y casi escritural, discurre a medio camino entre lo ornamental y lo captado del modelo, y bascula entre la elaboración de una especie de esquemática del rostro y la situación del directo de lo visto. Merleau-Ponty se ha referido a esta secuencia como una elección del pintor entre un puñado de variables, excesivas pero finitas, que por sospecha o intuición *caen* en

el soporte *donde deben de hacerlo*, con una precisión inédita y novedosa. Así se ha hablado de la línea en Matisse como *cierto desequilibrio dispuesto en la indiferencia del papel en blanco* (Merleau-Ponty, 1986:57). Esta capacidad de dar prioridad a unas variantes sobre otras la realiza en parte el instinto con la complicidad del azar. En ningún caso el logro de un resultado dependería solamente de un puro azar. La modulación es así en cierta manera la salida desde la posibilidad de *los cuadros infinitos* a la creencia en una factura única, y aun así evocativa de otras facturas que abandona. Esta posibilidad de *los propios cuadros infinitos* es lo que hace el estilo del pintor (Deleuze, 2007:46). De alguna manera esto es como decir que la negación *ad infinitum* en cada obra, de la impronta del autor que la trabaja, es decir, la adición constante e indefinida de negativas al resultado, será lo que precisamente forje la autoría del estilo.

Pensando en todo esto reconozco en mi hacer ciertas metodologías de actuación, que se han forjado, en ocasiones, a base de un montante de confusiones, las cuales a la postre se han decantado en cierta precisión estructural de la obra en cuestión. Si todas las invenciones imaginativas se conforman como un error ante la norma (Bronowski, 1981:125) habría que aceptar para el trabajo intracuadro un terreno de incertidumbre donde tales desfases sean posibles. Por ejemplo, en ocasiones he apuntado previamente en papeles ideas gráficas sobre la estructuración del cuadro. Estos papeles no se conforman como dibujos en sí, sino como diagramas de aproximación a lo que la obra sería, un poco tal y como se explicaría a alguien el camino hacia un lugar determinado si se dibujara en un papel. Este método de transposición de algún diagrama al soporte, es algo que un artista como J. Lasker [p. 39] —ha desarrollado de manera bastante estricta, derivando el diagrama o boceto a cambios de escala de mayor tamaño.

Habría de decir que en mi caso esto nunca ha resultado. Si bien los escasos diagramas que he practicado solían ser bastantes concretos, definiendo ejes de clarooscuro, secciones determinadas, colores, centros, esquinas o masas en confrontación... etc., este tipo de información cercano a la fórmula no acababa de resultar. Y tal vez esto no fuera tanto un problema del diagrama pactado y de su resolución, como del tipo de carácter a la hora de actuar, tendente a cierta dispersión y al juego con las partes y su confrontación. El asunto es que, en la mayoría de los casos, las derivas, las ralentizaciones en sectores o los aceleramientos inusitados en otros llevan a la obra a varios puntos críticos, donde se comienza a perfilar un movimiento de desestructuración dado por una multiplicación de aperturas posibles. Punto crítico absolutamente necesario para la posesión del lugar propio de la obra, del cerco a algo que llamamos *momento vital*, y del que hablamos más adelante.

Resumiendo. Entender la modulación, en tanto operación abductiva, se basaría en una metodología que apuesta por el descubrimiento de nuevas posibilidades formales, a través de una intuición medida por ciertas reglas. Esto en cierta manera desvía la acción creativa del ámbito inspirativo de lo místico, o de una apoyatura excesiva en el azar. Dar continuidad a lo creativo sería lo que promueve toda operación basada en la abducción, que siempre se fundamenta en la experiencia sobre lo previo. Se ha hecho ver asimismo que en el juego abductivo, la atención está en cierta forma desenfocada, no es plenamente consciente. Esto permite un tipo de asociaciones insospechadas entre ideas e imágenes, capaces como decimos de ofertar cierta novedad necesariamente ligada al conocimiento anterior. La *imaginación técnica* que se ha comentado se apoya en ese tipo de relaciones, tanto como en un paso a la acción imprevisto, pero no exento de cierto cálculo. Aquí veríamos una implicación con la modulación en la obra, pues en ella tanto lo inteligible como lo sensible son sometidos a estrategias de orden para arribar a cierta formalización. Consideramos a su vez de suma importancia el abarcar lo circundante y lo adyacente en el soporte, así como la implicación en la modulación de todo el mundo imaginario del pintor.

### 3. 4. Modulación 3: El caso Cézanne

Lo que hace a la modulación una operación de profunda intimidad es su actuación estrictamente corporal. Nos introduce en una movilidad pura en la que nos mostramos junto con la obra *como siendo algo y no como algo sido* (García Morente, 1972:56). Aquí la modulación en la obra se muestra como la acción propia de lo pictórico bajo la forma de la analogía. Modular se presenta

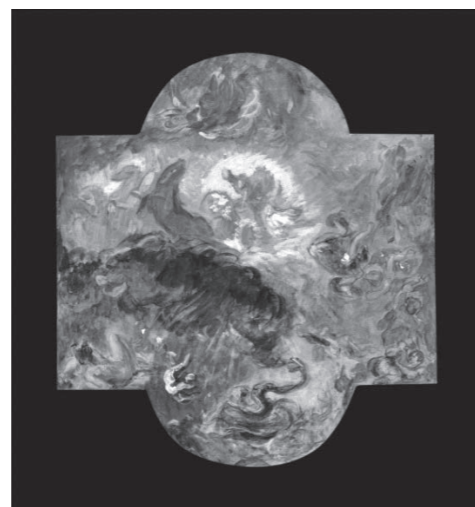
en cierta forma como una aprehensión del mundo, como una operación inseparable de lo que visión y sentimiento componen. Pero no se trataría simplemente de hacer pasar el mundo que veo por el mundo que siento, pues no existe una visión plenamente objetiva del mundo, se trata de una operación que se implica siempre de manera más compleja. A este respecto, si Cézanne ha mostrado algo desde su particular forma de abordar la modulación, es el haber señalado al sujeto actuante como *un potencial centro de indeterminación* (Crary, 2008:203). Hablar de modulación en moderno es hablar de Cézanne. En este el tema es el motivo, y este es directamente la aprehensión de la realidad a través de la sensación (Gilson, 2000:170). El pintor en su hacer sucede como umbral de cruzamientos y de indeterminaciones, atiende por tanto a una simultaneidad de flujos en los que el cuerpo siempre ha estado implicado, aunque, paradójicamente y según Bergson, finalmente solo hay una duración única de la que todo participaría (Deleuze, 1987:82). Lo que nos interesa destacar ahora en Cézanne, no tendría tanto que ver con el abandono de una manera de representar lo visto a favor de una experimentación con el directo formal, y que sólo remite a lo acaecido en el interior del cuadro, sino más bien el mantenimiento en una misma obra de ese tránsito y cohabitación de las dos actitudes. El camino de la modulación cezanniana es la no conclusión de los sistemas, la insistencia en habitar esa fisura de transportes pictóricos, donde reverberan los ecos de un exterior a través de un interior, transfigurando lo visto y sentido en una comparecencia del cuerpo con la obra inédita. La conclusión que llevé a nuevos sistemas de representar a partir de él, pivotan precisamente en el ánimo que sostuvo en su modulación, donde la atención insistente y continuada en pos de la presencia, le condujo a *una experiencia absorta, mixta y fraccionada* (Crary, 2008:312).

Ya se ha comentado que en Cézanne sucede la sustitución de los efectos lumínicos de luz y sombra por los transportes tonales y las relaciones de croma<sup>7</sup>, a esto le va a llamar modular los colores, la modulación de los colores que tiene un hacer propio, diferente del de la modulación del valor. En ese mantenerse en vilo la construcción de la obra del que hablamos, vemos que no se trata tanto de aplicar un ordenamiento sistémico de las equivalencias de tono respecto al valor, siguiendo la dirección de la luz o de la penumbra, que también, sino más bien del solapamiento y la confusión que dos tonos superpuestos van a dar al ojo percipiente. Lo propio de la modulación de la croma es esta yuxtaposición tonal, el solapar un tono con otro o el medio cubrirlo. Es este uno de los ejes moduladores de mayor importancia en Cézanne, que responde a lo que A. Lothe llama *el pasaje*. En realidad, el pasaje se podría definir como un modo de cohabitación de elementos contrarios, en aras de la integración a la continuidad visual de la obra (Lothe, 1985:37). En Cézanne ese vibrato cromático del pasaje caracteriza sus obras. Con él no solo capta atmosferas, sino que compone muchas veces la totalidad del motivo. Cézanne modula generalmente a través de una sucesión de matices que van del cálido al frío. Modular con el color le suponía emplear una gama de colores alta, *con el fin de observar las oposiciones hasta en el medio matiz. Y para evitar las luces blancas y las sombras negras* (Deleuze, 2002:141). Esta definición que comentamos del pasaje implica a este como momento transicional entre partes, que deben ceder algo de su constitución matérica y sensorial a la integración en un todo. Extender al lado de un objeto un valor, o un tono que se saca de este, es la forma de enlazar un conjunto a la visión, la forma de operar el pasaje. Pero la pregunta es si este deslizamiento plástico en la construcción del motivo se organiza bajo un sistema fijo. En el caso de Cézanne observamos que, si bien la metodología opera como un montante estructural de elementos, no sigue de manera continua una lógica predeterminada de actuación. En algunos cuadros importantes del pintor de Aix sucede como si la construcción trabajara en olvidar lo anteriormente aprehendido, en desligar el sentido de una organización visual en una zona determinada del cuadro de otra, como si dos operativos espaciales diferentes se dieran cita. Se trata de obras que, precisamente, muestran una tensión entre un modo de percepción y un modo de atención diferente (Crary, 2008:187). Hay pues, en la cualidad

7 Usamos por lo general en este escrito la palabra croma en vez de color no sólo, y según el contexto, como diferenciación del valor o la saturación, los otros dos componentes del color, sino también por parecernos más específico su uso respecto a lo pregnante del color. Pese a ser la luz el vehículo de lo cromático, nos parece que este aborda al percipiente con una autonomía propia. A su vez, tal vez lo sucedido en mi práctica como despliegue exhaustivo de lo formal, conlleve el síntoma de un deseo de atrapar lo cromático en su plenitud. También es cierto que en el contexto del escrito, hablar de croma como distinción de valor recrea mejor el recorrido histórico de lo que estamos llamando, bajo la terminología de J.L. Casado, *pintura de la cosa versus cosa de la pintura*.



Paul Cézanne  
Montagne Sainte-Victoire, 1906  
Óleo sobre tela, 63,5 x 82,5 cm



Eugène Delacroix  
Apolo mata a Pitón, 1850  
Óleo sobre lienzo, 65.5 x 60 cm

técnica del pasaje cezanniano, la facticidad del pequeño paralelogramo de la pincelada yuxtapuesta, donde la severidad en la construcción mantiene un precario equilibrio entre lo multidireccional de la cesión a lo adyacente, y la contención de la forma en la superficie. De hecho, en Cézanne la superficie en sí será una de las conclusiones extraídas por la pintura posterior. Esta mecánica de incertidumbre pictórica responde al sostenimiento de la inspiración, entendida esta como esos *momentos cruciales en los que la pintura que hay que hacer se revela a sí misma* (Crary, 2008:171).

Puede que no se haya pensado demasiado, a nivel de la modulación, lo que supone la pincelada impresionista, de la que Cézanne realiza un amoldamiento tan particular. Según Deleuze hay un camino que se puede rastrear desde los *plumeados* de Delacroix hasta el pasaje cezanniano. Desde Delacroix la contraposición línea–mancha asume contaminaciones más atrevidas, tanto en la saturación de la pincelada como en la sistemática de darla. Dibujar con el pincel es algo que se hace desde los tiempos de Tiziano, pero la oficialía de la mancha con plenitud de color tal vez haya que situarla en el pintor francés. El Greco, Rembrandt, Hals, Rubens o Fragonard fueron grandes “pincelistas” en este sentido, pero cuando el claroscuro era aún el sustento de la esquemática pictórica. Delacroix, si bien arrastra aún “el color terroso” (Deleuze, 2007:241), es decir el color propio de la tonalidad claroscuro, es de los primeros en realizar un trabajo de pincelada amparado en volumen de carga cromática, espesor y transparencia. Asimismo, su técnica del *plumeado*, que no es tanto un relleno de pinceladas como un recurso de antebrazo para dotar de sistematicidad a la zona coloreada, influiría en la técnica posterior de Monet y compañía, *el plumeado de Delacroix devino en la coma impresionista*, dirá de nuevo Deleuze (Ib, 242).

Lo que supone en realidad la llamada coma o vírgula impresionista es la liberación del color *terroso*. En el plumeado de Delacroix, pese a promocionar la salida de la croma, se mantiene la ligazón con el contorno visible, encenagando el ojo en la extensión del claroscuro. Esto permite leer espacios y figuras de manera un tanto cerebral pero muy efectiva. El plumeado entrevera el color y la masa lumínica, incidiendo en que la mancha pueda desfasar a la línea en un punto perceptivo de creciente excitación. Eso era algo que un pintor coetáneo a Delacroix como Ingres no podía admitir,



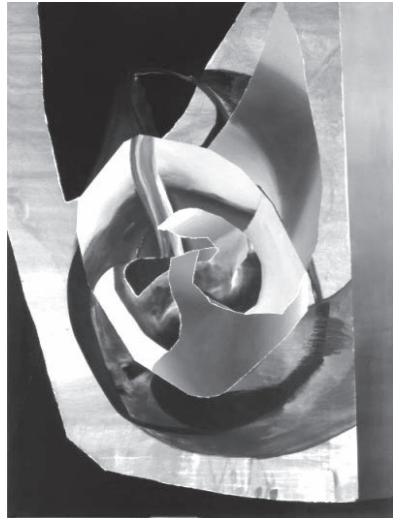
Beccafumi  
La caída de los ángeles, 1526-30  
Óleo sobre tabla, 348 x 225 cm

ya que desatender la contención lineal provocaba en el lienzo una desviación excesiva a la legitimación del patrón clásico. Con el colorismo de Delacroix el ojo no resbala tanto en la superficie, queda enganchado empáticamente en el color. De ahí la tendencia del colorista, que pinta dibujando, y que en ocasiones entiende el dibujo basándose en parte en el límite perimetral de la mancha cromática. La coma impresionista supondrá pues un cortocircuito más severo a favor de la autonomía del color, bajo la manera cerrada del punto o más abierta de la mancha. Al interrumpir la mirada con una pincelada corta y tintada, el fondo liso y neutro del cuadro tenderá con el tiempo a indiferenciarse de la figura.

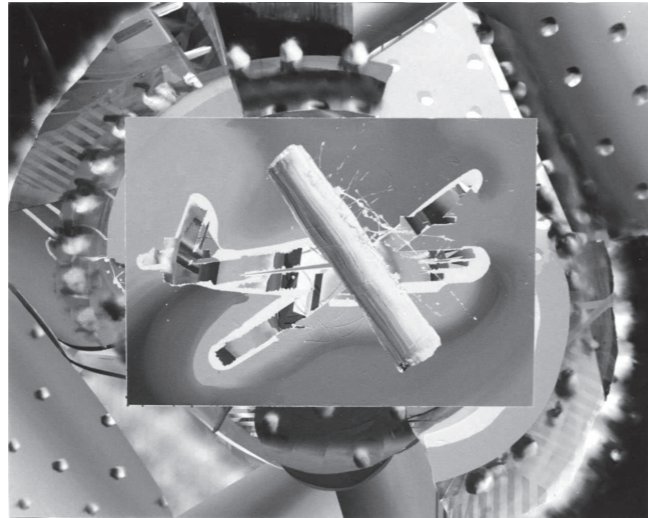
El juego de confusión entre figura y fondo es antiguo. Un claroscuro radical como Beccafumi conseguía efectos visuales muy rotundos de imagen con la interposición de masas oscuras y claras. En épocas más actuales la aplicación daliniana del llamado método paranoico–crítico, sin desligarse completamente de los modelos tradicionales, utiliza un tipo de inversión figura–fondo amparado en lo semántico de las formas.

Pero será el cubismo analítico el que llevará a cierto límite la casi disolución de elementos formales, en un fondo precisamente de color terroso o grisáceo. Parecería que, para despegar la pintura del referente, y hacer de este el mismo soporte cuadro, se hubiera de asumir el tono de la tierra, la masa ocre e indiferenciada, el gris de la ceniza, pero manteniendo ese blindaje formal en unidades mínimas de descomposición plástica, similar a las semillas, que posteriormente estructurarán el sentido de la relación formal. Es en parte la idea de un *cubismo descuartizado*; *El cubismo descuartizado es la reunión de todos los elementos que combatían en pintura; el término descuartizado quiere decir que el cubismo está atravesado por fuerzas que lo dividen, fuerzas diferentes* (Delaunay, 2018:76).

En líneas generales, técnicamente la continuidad visual del claroscuro tradicional se funda en el degradado tonal en el eje de valor. Ahí la pulsión de la pincelada se mantiene contenida. Pese a los grandes ejemplos en la pintura tradicional de exaltación muscular, la manera de operar será la fusión sistemática y contenida de los tonos en los grados de luz. El aparejo línea–mancha y su



L. C.  
Saturno, 2002  
Acrílico sobre tela, 130 x 97 cm  
Colección privada



L. C.  
Fiat, 1997  
Acrílico sobre tela, 130 x 162 cm

devenir es solo un ejemplo, entre muchos, de las características en los umbrales transicionales de la construcción icónica. Ese es el verdadero campo de batalla del pintor, donde se juega la ligazón o separación de las partes, su cohabitación en zonas y el fraseo que despliega todo el catálogo de presiones y deslizamientos que la materia acata a través de la doma del pintor.<sup>8</sup>

Estos factores acerca del campo de claroscuro los he tenido en cuenta en mi práctica, pero diría que de un modo mental, muchas de las veces como un recurso de ajuste. La hibridación de los conceptos que definen el hacer pictórico es algo que en cada pintor se interpreta muy subjetivamente. Como comento, en mi caso el eje de valor lo he tenido siempre presente, como un operativo direccional a la hora de ordenar el conjunto de las masas o capas pictóricas. Aun cuando se da la presencia en el cuadro de una preponderancia de elementos cromáticos, o estructuraciones formales en secuencias dispares, la proyección de un eje de valor en las constantes presentadas me ha ayudado a la unificación de las partes. Dada la imprevisibilidad de actuación en mi trabajo, la aplicación de modos de claroscuro está obligada a considerar, tanto el ajuste sobre lo dado como la sustitución de las tonalidades de las partes, por una modulación creciente o decreciente en el vector lumínico. *Claroscuro tonal*, sería un término adecuado a las acciones que promuevo en la obra. Al trabajar el cuadro por capas pictóricas, los batientes lumínicos de fondo, de izquierda a derecha o de arriba abajo, amplifican o disminuyen el carácter de figura de lo resultante del trabajo en capas. Todo un repertorio de haceres, que se comenta más ampliamente en el capítulo dedicado a las transiciones y los pares de

opuestos, se abre al servicio de esta modulación lumínico-tonal, dependiendo de la factura de la obra. En mi caso, de un trabajo basado en contrastes, la apertura a la tonalidad es algo que el claroscuro de alguna manera espera. A partir de una concepción abierta y nada ortodoxa en las mezclas cromáticas, la posición de los grados de tono responde en la mayoría de las veces a un acompañamiento de la forma (apoyaturas de volumen, diferenciación de zonas, hibridación de trazos en masas de tono... ). Como manera de cercar el operativo de este tipo de acciones, surge una manera de acotar el campo visual por medio de la extensión en capas de superficie de color plano, debidamente transicionadas en uno o varios costados de su perímetro [p. 44].

Resumiendo. Con el ejemplo de Cézanne hemos querido ejemplificar la pura modulación del color, y el tipo de modulación que condiciona la representación moderna. Una técnica obcecada en captar la realidad en la superficie, sin permitir su conclusión como plano autónomo, ni su apertura como espacio ilusionista, y sin dejar de ser ambas cosas a la vez. Podríamos decir que la trayectoria de Cézanne, vislumbrando los intersticios entre las partes y sometiendo los grados de valor a la construcción cromática, atisbó las relaciones inéditas de las ilimitadas distancias entre los cuerpos. En realidad, en estos atisbos genuinos de Cézanne, es posible que entre otras cosas se esté hablando de un problema que se concretiza en la indistinción figura-fondo. Si el pasaje opera como una manera de identificar las formas sin dejar de expresar su desintegración parcial (Lothe, 1985:37), se entendería que la modulación trabaja en una actualidad estricta del cuadro. Es decir, hablamos de un proceso que tiene en cuenta la totalidad, pero presintiendo en cierta forma que cada avance es como un inicio de obra. Sería esta una afirmación que vuelve a recordar la genuina incertidumbre de la operación moduladora.

En estas tres secciones que hemos comentado para hablar de la modulación reconocemos primero la importancia del ritmo como un previo a la facticidad de la modulación, pero sin el cual esta no sería posible. Se ha destacado metafóricamente el irrumpir en la materia pictórica de la voluntad del pintor, como inicio de un mecanismo de base similar al del bombeo del corazón; *el mundo que se cierra en mí, el yo que se abre al mundo* (Deleuze, 2002:49), y que va a llevar a sistemas de organización de la materia cada vez más complejos. Posteriormente hemos interpretado la acción moduladora en relación al mecanismo de la abducción, donde se realizan avances que no siendo puramente intuitivos se aplican sobre un razonamiento *débil*, con el fin de liberar el juego formal y mantener una alerta hacia factores desconocidos, promoviendo así cierto vislumbre de novedad. Por último, y como caso ejemplar modulador, se ha analizado el mecanismo técnico de actuación en Cézanne, basado en el pasaje. Este último se entiende como una aplicación sistemática de una técnica que en sí misma lleva la impronta de cierta incertidumbre, por tratar de pintar el tránsito de convertir lo visto, la realidad, en cosa (Rilke, 2009:33).

En el fondo, la modulación pictórica, en el caso extremo de Cézanne, plantea una pregunta que sale de los márgenes de la propia pintura; la de porqué dividimos el mundo. Si modular, como decíamos, introduce un desvío en lo meramente visto, es por tratar de captar cierta unidad de lo sensible en relación a ese yo que soy y que a su vez siente. Se inaugura con ello esa dimensión de indistinción y co-pertenencia de yo y de otro, en una insoslayable reversibilidad (Pinoti, 2011:178) que Merleau-Ponty llamará *la carne*, y que trataremos en el siguiente apartado. Con esto, y desde una práctica de la sensación, la modulación pictórica no dejará en definitiva de abordar el problema de la conciencia de un cuerpo sintiente.

8 La palabra *doma*, parecería que se abre a un trato con algo de diferente naturaleza. Tenemos claro que la doma que efectúa el pintor, atiende al despliegue de atenciones y contenciones ante una materia que no deja de ser un desdoblamiento del mismo agente, implicado con su circunstancia o mundo, es decir, lo que supone el ámbito de lo cultural. Pero sería precisamente en el tipo de disciplina en la que nos encontramos, donde la insistencia hacia las lindes de ese campo de lo cultural son constantemente asediadas por lo incognoscible. Lo imposible de llegar a un revés del lenguaje desde el lenguaje, tal vez sea precisamente lo que *define* el carácter de lo plástico como tal, poniendo precisamente este entredicho como elemento constituyente del fundamento pictórico.



#### 4. La carne

La carne es un término afín a la fenomenología de Merleau-Ponty. Básicamente refiere a la comparecencia e implicación recíproca que establece un sujeto con el mundo, en el desarrollar su campo de relaciones. Término poliédrico donde los haya, podría asociarse al puro acto de conciencia operativa que abre la pertenencia al mundo, aquello por lo cual la percepción tiene lugar (Ramos González, 2015:174). En lo pictórico la carne atendería al trabajo de transposición de las sensaciones en elementos plásticos, como esa necesaria confusión entre cuerpo y lenguaje que en la pintura no se acaba de dirimir claramente. Dada la fundamentación de la pintura como práctica puramente analógica, amparada en un lenguaje de relaciones, la carne sería la envolvente, o el territorio de sucesos, donde tanto la intensidad, como todo el ejercicio de la modulación, hilvanan la entidad de la obra a la par que la identidad del sujeto actuante. El cuerpo pues condiciona de manera elemental los signos plásticos, y se entevera para constituirse como carne. Lo visible del mundo es mío cuando es “como carne ofrecida a la carne” dirá Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 2010:129). Aunar al cuerpo sintiente con el ahora de la obra, implicará una comunión participativa con lo visible, previa a toda formalización. Es de hecho de lo inexpugnable de esta relación que la ontología de la carne presenta, desde donde pueden cobrar sentido los elementos categoriales de lo pictórico, línea, forma, color... Así, decir que el abanico de la construcción cromática y formal sucede impregnado de la vida y sus pulsiones para nosotros es algo obvio, pero indagar en los operativos que han desligado una parte de otra, ahonda en algo que es más complejo de entender, y que conviene a lo moderno. Que lo moderno se confabule como un arte para artistas se interpreta así como un alejamiento de la realidad, para centrarse en los aspectos puramente formales. Esto se ha entendido por algunos como una deshumanización del arte (Ortega, 1983). El mismo Ortega aborda una reflexión de interés cuando comenta que “construir algo que no sea una mera copia de lo “natural” y que posea cierta substantividad es algo ciertamente complejo que implica el don de lo sublime” (Ortega, 1983:28). Gran parte de lo que interesa en este escrito radicaría pues en esa insistencia propia del arte de la pintura, que se niega a separar lo sensible de lo inteligible. La carne habitaría el modo de conexión que unifica ambos términos en la confabulación de un vidente a la vez que visible. Esto significa a su vez un punto de inflexión todavía latente, y que, para lo moderno, como ya se ha dicho, se puede rastrear desde Cézanne.

##### 4. 1. La carne

Aparentemente parecería que el término de la carne se concretara en algo absolutamente tangible, no siendo tanto eso sino más bien *lo que hace lo tangible*, lo que en definitiva forja una participación entre mi sentir y lo otro, sea, objeto, mundo... En relación al *intracuadro*, este concepto de Merleau-Ponty de carne nos parece aquí pertinente, por ser, como ya se ha dicho en el resumen introductorio del capítulo, desde donde pueden cobrar sentido los elementos categoriales de lo pictó-

rico, línea, forma, color... Este complejo concepto toma múltiples acepciones en la filosofía de Ponty; *Carne es la continuidad eidética del cuerpo y el mundo, la indivisión de este ser sensible que yo soy, y de todo aquello que se siente en mí* (Bech, 2005:259). En cualquier caso, la carne no sería exactamente un término que definiría al cuerpo, como *una especie de transfondo a partir del cual puede ser pensada toda donación* (Ramos González, 2015:172). En este sentido hablaríamos de una dimensión de indiferenciación, que no trata de la presencia o de la sustancia, ni siquiera de lo que es percibido sino de *aquello por lo cual la percepción tiene lugar* (Ib, 174). Habría una imagen un poco más explícita de lo que este concepto de la carne considera; la mano derecha que toca a la mano izquierda, y en ese instante se siente tocada a su vez. Lo inquietante es cuando esa reversibilidad se extiende a todas las cosas, eso es precisamente la carne.

*Un cuerpo humano está aquí cuando, entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano se hace una especie de recruzamiento, cuando se alumbra la chispa entre el que siente y lo sensible, cuando prende ese fuego que no cesará de quemar, hasta que tal accidente del cuerpo deshaga lo que ningún accidente hubiera bastado para hacerlo...*  
(Merleau-Ponty, 1986:18)

Así sucedería un yo, bajo la consciencia de serlo a través del sentir, junto con aquello acerca de lo que se puede decir que siento, mi circunstancia, que como decía Ortega *si no la salvo a ella no me salvo a mí* (Ortega, 2005:23).

Hay que decir que Merleau-Ponty encontró su concepto de carne como analogía con el término saussuriano de *lo diacrítico*. Los signos diacríticos en el lenguaje escrito equivaldrían a una especie de fuerza de entonación de la escritura, un signo potenciador de la palabra; tildes, cursivas, comillas, negrita, mayúsculas... apoyaturas ponderativas que impelen a la palabra a salir del pentagrama en el que está inscrita para fundirse con el destinatario.<sup>9</sup> Será precisamente a través de un coetáneo de Cézanne, Mallarmé, con el que la poesía experimente esas cesuras diacríticas, con la redistribución métrica y muy consciente de los espacios entre palabras, haciendo de los blancos del papel toda una ontología sobre la creación. Como Francis Ponge observaba; *la palabra presenta, en sus vocales y sus diptongos, algo como carne* (Ponge, 2001:22).

En la pintura esta cuestión de lo diacrítico sería análoga al desarrollo de los elementos plásticos. Más bien estos ejemplarizan una extensión de lo meramente diacrítico, en tanto suceden a través de una serie de acciones propias del hacer pictórico; acentuación tonal, saturación, paradas e intermitencias, diversas intensidades variables... la *hiancia* o apertura que esto supone se organiza como el magma de lo propiamente pictórico, y responde, como la carne, a *una adherencia al lugar y al ahora* (Merleau-Ponty, 2010:127). Lo que nos interesa aquí de la carne de alguna manera es la relación del cuerpo sintiente con la actualidad del cuadro, el cómo se implica el corpus de los sentidos con lo visible, y genera la posibilidad de la forma. Hay que considerar que el cerco que promueve la carne es anterior a la lógica y al concepto, es de alguna manera un suceso pre-predicativo, que atiende a ese *caos irisado* que decía Cézanne, *donde él y el cuadro son uno*, y que, puesto el pintor frente al motivo, se anega en él (Doran, 2016:197). El sujeto está pues envuelto en *la carne*, sucede como entrelazo de ser visible y a la vez vidente, toca y es tocado por las cosas. La carne, entendida así, como nexo o entrelazo del cuerpo en el mundo y viceversa,

9

Pensamos que la carne podría considerarse tanto dentro de lo que llamamos *intracuadro* como en el *ultracuadro*. Tal vez por ser un concepto que, pese a todo, abraza la entente del ver y ser visto, tanto como la red fundamental donde el operativo del pintor hace la obra, lo incluimos en el apartado *intracuadro*. Entendemos esta inclusión sin menoscabo de la relación que establece Merleau-Ponty de *la carne* con los signos de puntuación, pues parecería que esto es más pertinente al *ultracuadro*, al tratar de internalizar la constatación del estado de las cosas a nivel del espacio que las constituye, pero incluyendo en esa entente un envío original hacia el mundo, donde ya está implicado el ser percibido por otros.



El Greco  
El bautismo de Cristo, 1600  
Óleo, 350 x 144 cm



Willem de Kooning  
Mujer I, 1950-1952  
Óleo sobre tela, 192,7 x 143,3 cm

proyecta en la pintura el carácter de su indistinción. A su vez, muchos de los avances técnicos en la historia de la pintura se han debido a cierta demanda del cuerpo, una retroalimentación entre las preguntas acuciantes que la implicación corporal solicitaba a lo técnico y viceversa. Así, De Kooning comentaba, citando a la pintura veneciana, que a partir de este feed back se empezaron a llenar las obras de *miles y miles de pinceladas* (De Kooning, 2007:112). Esta idea de la carne, como intermediación que hace posible el constructo pictórico, es afín a una figuración primigenia, de la que nos haremos también eco en el apartado de la profundidad, pero que comentamos aquí de soslayo bajo el término lyotardiano de *figural*. Sería este un término que difiere de lo figurativo, en tanto este último se considera ilustración de lo representado (Deleuze, 2002:14), mientras que lo figural se acercaría a una semejanza *original* con la cosa a representar, semejanza no necesariamente dotada de verosimilitud.

Habría que abrir tal vez aquí, en relación a la carne, el sentido que damos a una *figuración original*. Así, por ejemplo, Owen Barfield llamará figuración a un proceso en el que; *...Del mismo modo que los órganos de los sentidos son necesarios para convertir lo no representado en sensaciones nuestras, algo tiene que haber en nosotros para convertir las sensaciones en "cosas"* (Barfield, 2015:53). Este concepto de figuración, es de alguna manera previo a una distinción entre un pensamiento analítico y otro imaginativo. El primero más bien compete a un pensar las cosas y sus relaciones entre ellas, propio de lo científico. El segundo convendría a un *sentir* las cosas, que se asocia al ámbito de lo artístico, pero que en cierto modo es también un pensar, por primario que parezca, siempre y cuando admitamos que el acto de tomar conciencia es ya de entrada pensamiento. De cualquier manera, figurar, en este sentido que ahora hablamos, compete a la relación de nuestro ser con el mundo, lo figural en tanto figuración original atendería a un sentimiento de ligazón con el medio, que señala a su vez y en cierta manera una imposibilidad de desconexión con este, sería en suma la entente de participación sobre la que el hombre monta la estrategia de la representación.

La pintura no es y si es cosa, no es y si es idea o pensamiento, es y no es cuerpo objetualizado... La pintura se constituye como esa especial materia, a la que el pintor asigna una forma

de ser vista, presente así bajo la representación de otras cosas o materias que son imagen del mundo, pero que también de alguna manera son el mundo en el cuadro. El mundo habría que entenderlo aquí como la unidad primordial de todas nuestras experiencias (Martínez Rodríguez, 1985:43). La carne entonces no es materia en sentido estricto, aun siendo una realidad sensible, ni tampoco idea, espíritu o sustancia. Merleau-Ponty la entiende como un *elemento* general, a mitad de camino entre el individuo y la idea. Si la percepción no es al principio tanto una percepción de las cosas como de los elementos, agua, aire, fuego... es por ser estos *trazos* del mundo, con los que establezco una entente, una unidad de interrelación y reciprocidad que Ponty llama *quiasmo*, y que no es otra cosa que *la coexistencia del mundo y el hombre* (Ib, 33).

Para el pintor la obra se construye a través de la sensación, que opera tanto en su cerebro como en su sistema nervioso. Se ha hablado de esta separación respecto a la manera de entender la *forma abstracta* y la *figura*, asociando la primera a un procesamiento por el cerebro, que estereotipa el resultado, y la segunda a la sensación gestionada a través del sistema nervioso, que opera bajo el instinto, el temperamento... (Deleuze, 2002:42). Pero en última instancia el cuerpo es todo a la vez, pues la sensación está en el cuerpo, fluctúa en esa envoltura de la carne. Lo que se pinta no es la representación del cuerpo o la cosa, sino el cuerpo en tanto es vivido como experimentando tal sensación. Con la carne entramos a considerar todo tipo de fuerzas que rodean al acto de pintar. Así por ejemplo en la pintura de Bacon se ha dicho que ejemplifica la acción sobre el cuerpo de las fuerzas invisibles (Deleuze, 2002:63). Fuerzas que deforman las formas por intrusión de los demás sentidos en la vista, como si el sonido, el tacto o el olfato intentaran abordar lo pintado desde parámetros que atienden a otras constantes sensitivas. En los ejemplos propuestos más abajo del Greco y De Kooning [p. 48], podemos sopesar en el primero la tendencia a buscar *estados plásticos más flexibles*, rompiendo el dibujo para buscar el color (Delaunay, 2018:119), así como su exceso de estiramiento formal, donde posiblemente los alargamientos se deban a una idea de movimiento energético-cósmico de tintes neoplatónicos. Pero es evidente a su vez también el excedente corporal, en la aplicación manual del color y la forma, que hace del cuadro una deflagración de esta hacia una estructuración que podríamos denominar "cartilaginosa", por una ausencia de constantes de rectas o segmentos firmes. Esto hace que el contenido de la obra remita al perímetro real como contenedor de las formas oblongas y blandas que desbordan el cuadro. En De Kooning, el ejercicio de aplicación muscular difiere del anterior ejemplo, por la necesidad de separar más radicalmente el ojo y la mano, dotando a esta de una autonomía regulada por cortocircuitos, amparados en cierta velocidad gestual. En ambas obras, y a diferentes niveles, se efectúa un careo de fuerzas contra formas, que denotan no solo la implicación de lo temperamental, como también su contención. Los aspectos referidos a la participación de otros sentidos en la obra vienen ligados a través del ya citado *esquema corporal*, es decir, el mecanismo que se ocupa de la unidad sensorial, sensomotriz, espacial y temporal de las acciones del pintor.

El nivel relacional, entre el intelecto y lo sensible en estas obras, deja aquí entrever aspectos no solo concernientes a los registros sensoriales básicos, sino cruzamientos a través de cada uno de ellos, color, contorno, matiz, gesto, pasta, sombra, resplandor, resonancia, espesor, vibración duración, dureza, roce, sabor, tensión, penetración, perspectiva, movimiento, choque, ritmo... una verdadera dislocación de lo estricto visual que atendería a duras penas a la sujeción del modelo. La confusión e implicación de valores sensoriales tendría relación con lo que se ha venido a llamar *momento phático* (Deleuze, 2002:48). Este, en tanto lugar de confluencia de los sentidos, hace posible la aparición de un tipo de figuras multisensibles, sujetas a la presión y cruzamiento de las fuerzas en juego. Con la vivencia de la carne la experimentación del pintor desciende a la materia, y mientras la desliza en un plano de izquierda a derecha y de arriba abajo, el ojo impele asimismo a hacerlo hacia un fondo sin límite, o hacia un adelante ilocalizado. A modo de terminales abiertos, y aceptando esa fulguración imaginaria, se idean distancias, proximidades o alejamientos entre formas, elementos u objetos pintados. En esta imantación de lo pictórico, el cuerpo se proyecta, y siente su participación en una representación del mundo que se quiere original. Se conecta así su realidad con lo visible, a través de la operación de sus manos. Tal operación sucede como si el cuerpo *ya hubiera estado allí*, como si su experiencia, pese a lo inédito de las formas encontradas, tuviera un *aire de familia*. Y ello con todo lo que ahora trasiega en su pregunta como vidente, en su respuesta como visible. *Es como carne ofrecida a carne que lo visible tiene su aseidad y que es mío*, dirá Ponty

(Merleau-Ponty, 2010:121). La carne en Ponty remite a ese sí-mismo. Es pues una relación implicada en un narcisismo basal de la visión, *posibilidad y exigencia del hecho, facticidad, lo que hace que el hecho sea hecho* (Ib, 127). En este sentido se podría decir que toda la artimaña del pintar se reduce a eso, a perimetrar lo que el acto de mirar es, la mirada entrelazada en el objeto y viceversa. Toda la exigencia de la técnica será dar fe de ese entrelazo a través de los múltiples recursos y metodologías de la pintura. Atendiendo a esto, sentimos que en el juego del intracadro el pintor se entrapa en una participación solipsista con lo que Ponty ha llamado el mecanismo fundamental de toda visión; *No ver en el afuera, como ven los demás, el contorno del cuerpo que uno habita, sino sobre todo ser visto a través de él... de manera que vidente y visible se remiten el uno al otro, y ya no se sabe quién ve y quien es visto* (Ib, 126).

La carne es aquí la latencia de *esas visiones por venir en racimos* (Merleau-Ponty, 2010:123). De ese *secreto natal* por el que el distingo de las cosas se podrá posar sobre las materias, iniciando con ello la posición de un valor. Cuando Merleau-Ponty se pregunta de dónde viene cierta actividad del pintor, en cuya materia este se despliega, se está remitiendo a un *mundo táctil* (Ib, 121) análogo a la visión, y en los que elimina toda diferencia por un descender a las cosas, que es, de nuevo, el *estar* de una indiferenciación básica, y en la que el pintor debe de generarse como testigo. Aquí, en cierta manera, el intracadro bucea en la pregunta merleau-pontyana sobre dónde poner el límite entre el cuerpo y el mundo, *puesto que el mundo es carne* (Merleau-Ponty, 2010:125). En el darse de esa confusión, habría que volver a preguntarse por ese pintor inerte e inoperoso que a veces somos, varado en un mundo de cosas y potencialmente inactivo. En tal estado sucedería ese ya comentado *narcisismo fundamental de toda visión*, por el que yo me siento mirado por las cosas, y *donde mi actividad es idénticamente pasividad* (Ib, 126).

Resumiendo el apartado, podríamos decir que la carne es el elemento en el que las vidas son vividas, y que para la pintura esa relación de lo vivido se manifiesta en el vehículo que lo pintado supone. Lo que se efectúa ahí como transportado es lo sensible. En el trabajo intracadro el concepto de carne implica que la organización de lo sensible no suceda exactamente en un llevar la materia a un lugar de adecuaciones y tránsitos, que también, sino en un intercambio de lo llevado con el suceso de facto, que en la disposición de las materias surge y se presenta. Así visto, y en tanto operativo de lo sensible, el trabajo intracadro ahonda a su vez en lo prerreflexivo, y lo preconceptual, que a su vez se expresa en la carne. Este previo a lo que constituye el discurso, mantiene la continuidad de la materia y la sensación, que entrelazan, por así decirlo, la posibilidad del cortocircuito que promueve la elevación de la forma.

#### 4. 2. Momento vital y eje vital

Tal vez sea algo tan viejo como la propia pintura, pero no por ello deja de ser uno de los aspectos importantes que defendemos en el escrito. A su vez es una sospecha acrecentada tras años de práctica. Se podría enunciar diciendo que la tendencia a buscar el cierre de la obra, sobreviene en un momento del proceso que intuye la necesidad de encontrar un tope formal, un tope en el que el cuadro existe como tal. A ese momento lo llamamos momento *vital* del cuadro. Este tope del que hablamos define a su vez *el eje vital* de la obra, donde esta se recoge hacia sí en tanto realizada como producto formalmente acabado. El *momento vital* activa la sospecha de una concatenación de formas y elementos en la superficie, sin la cual no habría un sentido de totalidad ni organización, simplemente elementos sin activar, una suerte de posibles conexiones aún sin pauta,<sup>10</sup> podríamos decir invirtiendo el dictum de G. Bateson (Bateson, 2006:18). Se trataría

en definitiva del impulso propio de la pintura, que mide su espesor en el círculo de las significaciones. Y lo hace a través de ese campo de tensiones y cruzamientos entre un *fondo primordial* y una presencia en superficie. El término de *concinneas*, usado por Alberti, conviene a su vez a lo que hablamos, al considerar *un acuerdo entre las partes de una composición con el todo, que sólo puede captarse intuitivamente* (Read, 1965:151). Toda garantía de significación en la obra lograda depende de esa tensión. En la obra de arte pictórica esta tensión en superficie es la misma superficie pintada. Diríamos que ahí la tensión ha tomado el total de lo visible y permanece como "conclusión abierta." Pensamos que cada obra posee un *momento vital*, este no surge como decimos tanto en la aparición del problema o la idea plástica, por así decirlo, como en su avance y conclusión perentoria para esa obra y para ese momento creativo. No obstante detectar el problema de la obra en cuestión es mucho. Esto es algo que ya en la obra acabada se puede rastrear siguiendo el camino del pintor hacia atrás. En ese punto se puede contemplar y analizar el problema, algo que es diferente a detectarlo en el momento concreto del proceso. En el análisis retrospectivo se entiende que el avance sobre el problema articula una solución, que no depende exclusivamente del adelantamiento consecuente de estructuras plásticas. Quiero decir con esto, que lo que pasa por encima de la forma en un momento dado, adviene desde la reinterpretación inusual de una acción técnica. Sea un empaste desmedido, un grosor disminuido, un gesto desubicando el contorno o un campo de valor anómalo... etc. Lo fuera de lo previsto sería así, tanto el problema, como la solución al problema, es decir, para salir del atolladero se promueve una adaptación técnica de lo manual, avanzando sobre el asentamiento de lo visual. *Asentamiento de lo visual* sería aquí sinónimo de la conformación del peso de la idea, en definitiva, lo que pre-figura el cuadro de antemano. Supuestamente, composición y estructura serían palabras afines a estos términos de *momento y eje vital*, de la misma manera que acto o hecho pictórico lo son a lo que llamamos *intra y ultracadro*. Tal vez, la diferencia con lo compositivo estriba en que el momento vital, en cierta manera, se sitúa en un lugar distanciado de la obra, como baremación y tanteo de diversos niveles y estrategias de estructura y composición. Se anuncia con ello una bajada inexorable hacia donde se atisba la *puntuación*<sup>11</sup> de la obra, sus credenciales de significación por decirlo de alguna manera, pero sin llegar a ser aún formalizada. El conglomerado de haces y vectores de luz-forma-color que esto supone, avanza en la obra impelido por la intensidad. Estos haces aparecen como visibles en su *llegada* hacia concretar un todo de la obra. El momento vital se sitúa pues en el advenir de la estructura, en el movimiento de sospecha hacia un conato de "certeza" entre las partes y el todo. Podríamos pensar que el *momento vital* se presenta como la constatación de una doma de las emociones en su cesión a lo compositivo, tal vez por transparentar el descarte de otras asociaciones, respecto a paquetes de elementos plásticos, de hipotética formalización, que pudieran quedar desplazados. El *momento vital* se congrega aparentemente de manera puramente intuitiva, y conlleva de alguna manera el empuje de una vitalidad que se quisiera encarnar en la forma. A este respecto Étienne Gilson dirá que para el creador no se trataría de *conformar la imagen de una realidad, sino de hacer posible la realidad de una imagen* (Gilson, 2000:182). Así, aunque un cuadro se organice como un puzle, las partes que responden a una física gestáltica o biológica, por así decirlo, suceden en estrecha connivencia con la percepción intelectual, basada en un desarrollo intuitivo. Como decimos, el momento vital fuga hacia cierta incertidumbre respecto al orden estructural que finalmente vertebra la obra. Permanece así por tanto al margen de una lógica compositiva, basada únicamente en una objetividad constructiva. La idea de promover un fuerte trabajo estructural en el cuadro, analizando las relaciones sintácticas para obtener conclusiones sobre la obra en cuestión, fue apoyada en gran parte por Paul Klee. Para este en el arte hay lugar para la investigación exacta (Wedewer, 1973:57). Por este camino se comprende la forma como elemento lingüístico, al que habría que añadir la intromisión psicológica y anímica que afecta, dependiendo de los casos en mayor o menor manera, al decurso de la obra. Kandinsky sería un buen ejemplo de esto último. Pero posiblemente

10 Bateson acuñó el término *la pauta que conecta* para referirse a la red de relaciones de un individuo o especie en relación tanto a sí mismo, relativo la conexión partes-todo, como a análogos de otras especies similares, o incluso a otras disímiles. La pauta que conecta se convierte así en una metapauta, tesis central de Bateson (Bateson, 2006:18).

11 El concepto de *puntuación* refiere a la terminología lacaniana. Se trataría con él de constatar *el momento en que la significación se constituye como producto terminado* (Clement, 1981:116) Lacan lo utiliza como una especie de frontera para señalar al sujeto excluido, reseñando la *belleza* del discurso de algunos enajenados, pese a su ser excedido, en contraposición a los textos poéticos, donde los signos de puntuación son vitales para acceder a un sentido. En cierta manera lo ausente de sentido sucede como fascinante. Para nosotros, esta reflexión tiene interés como signo de una ausencia, la cual estamos constatando como importante a la hora de definir el darse de la representación.



Gjon Mili  
Picasso pintando con luz, 1949  
Fotografía



Hans Namuth  
Jackson Pollock pintando, 1950  
Fotografía

ha sido Piet Mondrian, quien en inicio haya abogado por un arte puro, alejándose lo más posible del tema, y libre de psicologismos, pero defendiendo no obstante un equilibrio entre forma y contenido. Para Mondrian la obra, pese a todo, surge de *la intuición pura, que está en la base del dualismo subjetivo-objetivo* (Mondrian, 1982:23).

En líneas generales la artimaña pictórica se ha dedicado a introducir un cálculo entre armonía y arrebatado, o entre orden gestáltico y accidente, una *lógica de la sensación* dicho en vocabulario deleuziano. Así, el fundamento, absolutamente crucial, que F. Bacon otorga a la inmediatez (Sylvester, 2003:86), tendría como función cohesionarse con la demanda de una disciplina y de un orden para el cuadro, una estructura compositiva en cierta manera. El *quiero una imagen ordenada, pero quiero que venga por azar* (Ib, 54) que Bacon anhela, no es sino el deseo velado de todo pintor. El deseo de pintar como hablar, beber o respirar, una conjunción de la fisicidad y dinamismo del acto con la conciencia de ello, como si las velocidades del pensar o actuar se eliminaran en una confluencia inédita. Por ello, para el pintor, una de las utopías más perseguidas se basa en la idea de que tal arrebatado o accidente construya la obra en la simultaneidad de su suceder. Sería la magia de lo súbito, el acierto momentáneo. A este respecto Nietzsche comentaba, hace ya más de siglo y medio, y en un aforismo titulado *lo considerado perfecto no puede hacerse* (Nietzsche, 1984:133), esa necesidad en el creador de hacer como si lo representado fuera perfecto. Para el artista en cuestión se trataba de generar, en una improvisación, o en una milagrosa espontaneidad de la creación, el engaño de la ilusión a través de la introducción de elementos de inquietud entusiasta, de desorden a tanteos de ciego, para hacer creer al espectador el brote repentino de lo perfecto (Ib, 133).

Aun así, no dejan de fascinar algunos momentos radicales de lo pictórico, donde el puro acto deviene composición. Un ejemplo de esto sería el *baile* que Pollock realizaba sobre la tela, o los dibujos de luz de Picasso. Parecería ahí que el artista bailarín se ha desprendido de la carga material de la pintura, haciendo de ella, bien un líquido, bien un rastro de luz, interiorizando una lógica del sentir, y presentándose así en su acto como un puro gesto personificado.

En cierta manera habría cierta relación del *momento vital* con lo comentado sobre sobre la abducción, si bien la hipótesis lanzada sobre un conjunto de formas y estructuras que tienden a confluír, aparece aquí como una apuesta reforzada y menos falible que lo que propone lo abductivo.<sup>12</sup>

No obstante, a mayor densidad de opciones claras respecto a un cerco a la totalidad, el peligro de que el cuadro caiga en mero ejercicio de composición se acrecienta. Un grado de lo imprevisible, estaría pues al acecho de no dejar *caer a la obra por su propio peso*, por simplemente una lógica de pesos y medidas, sino de adoptar el momento en que las fuerzas que han ido apareciendo, se transpongan a la superficie bajo cierta *naturalidad*, inherente a la experimentación sucedida en la obra. La situación inconclusa que supone el momento vital apunta también a un impasse de carácter reflexivo, que coteja opciones ya avanzadas y tendentes al cerramiento de la obra. De ahí que comentáramos que su ser intuitivo era en parte aparente. No obstante, la detección y el acto que el momento vital supone, respecto al cerco de la obra, aparece también trazada por la implicación del instinto. Así, si según Peirce, el instinto humano es *la capacidad de penetrar en los elementos generales de la naturaleza* (Barrena, 2007:98), podríamos entender el desarrollo de la obra bajo cierta *ley natural* de organización de formas, no exenta de cuantos accidentes o desvíos sucedan. La peculiaridad interesante que ofertaría el instinto a la hora de acertar con la variante adecuada, es que este se basa en una base natural, más sencilla y aproximada a lo familiar de la experiencia, en definitiva, más *familiar a nuestra mente* (Ib, 101). Lo natural, en este caso, entiendo que remite a cierto orden de sujeciones, propias de la mente consciente, que se hibridan en un decurso instintivo guiado por la inercia del cuerpo y sus adyacentes. Eliminando connotaciones psicoanalíticas, podríamos aquí asociarlo a lo familiar, que es en cierto modo el mundo de actuación cercano al individuo, su *untwelt*<sup>13</sup> en tanto programa interno de actuación del animal humano con su entorno inmediato.

Por otra parte, el *momento vital* difiere del *eje vital*, en tanto aquel no ha cercado aún la totalidad de los vectores en juego. El *eje vital* se ampararía, por tanto, en cierta seguridad que ofrece lo ya cotejado, mostrándose como aquello ya decidido, y que de faltar en la obra haría de esta simplemente un ensayo inocuo, exento de un recorrido de intensidad que haya atravesado la posibilidad de error, sin aspirar por tanto a un acierto. En cierta forma el *eje vital* recoge la salida de ese tanteo o vaivén, permeable a una ubicación de las formas, y a un desligarse de la tendencia procesual a lo adyacente que supone el momento vital. Como ya se ha comentado, no se trata aquí de la llamada línea compositiva, o del modo estructural en la arquitectura de la obra, como de la confluencia in extremis de las partes o zonas en cuestión en un gesto abarcador de la unicidad de la obra. Tanto momento como eje vital, atienden pues exclusivamente al acto creativo, asumiendo todas las diatribas y complejidades que este supone en relación a la implicación del cuerpo y su circunstancia. Para entender la importancia del *momento vital* en la obra, tal vez habría que remitirse al comienzo del pintor sobre su soporte. En él se implica una complicidad integral del cuerpo, pues no es sólo la mano, ni la mente o el ojo, los que sucesivamente entran en escena, sino que es la entente de todo ello la que se involucra en el cuadro. El comienzo de la obra habría que entenderlo aquí, como el enganche del actuante con lo que *ya iba siendo*, y donde un yo momentáneo va a inscribirse. Para Gilson, este inicio del pintar se puede asociar de manera alegórica al cómo una forma germinal busca un cuerpo (Gilson, 2000:184). Para el creador, que busca cercar una determinación formal en su proceso, lo posible se basa en organizar cierto futuro para los elementos en juego. La proyección sobre un nuevo *todo* organizado, conseguido a través de una experimentación inédita está presente pues desde el principio. En todo

12 Parecería que lo inductivo o lo deductivo se podría asociar a la pintura descriptiva, pero si bien gran parte de su darse opera por asociaciones semánticas, basando su mostración en el relato, no por ello esto es indicativo de una operación donde no se haya tenido que escoger entre diversas variables, o donde el resultado sea claramente polisémico. Haciendo un paralelismo a lo plástico desde los razonamientos lógicos, tanto lo inductivo como lo deductivo parecería que aplican una lógica de avance de las partes al todo y viceversa (de los hechos a la síntesis o de la tesis a la conclusión particular, según sean respectivamente una operación inductiva o deductiva). Lo que no hay que olvidar es que el campo del razonamiento es lineal y discursivo, y si bien hay pinturas netamente discursivas, sólo las *malas* se ciñen estrictamente a esa linealidad que conviene a una sucesión de elementos como lectura de los mismos, o como ejemplar de una secuencia de índices determinados asociados a imágenes concretas. El mundo de la señalética o el de la ilustración convendrían a estos métodos.

13 Concepto de Jakob von Uexküll que refiere el mundo de la percepción de los animales en relación con su medio ambiente.

esto habita un elemento que queda preservado en la obra, y que recoge la emoción inicial transformada. Se trata de lo que Paul Ricoeur llama *Mood* o *talante*, el elemento al que la obra rinde justicia. El *Mood* expresa la relación emocional del artista con el mundo, lo que el artista restituye a la obra, y que responde a su situación *prereflexiva y prepredicativa a partir de la situación de determinado objeto en el mundo* (Ricoeur, 2003:243). El *Mood* devendría en la obra de arte una cuestión singular, que apela a una respuesta singular. Se trataría por ello de *saber hacer en un justo momento el gesto que todo hombre debería hacer* (Ib, 243). Esto ejemplifica de alguna manera un sentir abocado a una justicia con la obra, y que se muestra a través de un gesto radicado en la forma. La forma de la que hablamos responsabiliza, a la vez que delimita, lo que estamos llamando aquí eje vital de la obra.

Resumiendo el apartado, pensamos que interesa para la formulación de *la carne* la manera en que el *momento vital* se despliega. Este aparece como un punto de crisis de la obra al proyectar la confabulación de las partes, pero en una *propuesta* que aún no se decanta totalmente en la superficie. En cierta forma el *momento vital* se relacionaría con lo anteriormente comentado del *momento phático*, este a su vez concreta sobre la superficie situaciones álgidas del proceso, dadas por cruzamientos sensoriales que en ocasiones provocan fuerzas de deformación en ciertas partes de la obra. La resultante del amoldamiento de tales presiones y variantes señalaría, bien un deceso hacia el núcleo de reunión de las partes y zonas, auspiciando el *momento vital*, bien la apertura de las formas a otros umbrales de resolución por venir. Esta apertura desviaría la apuesta de un cerramiento de la obra y por ende el ocultamiento del momento vital. Hablamos en todo esto de pintar a través de la sensación acumulada en el cuerpo, pero a su vez de sentir que el cuerpo también está en el cuadro, en tanto cuerpo vivido o experimentando tal sensación (Deleuze, 2002:42). La relación con *la carne*, viene pues dada aquí como la relación propia entre mi sensible y la cosa, en el estar siendo de ese contacto recíproco. Siempre se persigue para la obra un gesto suficientemente justo o singular. Paradójicamente, ante la intuición de un momento creativo sentido como propio, la singularidad de tal gesto pasaría por asumir que el límite de su potencia consiste en dejar escapar posibilidades otras de formalización.

## 5. La profundidad

Si tuviera que destacar algún rasgo general insistente en el trabajo de estos años, tendría que hablar en principio de un sentido centrípeto respecto al desarrollo formal. Pese a un periodo de escarceos con unidades múltiples (dípticos, trípticos y polípticos) convengo al tiempo en que aquella práctica no hizo sino reforzar, y tal vez densificar, el trabajo intrasoporte. Esto es algo que incluso en los mismos desarrollos en varios formatos juntos no dejaba de suceder. Con centrípeto no sólo me refiero a un trabajo intramarco, resuelto en la circunscripción del bastidor, sino en una tendencia a representar desde el juego constructivo de lo pintado hacia un límite interno. Límite que tal vez, por eclosión, remitiría a una particular manera de entender el collage. El límite interno del que hablamos señala la proyección del pintor que, consciente o inconscientemente, indaga en un tope formal, más allá del cual sucedería la rotura de la representación, la entrada en un campo de dislocación de elementos o incluso en estados perceptivos alterados. En concreto, y en la experimentación de ese límite, encuentro que cierta manera de tensar los planos podría referir en mi práctica al citado abordaje a través del collage. La cuestión de la profundidad ha solicitado así una atención constante en mis cuadros. Pero sería la tensión entre producirla o eliminarla, el juego de base que ha estructurado la mayoría de ellos. Pienso que gran parte de la historia de la pintura, al menos la occidental, se ha desarrollado en torno a ese eje de tensión referido a la cuestión de la profundidad. Esto de entrada parecería que engloba tanto a “clasicismos” como a “modernismos”. Antes de que esta clasificación tan simple se desmorone ante un análisis de más calado, habría que resaltar que mis preferencias pictóricas han ido desde cuadros que cuentan historias hasta los que aparentemente no cuentan nada, y donde su narratividad habría que colocarla a lo sumo en el relato de su factura. La profundidad aparecerá pues como algo más que lo que la noción de cercanía o lejanía estipula, admitiendo otras variantes que en sí mismas abren el abanico de lo que el término designa respecto a la pintura más actual.

### 5. 1. Espacio ilusionista versus espacio topológico

Contemplar la pintura como la construcción de un espacio ilusionista es hablar de profundidad en sentido muy estricto. Para el concepto de intracuadro que aquí estamos esbozando la profundidad no acaba ahí. El intracuadro no es sólo el interior del receptáculo cuadro, donde se introduce la visión y se escampa hacia un fondo. Del mismo modo la profundidad no sólo remite a los términos de cercanía y lejanía amparados en el logro de la perspectiva central o de la pirámide visual. Lo escenográfico recoge sólo una parte de la profundidad desplegada en la historia de la pintura, una parte importante, pero una parte. Si el intracuadro abarca toda la acción pictórica en el formato, es por incluir todos los órdenes de espacialidad, forma y dinámicas gestuales que se produzcan. El término *intra* no queda recluido hacia un interior del soporte, se trata de un *intra* hacia la acción pictórica en su totalidad, hacia la representación, en suma. La profundidad por otra parte, como todas las categorías plásticas, se ampara perceptualmente en una serie de parámetros, que van desde la superposición, intersección o interacción de elementos, dados en múltiples formas como traslapes o transparencias, que ocultan parte de lo visto lanzando la visión hacia un fondo, o también por oblicuidad,

perspectivas o diferentes gradientes de luz, textura, color, tamaño... (Arnheim, 1991:305). Así, la disposición de la profundidad en relación a la aparición y distribución de las figuras y las formas, compete tanto al modo de la ventana ilusionista como al tratamiento estricto de la superficie.

Uno de los modos, muy antiguo y ya pictórico, de producir un primer destacamento respecto de lo lejano y cercano, se da en el eje de lo considerado obscuro y claro. Es importante aquí la dialéctica que Gombrich establece desde los tiempos del pintor Protógenes entre *luz y lustre* (Gombrich, 1982:43), como una distinción entre el destello puntual de las aristas o bordes de los objetos, colocando blancos estratégicos en la figura o motivo. Esto era, ya desde tiempos pre-helenísticos, una formulación inherente a la conquista de la similitud de la imagen, del realismo pictórico que ya define un detrás y un delante incluso dentro de la representación de la forma concreta. Pero fue el advenimiento del espacio perspectivo en el Quattrocento, el que promovió la ilusión de profundidad, consolidando con ello un principio empírico del arte. Un principio basado en una idea geométrica de unidad donde se encierran *todas las diversas cosas* (Panofsky, 1973:7). Este principio, como se sabe, se verá desbordado a partir de los post-impressionismos. Fue hacia mitad del s. XIX cuando se operan de nuevo cambios de calado en la representación. Ya no era la tentativa de salir del espacio tradicional por el tema, como los románticos, sino por el lenguaje plástico, por el contenido (Francastel, 1981:175). Manet será aquí una figura capital, tanto en lo que atañe a la eliminación paulatina de la profundidad ilusionista (Foucault, 2004:15), como a sus ensayos de disgregación formal respecto a la construcción de lo reconocible en pos de una autonomía de la pincelada. Con ello se operará el cambio del cubo escenográfico a la consideración de la superficie como tal, algo que se mostrará de manera evidente a partir del último Cézanne.

Entendemos, por tanto, que la profundidad, lejos de habitar únicamente el sentido canónico del término de lo perspectivo, tal y como se planteó en el Quattrocento, es afín a todo tipo de relaciones plásticas que en el receptáculo del formato suceden. A nuestro modo de entender, y desde un punto de vista pictórico, esta evolución sucede entre otros factores por una imantación, o una atención persistente del pintor, respecto de las relaciones plásticas entre figura y fondo, por una extensión de la materialidad que las componen y por la apertura de todo el espectro de campos de transición entre las partes del cuadro. Se empiezan por ello a tomar como centro de interés los detalles en vez de los grupos, se desplaza el punto de vista o se modifica el encuadre. A partir de Cézanne, la profundidad es el campo de la presencia que sucede a través de la visión. Esa reciprocidad por la que las cosas en mi campo visual reclaman mi atención, a la vez que mi proyección sobre ellas, hace que me devuelvan la mirada. Se trata con ello de una profundidad de cariz fenomenológico, basada en el sentido inmanente de la propia imagen y no referente al ámbito situacional perspectivo de la figura en la superficie. Se trataría pues, en el ejemplo cezanniano, de una perspectiva relacionada directamente con nuestra percepción, no de la perspectiva geométrica o fotográfica (Merleau-Ponty, 1997:18). Por una parte, surgirá con esto el fantasma de la disgregación formal, que se pregunta sobre el tipo de reconocibilidad de las figuras y los temas. Parecería que se opere con ello una inversión del juego de dar sentido a las formas, practicado desde siempre por el ojo y la mente humana. Así, cuenta Vasari, que Piero di Cosimo veía combates de caballos en los vómitos de una persona enferma (Gilson, 2000:170), aunque más conocido es el método de Leonardo de ver figuras en un muro de hiedra. Esta operación de la imaginación se relaciona tanto con la inspiración como con la intensidad. Pertenece a esa entrega a la sensación donde Cézanne encontrará *una fuente de imágenes insospechadas, que capturadas en éxtasis ofrecen a la imaginación poética sugerencias sin precedente* (Ib, 171). Pero la eliminación de la profundidad ilusionista no elimina otra profundidad que surge hacia el espectador. No hablamos en el sentido de la perspectiva invertida o amorosa (Florenski, 2005), que, aunque invertida, asume el mismo carácter ilusionista [p. 58], sino en referencia al espacio plano de las relaciones topológicas, donde entendemos que también se ofrece una profundidad como recorrido visual de arriba abajo y de izquierda a derecha. Las características de las relaciones topológicas frente a las euclidianas propias del Renacimiento, se basan en correspondencias cualitativas y no cuantitativas, relacionadas con los conceptos de *vecindad y separación, de orden, de entorno, o de encerramiento y continuidad* (Francastel, 1988:156). Es un espacio que habla más de los *cambios de estado que de los cambios de objetos en la superficie* (Ib, 164). En este sentido, la distinción que hacemos entre partes y zonas, de la que hablamos más abajo, respondería en parte a esta visión topológica del espacio plástico. Sucede así por tratarse de una diferencia que, básicamente, se apoya en impresiones del sujeto actuante, eludiendo en muchas ocasiones la ubicación programada de los objetos en el cuadro. Aún en un repertorio único de figuras planas, ausentes de modelado y volumen,

sucedería pues una profundidad como aquello que visto moviliza en el espectador una experiencia visual, no sólo directa sin también mnémica y circunstancial, debida a la asociación con el recuerdo del que mira, y a su manera de entenderlas respecto a su cultura o tiempo. Vemos así que la profundidad se entiende siempre en relación a una distancia. El problema viene cuando los términos en los que se establece tal distancia no obedecen al vector cercanía-lejanía, bien por una desestructuración de los fondos o por una reinterpretación del sistema fondo-figura. Al concepto de cuadro como *espejo del mundo*, que refleja episodios y sucesos de este, se contraponen, como en el espejo, un reverso opaco y negro, su parte de atrás. El cuadro hace abstracción de su parte de atrás con el fin de promover únicamente la superficie especular (Trías, 1985:249) sacrificando, por así decirlo, *la mitad de la superficie* con el fin de construir el cuadro como reflejo del mundo. Con lo moderno, el rescate de esa superficialidad pura adopta una fuerte materialidad, que rompe el espejo en pedazos a favor de esa materialidad de la pintura que es *lo que es, lo que sucede, en toda su carnalidad pura y rabiosa* (Ib, 250). Un caso señero de un proceso pictórico de sustitución de la perspectiva, hacia un tratamiento cualitativo de la superficie, se da por ejemplo en Paul Klee. Bajo un proceder casi alquímico de graduar el claroscuro aparecen las partículas cromáticas, buscando en cada nota no tanto la pureza del timbre como un punto crítico. Ese punto crítico señala el cambio de cantidad tonal en calidad tímbrica (Argan, 1966:128). Reseñamos que aquí timbre y tono refieren a terminología musical; estaríamos pues, hablando de la transposición de un elemento de valor a otro cromático (timbre y tono son musicalmente hablando componentes del sonido, donde el tono propiamente dicho se asemeja al valor en pintura, por remitir al sonido grave o agudo, y el timbre en música correspondería a lo que en pintura es el color).

Así, si el concepto de mimesis se ve revisitado, no ya como una identificación de un modelo a través de la copia, sino como la identificación de la experiencia del pintor con la del espectador (Ricoeur, 2003:236), pensamos que la manera asimismo de enfocar la profundidad se completaría atendiendo no sólo al escape de la visión en una lejanía representada, sino también a los límites internos de las formas que compiten con el perímetro del cuadro o formato. La profundidad acogería aquí una maleabilidad sujeta a la posibilidad de cambio y disposición de las relaciones plásticas internas a la obra, tanto en el modo moderno de ponderar la superficie, y donde otras perspectivas anidan, como en el del tradicional punto de vista perspectivo de la escena.

## 5. 2. Sobre las pantallas (masa y mancha)

Para abordar los parámetros de lejanía y cercanía que han definido históricamente a la profundidad, nos apoyamos ahora en el concepto de *pantalla* desarrollado por André Lothe (Lothe, 1985:32). *Pantalla* es el término que usa para referirse a la alternancia de planos de valor o tonalidad, creciente o decreciente, que organiza la profundidad del cuadro sobre el fondo-soporte. Claudio de Lorena es un buen ejemplo de ello [p. 58]. La rotundidad de las pantallas es tanto más evidente en las obras que mantienen la napa de mediatinta o de color de la manera más homogénea posible. Pero esta eficacia de una ilusión en lejanía o cercanía depende tanto de cierta unicidad en la totalidad de la placa visual que conforma la pantalla, como de la extensión de la mancha particular y sus bordes. Lo que de *masa hay en la mancha* sería lo que restringe los accidentes en detrimento de la ilusión del punto de fuga. Esto ofrece menos una ilusión de profundidad visual que una idea o pensamiento de la profundidad, más mental o proyectiva. Podíamos pensar para ello en una pintura medieval, en cualquier caso, anterior a Giotto. Así para establecer una diferencia puntual entre masa y mancha podríamos de momento asociar la masa a cierta esencia o idealidad de la forma, y la mancha a una relación con los accidentes. La masa, como campo genérico de la mancha que se despliega en superficie, va a tender a lo que se llama color liso o plano. Se trataría con ello de aplastar la ilusión de los planos ficticios, como decía Greenberg;

*El propio plano del cuadro crece en superficie cada vez más, aplastando y presionando juntos los planos ficticios de profundidad hasta que se convierten en uno sobre el plano real y material, que es la superficie real del lienzo...*  
(Mitchell, 2017:282)



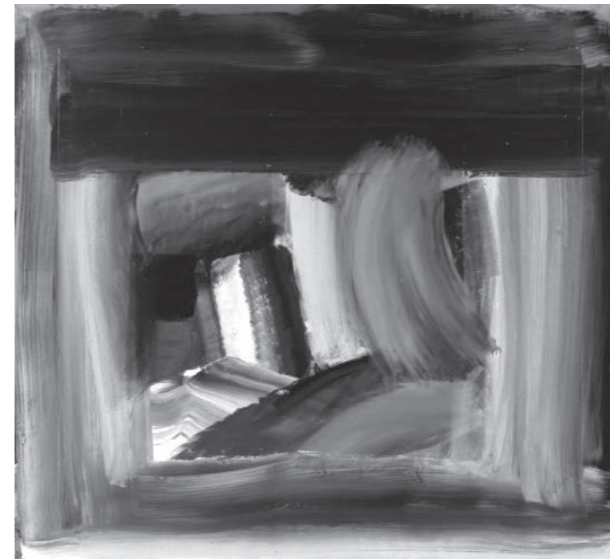
Claudio de Lorena  
El vado, 1644  
Óleo sobre tela, 68 x 99 cm



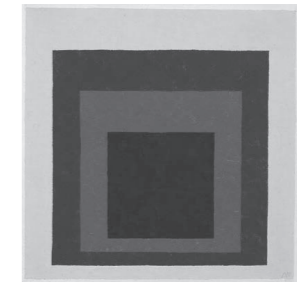
Anónimo  
Icono de la Madonna Odigitria, siglo VII  
Basilica de Santa Francesca Romana

Esta contundencia de la masa en alternancia rítmica de tonos o de capas pictóricas puede organizar tanto la “caída hacia atrás” de la profundidad, en abismo, (caso de la heráldica) como la inversión de esta hacia un delante, que en cierta forma compete a su vez a la profundidad misma en el mismo vector de cierto ilusionismo, como ya se ha comentado citando al icono bizantino. En este caso invertir el sentido de la pirámide visual no elimina la profundidad como la complementa.

En el ejemplo de Claudio de Lorena, la alternancia de planos claros y oscuros oferta un tipo de profundidad basada en la lejanía visual. En el caso del icono la proyectiva es lanzada hacia el espectador, donde se sitúa el punto de fuga en tanto perspectiva invertida. En los casos citados, el movimiento visual delante–detrás de las pantallas se produciría, como se ha dicho, por la extensión y delimitación o contorno de las masas–manchas, y la planitud o reverberación óptica que ocupen o produzcan. A la diferenciación que se pueda crear en esta dicotomía de la mancha, estaría presente tanto la idiosincrasia de cada pintor como el modo perceptivo que su época demande. A este respecto, y hasta cierto punto, tiene cierta lógica que el avance en la representación del paisaje haya ido sumando desde la antigüedad accesorios y aspectos circunstanciales. Estos iban siendo colocados en un detrás paulatino de la figura, a medida que la capacidad simbólica de esta iba cediendo al derredor del relato de la obra. La situación de los fondos y su alternancia varía mucho, por ejemplo, de una pintura pompeyana o de un códice iluminado, o de Patinir a Tiziano. Berenson, por ejemplo, traza un corte directo desde este último pintor a Constable, y de ahí a Cézanne (Berenson, 2019:77). La ambigüedad en el tratamiento de la mancha, como un núcleo visual compacto pero tramado de accidentes o acentos, o como masa plana, supondría entenderla de dos maneras. Bien como pura corporeidad (debida al proceso y a la aplicación de velocidad o de determinados giros gestuales), o bien asumir para ella características de una pura abstracción ideal (exenta del tipo de modelado volumétrico que la lanzaría hacia vectores ilusionistas). Esto cobra diferentes particularidades dependiendo de cada autor. Así en el caso de F. Bacon o Gauguin, se hablará a la inversa, haciendo recaer las relaciones propias del espacio háptico en una *profundidad magra*, dada por la masa de tonos planos (Deleuze, 2002:145). La noción original de háptico se aplicaba en un principio al rehundimiento de la escultura egipcia, aunque Deleuze (Ib, 158) la recupera en un sentido moderno, apropiándose el término citado en realidad por Alois Riegl (Vélez,



Howard Hodgkin  
Rain, 1984–1989  
Óleo sobre tela, 163,8 x 179 cm



Josef Albers  
Homenage to the Square: Blue & Green, 1950  
Óleo sobre masonita, 28 x 28 cm

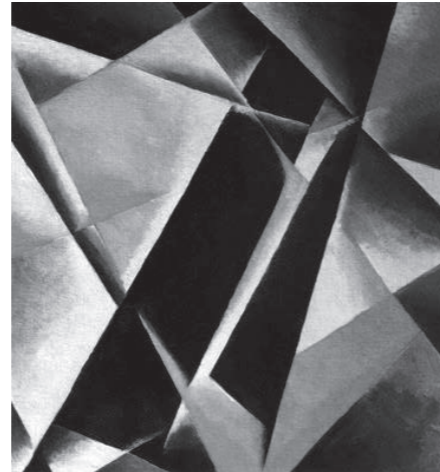
2012:48). Lo háptico hace actuar la mano por encima del ojo, la mano pinta como si verdaderamente el ojo tocara o frotara. Lo háptico entendido así es pues ya una autonomía de la mano, una plenitud del gesto por decirlo de alguna manera, no exenta de la violencia de una insubordinación manual.

Parte de lo que hablamos respecto a la masa está presente en el uso de lo que Braque llamaba *aplats*, refiriéndose a los colores uniformes y planos que introdujo hacia 1911 en sus cuadros a modo de letras (Vallier, 1987:32). Es la señal de unas obras que, aun troceadas, presentan al unísono lo mental de la idea y lo corporal de su darse en superficie, y donde la idea sucede como cuerpo objetualizado. La dialéctica masa–mancha también estaría patente, por ejemplo, en las obras de Rothko, donde los bordes de la mancha son el accidente mismo sustraído a la esencia de la masa. Esa paralización estática de la masa que toma el plano superficie, mantiene en Rothko cierto efecto hipnótico por pregnancia cromática. Este equilibrio en la tensión entre la masa y los accidentes visibles de la mancha, (debidos a la introducción de efectos minúsculos, asociados al repertorio de gestos y cálculos de absorción, imprimación, pincelada...) mantiene el indicio soterrado de una profundidad visual que se muestra en muchas de sus obras.

Lo que supone la masa de la mancha es significativo para abordar la idea de profundidad que se desarrolla en muchos de mis trabajos. La masa de la mancha remite como decimos al color plano, o liso en la terminología deleuziana, y en determinado tipo de pintura tiene la virtud de hacer sostenible la obra, pudiendo abrirse la pintura a otro tipo de parámetros sin que lo estructural se resienta. Ciertas pinturas de Matisse, por ejemplo, serían afines a esto que comento. También podríamos pensar en el uso de la contundencia de la extensión de la masa plana en las pinturas de F. Bacon, cuya finalidad espacializante y estructural las hace funcionar como fondo, pero manteniendo en este pintor el mismo plano de visión que la figura. Aquí, fondo y figura se co–pertenecen, como en la representación egipcia. En el caso de Bacon la operación remite hacia un paso de lo puramente *figural* por extracción o aislamiento (Deleuze, 2002:114). Nos referimos aquí con lo de *figural* a la dicotomía figurativo–figural, establecida por Lyotard y comentada por Deleuze (Ib, 14), donde según este último lo *figural* sería el resultado de atravesar lo figurativo, considerado por Bacon lo ilustrativo,



Liubov Popova  
*Jarra sobre la mesa*, 1915  
Óleo y cartón sobre madera, 59,1 x 45,3 cm



Liubov Popova  
*Pintura arquitectónica*, 1918  
Óleo sobre madera, 58 x 53 cm

a través del caos-diagrama. Este uso del tono plano es pues en Bacon un uso de cerco y limpieza de lo sucedido, tras realizar la gestualización caótica que aboca a lo *figural*. No ahondaremos ahora sobre el concepto de diagrama, tratado de manera exhaustiva por G. Deleuze (Deleuze, 2007), únicamente reseñamos que el diagrama comprende el conjunto de actos manuales, que provocan el desorden en la superficie al introducir el azar.

Respecto del tono plano Deleuze comenta; *El color liso monocromo es la forma más simple de estructura* (Deleuze, 2007:273), y no sólo por poder implicar valores de saturación. También, como hemos visto en el ejemplo de Rothko, la reverberación de mínimos gestos sobre la superficie del color plano puede atar las constantes suficientes para la generación de un espacio de color, y de una comprensión de latencias formales en diferentes sectores de la obra. El Gauguin tahitiano es asimismo un buen ejemplo de ello. El juego de las capas de color en profundidad ahonda asimismo en la distribución por cantidad de tono, la saturación propiamente dicha. Lo interesante, desde mi punto de vista, reside en su hibridación con oposiciones lineales, o de cualquier otro tipo, como rastros de trazo-gesto, cortocircuitos tonales, ajuste de licuaciones... etc. Un ejemplo que se me ocurre respecto a esto es la contraposición entre *Rain*, una conocida obra de Howard Hodgkin y las obras de cuadrados concéntricos en borde duro de los años 50-60 de Josef Albers, como *Homenage to the square: Blue & Green*. Ambas ofrecen una profundidad a base de reencuadres sucesivos, si bien Hodgkin hace intervenir un campo de fluctuaciones residuales y translucidas del material óleo, que hace vibrar las cantidades de tono, dando una imagen mucho más voluptuosa que en la obra de Albers. En este, por el contrario, la medida cantidad de tono plano es el matiz de ajuste necesario para considerar un tipo de latencia espacial, basada en el peso del color [p. 59].

En otros casos, cuando el contorno de la mancha no se defrauda por un trazo o una intersección, y se acerca al límite de la superficie, su fisicidad aumentará, como pasa en algunas obras de R. Motherwell. Anteriormente a este ejemplo, y en las relaciones de la profundidad con el espacio topológico, Liubov Popova había abordado la conjunción espacial desde presupuestos cubofuturistas, paradójicamente como una entrada al plano escénico, pero esta vez como artefacto



Malcolm Morley  
*Race Track*, 1970  
Óleo sobre tela, 170,2 x 220,3 cm



Gerhard Richter  
*September*, 2005  
Óleo sobre tela, 52 x 72 cm

tangible y real, y donde la linde del plano superficie eclosiona hacia el exterior. Posteriormente sus trabajos sobre arpillera tensionan la extensión de la masa-mancha hasta el perímetro del formato, encerrándola en un plano y operando al interior de este a base de intersecciones mínimamente volumétrizadas [p. 60]. En esas pinturas arquitectónicas de Popova, la carga y densificación matérica es notable. Al igual que en algunas obras de Braque, el engordar la mancha materialmente, con arenas o polvo de mármol, obedece a potenciar de forma táctil la superficie a la vez que a mantener *la fábula pictórica* (Menna, 1977:21).

En cierta manera el sentido de salir fuera del cuadro apunta una idea de tactilidad, que aun condicionada por una estricta visualidad esconde un fuerte sentido corporal. El arte abstracto de características más gestuales ahondará en ello, al remitir la pincelada a sí misma y a la velocidad o presión de su ejecución. Estos niveles de aplicación de la mancha han afectado el recorrido de la profundidad de cara al formato y al concepto mismo de profundidad. De la eclosión de la superficie a artefacto en Popova, al hecho de agujerear el soporte en Lucio Fontana, y por último en Gerhard Richter, haciendo de la materia pictórica una meta imagen. Hablamos con Richter de una operación en cierta manera análoga a la de Fontana, asumiendo el gesto de rotura de la representación bajo otros parámetros amparados en la imagen. Atendiendo a la idea del modo de extender la materia en superficie, Richter amalgama el binomio superficie-representación, (la concreción física de la tela y lo representado en ella) dando como resultado una imagen, donde hablar de profundidad, como de cualquier otro elemento o categoría plástica, pasa por remitirse constantemente a un concepto o idea sobre ella misma. No se trataría pues de pintar un objeto en profundidad visual, sino más bien de pintar la profundidad como objeto visual, una operación que le lleva en su caso a un pintar la pintura. Así, en la obra *September* de 2005 se nos hace ver el gesto veloz de rascado y arrastre como una zona ambigua, donde con el mismo potencial significante se encuentra la materia pictórica como las materias atmosféricas y residuales humo, ceniza, aire... Los valores táctiles (en sentido de lo óptico, como si el ojo tocara la materia), conviven con la acción háptica, entendida como gesto manual. Se genera así en la obra una especie de pantalla física y conceptual, de una mancha plena de accidentes y matices que actúa por solapamiento o traslapo.



El caso de Malcom Morley es similar, en el sentido de operar asumiendo la pintura como un discurso sobre la pintura, pero desde el propio hacer pictórico. La profundidad en este caso funciona también a dos niveles, el conceptual, que asume lo plástico como algo que en sí mismo puede ser representado o figurado citándose a sí mismo, y el propio modo gestáltico de la fisiología de la visión ante una intersección o superposición determinada. En el ejemplo de la página anterior, *Race Track*, 1970, se propende a lanzar la vista hacia el detrás de un fondo, que salvo la intrusión de las letras mantendría la tensión de ser figura de otro fondo blanco. En Morley es también importante la metodología de la cuadrícula a la hora de representar. La idea que la cuadrícula supone a la hora de organizar la imagen, parte por diversificar los aumentos de ciertos aspectos, respecto de un modelo de imagen más pequeño, y construir por adición de parcelas. Las mismas gafas que Morley usaba para pintar, y que tenían el espacio de las lentes dividido por una rejilla que los fraccionaba en 4 cuadrantes cada uno, son sintomáticas de un trabajo concienzudo bajo esta mecánica. Hasta el desfase en la numeración de las parcelas de la cuadrícula puede ser integrado como un desvío, que haga sentir las partes adyacentes, y por ende el cuestionamiento de un todo formado por adición por partes. La profundidad aparece aquí como aumento o disminución de la verosimilitud de lo trasladado al lienzo respecto del modelo inicial, pero también por la relación de vecindad y colateralidad de las parcelas y su contenido. En estos casos, a la proyección de la vista en la tramoya de lo representado por la cuadrícula, se suma la capa material de la imagen total, que en el caso de Morley se ajusta muchas de las veces como una especie de cuadro dentro del cuadro.

Hemos visto con estos ejemplos que las pantallas en definitiva suponen la lógica visual de un tipo de profundidad, basada como se ha dicho en la discriminación de tonos y matices, tanto como de capas alternas y/o superpuestas que se modulan en diferente luminosidad hacia un fondo. A partir de lo moderno se ha sumado a este mecanismo una necesidad, que demandaba una profundidad otra, amparada en el esquema de las relaciones entre objetos y cosas, indiferente a la concreción de un espacio unitario. Es por ello que hemos hablado de una extensión del término profundidad basada en la materialidad de la propia pintura y su darse en superficie. La aleatoriedad de la mancha, haciendo ver el peso perceptual del componente de su masa, supone una extensión visual capaz de puntualizar una parte, como de extenderse hasta copar el perímetro. Tal ambigüedad será en parte un mecanismo de base para el proceso y desarrollo de la obra. Las acciones de borrar, tachar, extender o perfilar con la mancha, independientemente de atender la consideración de lo lejano o lo cercano de la profundidad tradicional, como a otras relaciones que en moderno tratan el soporte y la superficie, se muestran en sí mismas factores de una gestualidad, que el arte a partir de Picasso recuperará como acción genuina.

### 5. 3. Partes y zonas

Abordamos ahora un tipo de desarrollo, basado en una dialéctica relacionada con lo que consideramos una manera de ofertar profundidad, basada en la diferenciación de lo que llamamos partes y zonas. Pensando en mi desarrollo pictórico, considero que la manera en que la época lo ha influenciado se podría resumir englobando los procesos bajo la forma collage. El porqué este mecanismo ha resultado afín a mis intereses se debe a múltiples causas, que van desde lo idiosincrásico a una intencionalidad de incorporar el sentido del tacto a lo pintado. El momento en que los pintores se preguntaron sobre la forma verosímil y concreta, en relación a su materialidad y autonomía como elemento plástico, introdujo una diferencia entre la forma y su significado que volverá a inquirir de nuevo sobre la construcción figura-fondo. Pensando en esto, en muchas obras que he trabajado la dialéctica entre partes y zonas avanza algunos tipos de apertura, los cuales arrastran aspectos sorprendidos en la obra que actúan descomponiendo su estado anterior. El objetivo es ofertar una novedad formal más que un ajuste de los elementos plásticos. Esto sucedería a posteriori, en la aplicación procedimental para lograr las transiciones pertinentes. El hecho de que la pintura moderna funcione más como modelo de combinación y contextualización la relaciona con el punto de vista de lo metonímico, a diferencia de la pintura anterior, amparada más en aspectos de selección y sustitución relacionados con lo metafórico (Menna, 1977:31). Es decir, que de alguna manera lo autosignificante de la forma hace que lo relacional y lo contiguo desplace a la semejanza entre elementos o figuras. Esta divisoria fundamental



L. C.  
Santes Creus, 2002  
Acrílico sobre tela, 195 x 350 cm / 240 x 200 cm



L. C.  
Ecce homo, 2003-2004  
Óleo sobre tela, 230 x 200 cm  
Colección privada

nos puede en inicio servir para establecer una diferencia de la *zona* frente a la *parte*. Estaríamos implicando a la primera en una autonomía de un sector de la superficie, diferente a la localización de una *parte*, la cual la entendemos más como signo de la representación figurada en tanto imagen, aunque no sólo, pues una forma, verosímil o no, es ya una parte del cuadro. La parte remite a una forma, diferenciada o no de su particular fondo, que no necesita extrapolarse a lo adyacente para definirse, sucede en cualquier caso sin implicar más elementos que los pertenecientes a su umbral visual. Con *zona* nos referimos, sin embargo, a una situación, en la que tanto la supuesta figura (representacional o no) como su fondo, se desgajan, eligen o seleccionan, integrándose en una sectorialización del cuadro, pero tendente a efectuarse de acuerdo a la superficie, más que al contenido de lo pintado. La *zona* trabaja así más en el sentido de un espacio topológico que la parte, segmentando la superficie de acuerdo a lo que Kandinsky llamaba *plano básico* (Kandinsky, 1995:127). Si hiciéramos una analogía con el lenguaje escrito, la parte remitiría más a una palabra y la zona a una frase. Esta dicotomía formal es algo que he manejado a diferentes niveles. En ocasiones a base de una esquemática básica de parcelación perimetral. En otras por una decisión insospechada de fracturar la superficie y desplazar un paquete de elementos.

Partes y zonas fluctúan en una hibridación de los dos tipos de espacio señalados anteriormente. En ocasiones, es como si se diera un desplazamiento izquierda-derecha o arriba-abajo del sector concreto, para separar mentalmente la zona y posteriormente rehundir de facto dicha zona, forzando un fondo respecto a otra, y creando así un nuevo paralaje perspectivo. La profundidad en la zona se daría pues respecto a un montante y adecuación de capas superpuestas. Manteniendo con ello alguna relación respecto a lo que se ha comentado de las pantallas, pero evitiendo ciertos cortes abruptos que referencian como digo al mundo del collage. Otra manera de entender la zona es a través del inserto de escenas, que en sí son una entidad semántica del cuadro, aparte de parcelar la superficie a modo de ventanas o entradas a recorridos visuales que mantienen su homogeneidad. Se trataría básicamente de lo que en cine podría corresponder al plano secuencia, y que se distingue, por ejemplo, en una pintura como la practicada por David Salle en los años 80 del pasado siglo [p. 64].



David Salle  
Charreteras para Walt Kuhn, 1987  
Técnica mixta sobre tela, 243 x 337 cm



L. C.  
Amigos para siempre, 1992  
Óleo sobre tela, 97 x 162 cm

La relación de la formación y secesión de zonas puede comenzar visualizando cierta profundidad, para lo cual en ocasiones me he servido del hecho de apoyarme en los pronombres deícticos. Esto, en realidad, es una manera primitiva de señalar lugares, umbrales o situaciones, involucrando tanto al espacio ilusionista como al topológico. La apoyatura en los pronombres demostrativos este, ese, aquel, ejemplifica por medio del entendimiento nominal la situación visual a la que se quiere recurrir, pintando y desplazando en mi caso sectores concretos de figuras o formas, o bien segmentaciones de conjuntos que competen a complejos de figura-fondo. En el juego de hacer de nuevo de la *zona* una *parte*, se entrapa a su vez cierto manierismo formal, similar al que un tipo de cubismo sintético realizó tras la etapa más analítica de este. Juan Gris podía ser el exponente de esto último. En realidad, el primer cubismo, el llamado analítico, trabajó en convertir la geometría de las figuras del último Cézanne en un tipo de equivalencias como si estas fueran *palabras pictóricas*, un llevar la pintura a discurso de la pintura amparándose en una experimentación en superficie en sentido estricto (Menna, 1977:29). Por ahí se entiende en parte la estrategia de eliminar en las primeras obras cubistas todo salto cromático. Este seguimiento, en cierta manera lógico del trabajo de Cézanne, fue seguido pacientemente por Braque. Pero lo que encontramos fascinante en las obras cezannianas previas a la irrupción cubista, es el punto de inflexión que mantiene de forma extrema la sensación simultánea del todo y de las partes, su insistencia en operar conjuntamente la abstracción de la forma y la fisicidad del color, abocando a una *lógica de las sensaciones organizadas* (Gowing, 1992).

Hacer de la contraposición parte-zona una metodología de actuación ha abocado en mi caso a trabajar ciertos efectos de rasgado, que suceden como una especie de trompe l'oeil donde la opacidad emula lo aparentemente manual de un arrastre o rotura. Pienso con ello en la peculiaridad de los primeros collages de Braque y Picasso. En ellos se asume un modo esquemático, por el que con pocas líneas y elementos se organiza la evidencia de un tratamiento dotado de una extrema fisicidad. En cierta forma la realidad de las cosas encuentra un tope insuperable en el collage. Ese tope, según Braque, es el de la incorporación de una certeza en medio del campo figurado o representado de la obra (Wescher, 1980:9).

La insistencia inicial de someter lo óptico a lo manual en mis obras, para finalmente invertirlo por un efecto de trampantojo, hace de la capa pictórica una imagen ambigua, incluso con cierta vocación de ser una imprimación. Quiero decir que con esto que el efecto de rasgado, aun literalizado, inquieta de nuevo al soporte sobre el tipo de sustentación material que soporta la capa o capas pictóricas, de las cuales la imprimación base cuenta como una más. Ante esto, la idea de las pantallas en la producción de la profundidad visual se complementa de manera inversa, frente a otro tipo de profundidad, como capa que cubre en gran parte a otra capa. Este apelmazamiento de las alternancias del grado perspectivo en un montante de capas superpuestas, se genera en ocasiones a base de tachar la superficie anterior, y a mi parecer llega a ser ejemplar en un pintor como De Kooning. En muchas obras de este, la figura se superpone a un fondo, que de nuevo se rebela sobre ella, amontonando en su hacer una serie de estratos y trozos de imagen que resuelven el cuadro a base de un tipo de corte e integración gestual. Así, las acciones en sus cuadros sobre húmedo, de aspecto aparentemente más inmediato, muestran un entrenamiento generoso en actos involuntarios, similar a una automatización de los efectos del collage. Esta apariencia de inmediatez del gesto hace que en ocasiones las superficies se aplanen. Así se ha dicho de él que sus pinturas de mujeres se asemejan a animales aplastados por un auto (Power, 2003:142). Otro pintor que siempre me ha interesado por diferentes razones es Georges Braque. En él el tema de las capas sucede de una forma clara y comprensible debido a su implacable lógica de avance. Muchos de sus cuadros resultan de la suma de superficies superpuestas, donde lo que se presenta no es tanto la sucesión de las cosas dentro de la perspectiva geométrica, como *su coexistencia en la densidad, el espesor, en la substancia atmosférica y luminosa de las cuales está saturada la profundidad* (Argan, 1966:114).

Hay también otra idea característica de la manera de abordar la profundidad en las obras que he pintado, se basa en la fijación de una terminal que estaría en la rotura de la tela. A partir de esta especie de desencanto es posible organizar la tramoya de los modos espaciales en la superficie. Superficie que se considera como soporte de capas pictóricas, que en sí mismas pueden ser soporte de otras capas pictóricas, como se ha dicho. Con esto, por una parte se presenta la idea de palimpsesto, en tanto índice de capas enterradas, por otra, el mismo mecanismo de entreverar mancha y línea o masa y trazo, produce sesgos y secciones de forma-color resultantes de múltiples desplazamientos, o de retiradas de las imágenes iniciales. La metodología de corte y fragmentación atendiendo a las zonas del cuadro, es algo que a partir de Picasso se asume sin muchos problemas. Picasso implantó con ello cierto automatismo en la segmentación del campo de visión entre fondo y figura, una metodología que ampara el trabajo de partes y zonas en compenetración mutua. Se podría decir que, tras Picasso, las consideraciones de lo que es figura y de lo que es fondo admiten hibridaciones entre su apariencia y la *gramática* que las organiza. En una superficie donde la unidad plástica no depende exclusivamente del punto de escena, el juego de las partes-zonas y el todo se complejiza a favor de lo estructural. En el recorrido de la profundidad en el tiempo vemos que se pasa de representar la realidad externa al subjetivismo del autor, basado en sensaciones (en realidad este es en parte también el tema del impresionismo), y finalmente de la mano de Cézanne, a un modo intrasubjetivo. Así, según Ortega, en la historia de la pintura *primero se pintan cosas, después sensaciones y por último ideas* (Ortega, 1983:203). El giro que da Cézanne es importante para lograr este último paso, en el sentido de que, aun amparándose en presupuestos impresionistas, su programa aboca a una objetivación absoluta, a un *ir a las cosas mismas*, amparándose en una idea cercana a lo que Hüsserl consideraba *el fenómeno*, es decir, *lo que es manifiesto en tanto y cuanto es manifiesto* (Zubiri, 1980:215).

Cuando Cézanne achacaba a Gauguin su falta de gradaciones y de modelado, *ese aspecto chato de imágenes chinas* (Doran, 2016:118), refiriéndose a las estampas japonesas de amplios tonos planos, lo que le estaba criticando era la falta de contrastes y relaciones tonales. Podríamos en cierta manera decir que la pintura de Cézanne se abre al mundo de lo adyacente, un mundo de tránsito entre dichas relaciones tonales. De esto ya hemos hablado, al respecto de una operación basada en la sustitución del claroscuro por una modulación de los tonos de color. Pero como vamos comentando, para nosotros anida ahí también un tipo de profundidad diferente al anterior por inédito. Si la profundidad se da como un compendio de visibilidad, memoria y aprendizaje contextual, esta no será lo mismo para un habitante pompeyano del siglo II que para un monje medieval del siglo XIII, ni para un espectador europeo del XIX o un aborígen australiano, por poner algunos ejemplos. No se trataría

únicamente de modos diferentes de perspectiva sino de entender los parámetros de cercanía o lejanía de acuerdo a aspectos que no se ciñen únicamente a la fisiología de una *gestalt*. Asimismo, cuando Cézanne habla de *la caída de los planos* (Deleuze, 2007:31), hay un movimiento de disgregación de un monto de formas que se deshacen, y que posteriormente por acción del pintor se pueden volver a organizar, *un comenzar de nuevo a ver* a través de las manchas de la caída de los planos, que Deleuze relaciona con dos momentos de crisis de la obra por acción del caos. La reflexión que Deleuze extrae de esto es que tenemos la profundidad que merecemos, en función de la manera en que llevamos la obra a un punto crítico (Ib, 33). Ese punto de crisis que toda pintura conlleva es la generatriz del tipo de organización que se dará en la superficie. La profundidad está subordinada a esta puesta en crisis, pero también es cierto que todo tipo de relación fondo-figura saldrá de ahí, y esa relación es ya el momento básico de la profundidad.

Resumiendo, la profundidad ejemplifica uno de los ejes más importantes del esfuerzo pictórico, al menos en lo referente al espacio tradicional que avala muchos de los logros de la pintura occidental. Un ejemplo supremo de esto puede ser la línea imaginaria que traza la vista, desde el fondo de las hilanderas de Velázquez hasta la rueda de la figura que hila en el primer plano. Si la conquista del volumen supuso la entrada en un espacio ilusionista, la autonomía de los elementos plásticos abrazó, entre otras cosas, cierta planitud en las capas de color, haciendo del volumen una ficción y de la fisicidad de la superficie una realidad. En relación a esto hemos establecido algunas dicotomías diferenciales entre mancha y masa, así como entre parte y zona. Sin ser excesivamente estrictas estas divisiones responden a una preponderancia entre lo óptico y lo háptico, entre la correspondencia visual y la manual, respondiendo así la evolución de lo pictórico a una mayor apertura de lo que un ojo puede abarcar, y dependiendo en qué tipo de espacio se ubique, el ilusionista o el topológico, el de la escena, o el de las relaciones de proximidad, ubicuidad, encerramiento... A tenor de la alternancia, más o menos rítmica, de lo que con A. Lothe hemos descrito como pantallas, hemos señalado una divergencia entre masa y mancha, atendiendo al deslizamiento de la visión o al ruido visual entrampado en diversos accidentes ópticos. Hemos hablado también de la parte como lo que compete a ser figura, en tanto fragmento o elemento formal que difiere de un fondo, e independientemente de la reconocibilidad o entidad de dicho elemento. Por ello contemplamos la parte, más cercana a una lectura de los elementos, más relacionada con el espacio generado por el punto de fuga. Remitiríamos pues la parte a una superficie más imbricada con lo retiniano, frente a la superficie más física, propiamente moderna de la zona, la cual abarcaría indistintamente elementos de figura y de fondo. Hablamos con ello de una concepción de lo visual que secciona y divide la superficie, atendiendo más a la materia extendida o colocada, y no tanto a los órdenes de lectura visual amparados en la relación discursiva de los elementos en juego. Al asumir la zona una idea de segmentación, que potencialmente asume figura y fondo, la superficie es susceptible de acoger sin reparos el grado de compartimentalidad propio del collage. La zona tensiona e hibrida a su vez las nociones de proporción, equilibrio o armonía que generalmente han sustentado la composición tradicional. Finalmente, en lo zonal la vista opera de forma cortante, como una especie de bisturí de la retina, iniciando aperturas formales que implican al intracadro en metodologías más propensas al encuentro formal sorpresivo. Se tratará pues de una noción con más afinidad a lo estructural que supone el hacer *la cosa de la pintura*. Por último, se han comentado los usos híbridos de estos factores en algunos ejemplos del trabajo personal, concluyendo que para el intracadro la profundidad permite la navegación de todo lo concerniente al medio plástico, tanto en lo referente al despliegue del *esquema corporal*,<sup>14</sup> como a la proyección visual de lo lejano frente a lo cercano.

## 6. Las transiciones y los pares de opuestos

Las transiciones son entendidas aquí como el dispositivo de procedimientos que hacen posible la visibilidad de los espacios en el cuadro. Lo que se juega pues con ellas es la garantía del deslizamiento de la vista por la superficie, esto hermana ya a todos los modos de transición de lo propiamente pictórico. En realidad, las transiciones pictóricas son las responsables de lo visible de la obra, al ser la componenda fundamental que liga los aspectos, formas y elementos que organizan la imagen en superficie. Por otra parte, serán las oposiciones de todo tipo entre materias, luces, tonos y formas las que ayuden a conformar el movimiento de avance de la obra en el sentido práctico y real de la factura y la acción del pintor. Cada pintor asume una esquemática de actuación propia por la que lleva adelante su ganancia en la obra. El abanico de las transiciones se debe en gran parte a la física temperamental del individuo en cuestión; implica tanto a la manera de mover la mano en el soporte, como a la manera de mirar el motivo o de imaginarlo. Consideramos que para el intracadro este es un apartado importante, por darse en las transiciones, y en su operativo dialéctico en relación a las partes y el todo, el momento de acción más directo en la obra. En cierta forma se hablaría aquí de lo que en ella es pura operatividad constructiva, guiada por la modulación de los elementos plásticos. Se trataría asimismo de abrir el apartado a tipos de transiciones en general, así como de hablar de algunas transiciones propias realizadas durante estos años de práctica. Independientemente de su aplicación, en tanto resolución técnica de la imagen, la transición se asume aquí como acción creativa, vehiculando, por tanto, el recorrido de la visión a través de las partes de la obra hacia un todo. Las transiciones suponen en sí la totalidad del saber técnico del pintor, al ser el modo de entreverar, separar, erigir o diluir figura y fondo, establecer distancias y ensayar todas las posibilidades del repertorio manual sobre la superficie. En definitiva, el hecho más plausible del acto que define a la pintura como práctica bidimensional se apoya en la transición, en tanto la base sobre la que el operativo manual transcribe el seguimiento de lo visual referido a la organización de los constructos de luz y forma-color.

### 6.1. Las transiciones y los pares de opuestos

Una de las estrategias fundamentales en el abordaje al soporte pictórico de cara a la producción formal es el vaivén de los pares de opuestos, las oposiciones de todo tipo entre materias, densidades, tonalidades y elementos formales de cualquier índole. El contraste de formas y colores potencia así el devenir de un ritmo inicial, por el que la pintura se despliega en el soporte, y busca la secuencia de problemas propios en la construcción de la obra. En la comparativa de un cuadro del XIX con un collage cubista, por ejemplo, nos damos cuenta de una diferencia que, entre otras cosas, atiende a la velocidad de lectura del ojo. Si realizamos la comparativa del mismo collage con una pintura románica del s. XIII, el tipo de contraste visual es obviamente diferente respecto de las relaciones figura-fondo, así como del sostén conceptual que emana de cada uno de ellos, lo cual, obviamente, hace que los "leamos" bajo parámetros distintos. Pero no podemos escapar tan fácilmente de nuestra

visión retrospectiva, que iguala en la lectura de las imágenes los signos diferenciales que las constituyen. Leer, ver y sentir se confunden en momentos perceptivos que rara vez concuerdan con el espíritu y pretensiones de la imagen, sobre todo de las que nos abordan desde el pasado. Aún así, no deja de ser emocionante para el pintor el descubrimiento de asociaciones, en la factura, gestos y acciones, entre una obra antigua y otra moderna. El análisis morfológico de Wölfflin se apoyaba en estas comparativas, en las cuales había que tener cuidado en no caer en juicios retrospectivos de valor, algo no siempre conseguido (Gombrich, 1985:209). De cualquier manera, y para una confrontación constructiva de la obra en base a aspectos opuestos, nos parece de interés la serie de cinco polaridades que ideó Wölfflin, con el fin de analizar caracteres y diferencias entre Renacimiento y Barroco. Estas herramientas conceptuales se enumeraban como; lo lineal y pictórico, el plano y la profundidad, la forma cerrada y la abierta, la multiplicidad y la unidad y la claridad u oscuridad (Wölfflin, 1952). En cualquier caso, y pese a las críticas de Gombrich, un hacer comparativo de ciertas secuencias pictóricas permitiría recabar asociaciones de factura, que pudiendo ser similares en su actuación, resultan radicalmente distintas en su interpretación en el tiempo. Esto hablaría de lo invariable del medio pictórico a lo largo de los siglos, de su plasticidad a la hora de adecuar la experiencia a través del corpus procedimental en el soporte, así como de la pugna de la pintura por una creciente conquista cognoscitiva de sus propias estructuras corpóreas y sensibles. Pensamos que el abanico de las transiciones pictóricas debe ser abordado desde su ser meramente técnico y sintáctico hasta su inmersión en el proceso creativo. Habida cuenta de que nuestro interés se centra en el cerco *poético* que despliega la pintura en su recorrido, y conscientes de que junto a la construcción de la obra corre parejo “el destino de la liberación de la significación de los signos” (Formaggio, 1976:51). Lo que en la activación del momento creativo o del instante poético sucede, es una reducción que atañe al tiempo, donde lo sucesivo se torna en lo simultáneo; a su vez sucede cierta *contracción de la antítesis en ambivalencia* (Bachelard, 1999:94). Con esto queremos decir que la mera antítesis de pares de oposición trabaja de manera importante, pero a nivel instrumental o procedimental. La ambivalencia por su parte se presenta como posibilidad de que haya dos valores distintos, lo que da pie a varias interpretaciones. La polisemia de la obra de arte dependería en parte de esta dicotomía a nivel interpretativo. Es evidente que la conexión significativa con una obra no se da únicamente por el procedimiento. Si este la hace posible es por un giro interno que atañe al mismo comportamiento de lo instrumental, forzándolo a un límite. Para el pintor esto es un hilo de conexión con el resto de los artistas de la historia. Por eso la consciencia de la práctica y el saber de la actuación, resitúan aspectos similares con el practicante de otra época, aspectos que se les escapan al simple espectador. La intensidad, que hace de los forzamientos estructurales una redistribución del valor de los elementos, es lo que juega aquí como importante. A nivel conceptual, y a este respecto de forzar un límite, Wittgenstein hablará, por ejemplo, de un *verde rojizo* (Wittgenstein, 1994:3), buscando un tipo de *imposible* para la teoría, y mostrando así que las convenciones, en el caso del color, no están tan delimitadas como se supone. El filósofo se preguntaba sobre los límites perceptivos, intentando darle al lenguaje la plasticidad necesaria para interrogar tanto al propio lenguaje como a la misma percepción de la sensación;

*El color de la impresión visual se corresponde con el color del objeto (este papel corriente me parece rosa, y es rosa)... pero lo que percibo en la manifestación del aspecto no es una cualidad del objeto, es una relación interna entre este y otros objetos (Wittgenstein, 2008:89).*

En cierta forma, y jugando a estos límites desde la pintura, se podría responder a la pregunta de qué es el dibujo, por ejemplo, considerando a este como los límites del perímetro de las manchas coloreadas, y asumiendo la “armonía de la línea” como la intermitencia de un límite. De este modo contemplaríamos el concepto de dibujo como línea fronteriza, que sucede como contención del aumento de la complejidad en las variables cromáticas. Subyace aquí la idea de dibujar con pintura, Picasso es un buen ejemplo de ello, extendiendo el trazo en longitud, pero a su vez en masa de color, hibridando así linealidad y mancha en un mismo trazo. Tal vez una forma de aprehender la práctica desde los modos de transición, podría abordarse desde el tensionar los puntos de confluencias entre disciplinas como el dibujo y la pintura, en vez de definir de entrada los

elementos categoriales de lo plástico. La complejidad entre las partes y el todo va a encontrar así en cada autor un recetario distinto. Los puntos en común dependerán de los sistemas de organización epocales, pero la insistencia en los desvíos a la norma supondrá también una constante del medio. Para la pintura, y no solo en lo moderno, tanto los pares de opuestos, como la complementariedad del color y otras tipologías de contrates, oposiciones formales, lumínicas, texturales... en suma, todo el catálogo de elementos plásticos en oposición, va a responder directamente al movimiento de organización de la obra. Esta, como se ha dicho, opera atendiendo a las esquicias del pintor, las cuales embocarían en ciertos vislumbres desde donde realizar una lógica constructiva. En lo moderno, es la autonomía del color lo que va a conseguir que la modulación cobre sus credenciales más puras. Así, lo que en la pintura es cosa, sucede a medida que se cede a los elementos plásticos su espacio propio. Por ejemplo, si pensamos en la evolución del realismo desde la pintura bizantina hasta Van Eyck, veremos que las transiciones de modelado de las figuras avanzan en el sentido de distanciar la luz de la sombra, no solo por la sustitución de los fondos dorados por otro tipo de aplicación puntual de los brillos en ropajes y motivos, sino también por la consideración de aspectos simbólicos diferentes que concernirán entre otras cosas a la distribución de grupos y momentos a representar. La evolución de lo pictórico corre pareja al detrimento de las esencias a favor del triunfo de los acentos, intercambiándose este binomio según la época. Así, en la comparativa entre el arte inmediatamente anterior a Giotto se puede diferenciar la vigencia de la convención lumínica bizantina, y el empuje de un modelado lumínico muy diferente, que extiende a las zonas la difusión de la luz descentralizando los puntos focales de brillo o destello. El logro de Giotto concentra *la función de la iluminación por la revelación de la forma* (Gombrich, 1981:62). La transición en el cuadro da al ojo del que ve la tensión necesaria para aguantar el barrido de la mirada sobre la obra. Hay cierta valentía en la inmersión de ciertos pintores en su experimentación, activando hasta lo insostenible el campo de barrido visual, y entorpeciendo hasta un límite la adherencia de la superficie con el ojo. Hablando de *la cosa de la pintura* tal vez se pueda rastrear esto desde los inicios de la pintura moderna, desde el Manet de la década de 1870, que ya experimentaba con la disgregación de la imagen y con cierta autonomía de la pincelada, manteniendo *el rechazo al cerramiento formal en el plano técnico* (Fried, 2014:288). Ya se ha comentado que con Manet y Cézanne el empuje del triunfo de los acentos se dará de manera más evidente, en detrimento de cierta esencialidad que el claroscuro prodigaba a la imagen. A su vez, tales acentos serán los que caracterizarán a la pintura a partir del impresionismo. Con ello se empezará el camino hacia otro tipo de espacialidad diferente, basada en parte, como ya se ha comentado, en la disgregación formal.

A la pregunta del porqué la técnica del pintor invoca constantemente la *industria* de las oposiciones formales, junto al despliegue procedimental que conlleva, responde el retorno constante del careo entre las esencias y los accidentes, de los sentimientos y la razón, el cambio y la novedad. Se trata de una universalidad de los contrarios que reclama un continuo en la facticidad de la obra. Lo universal, en sentido de la etimología medieval de la palabra como *unem versus alia*, uno contra lo otro (Zalamea, 2014:51), sitúa así lo procedimental en pintura como implicación abrumadora en un campo de oposiciones, abierto tanto a la lógica constructiva como a la imaginación del pintor. Un requerimiento de peso de lo creativo deviene pues de la superposición de opuestos, así, para hacer crecer la potencialidad presente *en el arte se requiere siempre de una parte y la contraria* (Barrena, 2015:204). Considerando la mecánica de la actuación en el intracadro, los factores de oposición actúan en la generación del ritmo de la obra, pero no sólo, más allá del campo de relaciones internas a la construcción formal, el núcleo de la creación ahonda en ese mismo enfrentamiento y acople de oposiciones. Así se ha dicho que, de alguna manera, la complejidad del instante poético es en esencia *una relación armónica de dos opuestos* (Bachelard, 1999:94). Ya hemos señalado que el mundo de las transiciones pictóricas, tanto de los grados de ruptura y ligazón entre fondo y figura como del paradigma entre las partes y el todo, no explicaría por sí mismo el significado de un cuadro. Pero su estudio conlleva un saber original que atañe al cuerpo sintiente del actuante, y afianza un tipo de conexiones que abren interrogantes certeros sobre el significado y sentido de ciertas obras. El arte no es más que *una inmensa tradición de invención de las artes, de nacimiento de los saberes sin fin*, ha señalado J.L. Nancy (Nancy, 2008:103). Se trata con ello de insistir en *ese reclamo de la duración*, lograr *“una pintura que muerda sobre el tiempo”* (Deleuze, 2007:265). Como una obcecada física de palanca, la historia de la pintura es la de la organización de una imagen que se hace y se deshace, en una lejanía cuya distancia se comprende precisamente en la proximidad de las manos que la fabrican.

## 6. 2. Una oposición básica. Color y contorno

En mi caso la manera en que he trabajado el color es arbitraria. Tal y como lo siento la mayoría de los aspectos que se relacionan con el color son de carácter emocional. Una cosa es lo que hacemos con el color, otra lo que él hace en nosotros. Tal vez pensamos así a partir del momento en que la representación del color no se circunscribe al propio objeto, sino que también sale de él, de la idea de que el color es una entidad en constante interrelación. En el intento de Cézanne de separar el color de lo emocional, con el fin de entender mejor su campo estructural en la modulación del cuadro, se vislumbra un síntoma. Síntoma de que en la potencialidad cromática se escampa la pura emotividad del sujeto. Trabajar el color necesita previsión, aprehenderlo incluso a veces como una especie de monocromía contenida. Por ello la manera de deslizar el color, de moverlo hacia adentro y fuera de los objetos, necesita romper la imantación propia del tono. La forma atendería a ese distanciamiento, por el que podemos visualizar, tanto la supeditación de los tonos a los contornos, como trabajar atendiendo a la autonomía de los elementos plásticos. Puede que con Cézanne, podamos situar el problema que surge acerca de cómo definir en lo posible lo emocional en el color. La manera en cómo no dar rienda suelta a todo el corpus de sensaciones, imágenes, formas y evocaciones que surgen al manejar los tonos, se recogería en esa contención, que puede que lo que busque es precisamente aprehender todo lo emotivo *ahí dentro*, en la retícula que entrelaza su visión con los momentos del mundo. Tal vez toda la pintura, no sea más que una domesticación de ese asalto del mundo que se efectúa en nosotros a través del color. El enmudecimiento que el color puro produce en nosotros, eleva el problema desde la física de la visión a un problema de participación con todos los entes. Así, para Franz Marc, por ejemplo, el color pasa por una mirada interior que conecta con el animal, una reivindicación de lo indivisible por medio del color, una *animalización* del arte por la que poder pintar *el imposible del ser absoluto... de una pintura sin sujeto* (Marc, 2001:55).<sup>15</sup> Posiblemente la conexión más pura del pintor con el color sea volcarlo líquido sobre una superficie. El tipo de llamada del color a la percepción humana parecería necesitar traducirse en el soporte como un trasvase a través de cierta inmediatez. Ahora bien, este extremo trata cierta urgencia con la que el color nos reclama, pero su manejo requiere un abanico de movimientos y gestos cuyo éxito se basa, en muchas ocasiones, en la ralentización y memorización de ese asalto directo de lo cromático. Volcar o derramar un tinte, extender la pintura pivotando el gesto en el codo o el hombro con una gran brocha, espátula o rodillo... el espectro de la llamada pintura de “brocha gorda” (denostado por las ortodoxias clásicas de lo pictórico, las cuales pelearon por un status alejado de lo artesanal), tal vez sea en definitiva lo más cercano a cierta imperiosidad del tono, al anegarse el ojo en la totalidad del campo cromático. No obstante, mientras que el color pide cierta extensión de lo perceptual, el ojo y sus conexiones piden concreción. En realidad, si cualquier motivo en la superficie no está circundado por una serie de líneas o contornos, todo punto de agarre visual se desplaza al perímetro del soporte. Es el problema que detectaba F. Bacon en los expresionistas abstractos: sin contorno, el cuadro es tomado por la catástrofe, pierde toda tensión. Es curioso por ello que el pintor irlandés fuera afín a la pintura de un informalista como Henri Michaux (Sylvester, 2003:59). Tal vez por la disciplina que intuía en el hacer de un pintor, que se declaraba tachista precisamente por no poder tolerar las manchas (Michaux, 2000:122).

La conclusión de Bacon con esto es que el gran arte es profundamente ordenado (Sylvester, 2003:58), y deja entrever que ese orden sucede a través de un contorno que trate de contener lo que él llama “sectores de emoción indisciplinada” (Ib, 57). La preocupación de Poussin ante Claudio de Lorena, al contarle compungido que *Caravaggio no dibuja*, podía ser análoga a esto. Para una concepción mental y escrupulosamente calculadora como la de Poussin, el *poco* dibujo de Caravaggio era algo peligroso para la pintura, y en cierta manera destinado al fracaso (Lévi-Strauss,

1994:29). Caravaggio está, no obstante, muy lejos del espacio-color moderno, pero una conexión con ello podría establecerse en el tratamiento de masas claras y oscuras. Por muy lejos que parezca estar la radicalidad del último Caravaggio de la idea de un espacio color, la urgencia de hundir los contornos en masas oscuras y separar estas por fulgores de luz, tiene una cercanía en cómo el color puede asaltar la linde de la línea que circunscribe la forma y escamparse como un líquido o una sombra por la superficie del cuadro. En sus extremos valor y croma encuentran cierta fusión en la física de su suceder. Para los griegos el color derivaba de los extremos de luz y oscuridad (Goethe en cierta manera opinaba igual), aunque la concepción del color, en la Grecia de entonces, estaba mezclada con la de lustre o brillo, y no tanto con la de tono o tinte (Ball, 2009:43). Pese a todo, pensamos que esta idea de hacer aparecer el color desde interior de los extremos de luz-oscuridad, no elimina la idea del color como entidad autónoma, tal y como la concibieron los modernos; más bien resalta la complementariedad y fluctuación del color, sentido en ocasiones como biológico y físico y otras como metafísico. En cualquier caso, la diatriba entre pincelada abierta o cerrada en torno a un contorno definido, aparece con la necesidad de situar las cosas en un espacio más o menos ilusionista, o tal vez con la observación de que el contorno de una figura es batido, en diferentes grados de visibilidad y nitidez, en el total de su perímetro. Si por ejemplo todo el fondo del soporte fuera una extensión ilimitada y plana de azul, las figuras se destacarían por igual, como sucede con las figuras del Giotto en la capilla Scrovegni de Padua. Es posible a su vez que el contorno empiece a moverse hacia un fondo, y ensanchar o adelgazar su grosor, cuando lo que sucede en el interior de las figuras o lo rostros empieza a coger matices. Por otra parte, la volumetrización de las formas exigía modular los batientes de clarooscuro. Pero el contorno no empezará a temblar en su intensidad de definición, probablemente hasta acrecentarse el parangón entre color y dibujo. Esto sucederá con los venecianos. Es probable incluso, que la sensación de la extensión de un color en masa, y no en veladura, haya hecho flaquear al ojo en su dedicación absoluta a la línea de reborde de los objetos, cediendo a un movimiento manual más estentóreo sobre la superficie. Si se observan los dibujos de Tintoretto, esa idea parece estar presente en la discontinuidad curva de los trazos, que anuncian de alguna forma el movimiento de masas de valor y croma, en un dentro y fuera del fondo-figura que las traza y las compone.

El porqué en el decurso de la historia se ha tendido a priorizar el contorno sobre la mancha viene desde antiguo. Muy posiblemente esto se relacione con bases platónicas que dan preferencia a la idea sobre la materia. Así cuando Aristóteles basa el modelo de significación en una separación radical, entre el contenido representacional y la expresión (Rastier, 2017:43), permite agrupar a las artes en un discurso general y por otra parte compararlas *en función de sus medios, objetos y modos que le son propios* (Ib, 44). Con ello las artes y las ciencias divergirían en su tipo de representación, pero no en su tipo de expresión, ya que todo arte que se precie no puede perderse en la particularidad expresiva, debe ceñirse a la universalidad de su decir como representación. Acceder a la generalidad de las artes pasaría pues por admitir una ley que aglutine todas las cosas particulares. La asociación del contorno con la idea, y de la mancha de color con la materia, relaciona a la línea con dicha generalidad de las artes. Se trataría de la prioridad de la idea, que mantiene su pureza frente a los avatares circunstanciales de lo expresivo asociado a la materia cambiante, corrupta, etc. Así, un renacentista como Alberti, promoverá el diseño de los trazos oponiéndolo a los planos que estos demarcan, tanto como a la coloración (Rastier, 2017:48).

Igualmente, el problema del predominio de la mancha o la línea, y sus consiguientes hibridaciones, se plantea en el inicio de lo romántico. Si bien un Ingres estiraba aún maneras presentes desde el barroco, apoyándose en la línea como elemento riguroso de ordenación de la superficie, su oponente Delacroix descubría la atmósfera de los colores, ahondando en manchas más abiertas y comprometidas con el tejido cromático (Wedebber, 1973:17). Esto ya se ha reseñado sucintamente en el capítulo de la modulación. Podíamos pensar que la asociación del color con el escape del contorno sea algo inherente al fundamento pregnante y expansivo del color, y tal vez en parte esto sea así. A través de la historia esa tensión ha tenido que surgir en innumerables ocasiones. El placer de encerrar una napa de color con la delimitación de un contorno preciso en, por ejemplo, un iluminista medieval, está posiblemente en relación directamente proporcional con el desborde de la mancha de relleno en otro momento dado. La traición de la norma deviene desde esa mezcla de accidente y curiosidad de la que ya se ha hablado, y esta, a su vez, por

15 Según Kristeva el color como fractura de la unidad apunta a la indeterminación del sujeto-objeto (Kristeva, 1988:37) sería por tanto anterior a lo cultural o al lenguaje. En este sentido entiendo que para Kristeva la unidad refiere al propio sentido que blinda la aparición de la conciencia, y al hecho del ser para el lenguaje, y no a lo indivisible que supone el estar humano en tanto pura existencia animal. De hecho en el esquema de nuestra tradición, al menos de Aristóteles a Kant, el color es tratado bajo la sospecha de falta de orden. Así, Aristóteles opinará que... una distribución al azar de los colores más atractivos (...) nunca daría tanto placer como una imagen definida y sin color (Batchelor, 2001:29).

una observación de lo cambiante del mundo. La apertura, por poner otro ejemplo, de la pintura tradicional china a una mancha que en sí aúna trazo y masa, deviene no solo de una concepción particular del vacío, o de la inserción del cuerpo y la respiración en un continuo vital con el soporte, también influye en esto la invención de una herramienta como el pincel, o la necesidad de dar una imagen del movimiento, la humedad, el aliento o las atmósferas... entidades que no siempre se concretizan en formas definidas como en estados de la materia, sólidos, líquidos, gaseosos. Aquí habría que señalar que el predominio del blanco y negro en la pintura china, tal vez resta tensión entre las componendas de atajar lo cromático, ante un desbordamiento excesivo en el soporte, haciendo por lo general de la representación tradicional oriental una amalgama mucho más fluida entre grados de tono, valor y contorno. Sea como fuere, la aplicación del color hace intervenir un cúmulo de factores corporales no siempre voluntarios. Por ejemplo, podríamos relacionar la capacidad de atención directa que reclama el color, con el uso paulatino del aumento de masa o carga pigmentaria, así como también con los modos de pintar occidentales basados en la ocultación o el borrado. Tal vez sea sintomática esta manera de contención de lo corporal, propia de la tradición de la pintura occidental, basada más en la mirada que no en el vistazo (Bryson, 1992:99). Según los análisis de este autor, la pintura occidental oculta la mostración del cuerpo en el pintar, al contrario de la oriental, que muestra de manera evidente en lo pintado la extensión del cuerpo del pintor (Ib, 101). Puede que esta manera de volcar la mirada hacia las cosas haya potenciado un mayor trabajo intra-soporte en la pintura occidental. Pese a todo, el reclamo del color a la soliciación del cuerpo y sus gestos, presiones y movimientos, no ha dejado de fluctuar a lo largo del tiempo, incorporando a partir de lo moderno nuevas maneras de abordarlo. Puede que sea exagerado trazar estas consecuencias, encadenadas a partir del efecto que el color supone para la percepción. Pero en cierta forma, la demanda inherente a la materia pictórica que supuso la aparición del óleo, aunó brillo, untuosidad y dilación en el secado a la sustancia pigmentaria, haciendo de esta un reclamo aún más eficaz para los sentidos del pintor.

Resumiendo, la idea que subyace a todo esto que hablamos, considera que en la relación del color y el contorno se funda el eje que patentiza la distribución del material de las sensaciones en la superficie. Esta obviedad es, con todo, poco reseñada a la hora de pensar la acción del pintor. Hay que tener en cuenta, que el suceder del espacio-color moderno aparece con un nuevo planteamiento de la pregunta sobre la disociación del tono y la línea. Apoyándose en la experimentación de Cézanne, el modo innovador de dibujar en un Gauguin va a la par de su modo de usar el color, muy rico en matices, en contra de lo que se ha pensado por esa supeditación a la extensión generosa de la mancha plana (Francastel, 1981:189). De Gauguin hay aparentemente un gran salto a la secesión de planos cubista, pero no lo es tanto si pensamos en esa constante de disociación color-línea, que es convocada como manera de pensar el todo de la pintura desde el practicante. La idea de contraponer *partes y zonas* en este escrito, así como mucho de lo que hablamos en los capítulos de la modulación y de las transiciones, devienen de ahondar en estos aspectos aparentemente simples, del procedimiento de asociación y disociación entre línea y mancha de color pero que, en el fondo, son componentes estructurales de base en el organigrama de lo pictórico.

### 6. 3. El espíritu de las transiciones a través del trazo

Para el pintor, pasar la mirada de una zona a otra del cuadro constata la acción del pintar bajo un conocimiento directo con la materia. Este re-conocimiento trabaja en verificar la construcción pareja de la figura y el fondo, independientemente del seguimiento del relato. Este último, afín a la proyección del modelo en la obra, no sería más que el recogerse de los componentes formales en una significación determinada. Aquí será el significado de la imagen el responsable de transicionar la visión por medio de la identificación, y no por grados básicos perceptivos o gestálticos. Otro modo de transición sería el de la incursión manual en la superficie, amparándose en la sensación, a su vez recubierta del recuerdo. En estos modos, sea cual sea su porcentaje de hibridación de uno en otro, se trabaja alejando y distanciando, fundiendo o secesionando, según proceda. Tanto el pasaje como las pantallas, tal y como los argumenta A. Lothe (Lothe, 1985) y que hemos visto en el apartado dedicado a la profundidad, serían aquí conceptos pertinentes. Así, lo

transicional en el cuadro, no iría más allá del ejercicio de extensión de la materia, si no se complicara con el vector ilusionista, o con la experimentación gestual de una materia plástica *viva*, (no se ve, no obstante, cómo sería posible la separación de la confusión del cuerpo sintiente del que pinta con su mera actividad manual). Pero aún más allá de esto, lo transicional no elevaría sus potencias a la imagen en curso, sin asumir el desencanto de una realidad incontestable, aquella que la ancla perennemente en lo bidimensional. Aparentemente, tanto *la cosa de la pintura* como *la pintura de la cosa*, se construyen de acuerdo a la cosa del mundo bajo la mediación de la imagen. Sin embargo, la fuerza de aplicación del pintor a la pintura, asume de manera misteriosa la entrada en el ámbito de la representación, y lo hace a través del trazo. Lo transicional, entendido para el pintor como una *tecné* primaria, en tanto el juego físico con los elementos plásticos, y bajo una aplicación intuitiva, es ya acción posterior a esa incisión del trazo. Incisión tanto en la superficie como en uno mismo, y que expande entre ambos la división inédita entre lo externo y lo interno, desconocida hasta ese momento. Como si el que pinta ya no confiara en el origen de una extrañeza por la que el pintor mismo *se muestra a sí mismo al mostrar*, como comentará J.L. Nancy a propósito del inicio de la pintura prehistórica, sino en la inscripción que esto supone en el constante salir de la pura presencia, pues mostrar no es otra cosa *que poner a parte, poner a distancia de presentación* (Nancy, 2008:102). En este sentido, del saberse el humano inscrito en el curso de los acontecimientos, podríamos decir que se inaugura el espacio de lo humano (aunque, en cierto sentido, no habría más espacio que el propiamente humano).

Volviendo al operativo de las transiciones, y en el caso de la transposición de un modelo, lo que aquel ofrece en el soporte es una re-presentación del fenómeno perceptivo de la visión, una vuelta a presentar la escena acotada o vista, que es siempre algo más que un encuadre o barrido visual. Lo mnémico, lo sentido, lo visto u oído, lo percibido, en suma, trazado por sus confluencias, pues toda discriminación perceptiva sucede a pesar de las contaminaciones a la que la someten los demás sentidos, ingresa en los modos de la transición como base material de las fuerzas que confluyen en la pantalla-superficie. Pantalla en cierto modo, pues la transición para el pintor apuntala en el cuadro, ya se ha dicho, el movimiento de la vista como verificación de un recorrido, similar, ciertamente, al del ojo mirando el mundo. Una demanda inherente a lo transicional está, no obstante, presente en su darse en la obra, como si se quisiera incluir una novedad en la reconstrucción de lo recordado y sentido a través de la visión. Amparándose en la seguridad inconsciente de una misma fisiología del mirar, se realiza el recorrido visual del cuadro como si se paseara la vista fuera de él, un tipo de acción que podríamos tildar de *líquida*, por la eliminación de esa tercera dimensión en la obra, en la que se delega mayormente en lo visual todo el peso del acontecimiento perceptivo. Percepción y materia fluctúan aquí bajo la desatención de un tiempo, que en principio no puede ser datado mientras la cosa-cuadro escrute, de nuevo, lo que *le falta al mundo para ser como él* (Merleau-Ponty, 1986:21). Tal vez, el ejemplo por antonomasia de esto remita a cuando se ha hablado de las meninas de Velázquez, haciendo ver que se representa en el cuadro la ausencia de lo fundamental a representar, ofertando así la obra como presentación de la pura representación; *El cuadro en su totalidad ve una escena para la cual él es a su vez una escena*. (Foucault, 1968:23). Creemos, pues, que toda novedad en la obra ha de contar con la asunción de esa base, en tanto cualidad, luz, color, profundidad... dadas en el juego de la superficie, eco de esa *naturaleza interior* que invocaba Cézanne (Ib, 19). Asumir esa base será importante para una hipotética innovación, ya que la característica de lo novedoso es precisamente desprenderse de aquello que hasta ese momento lo sustentaba en silencio.

### 6. 4. Transiciones y tipos

Hemos definido la transición pictórica como el tipo de evolución de lo material, que vehicula el recorrido de la visión a través de las partes de la obra hacia un todo. Lo que, en definitiva, las transiciones definen es un hacer técnico de la imagen en pintura, el ponerse del pintor desde sus presupuestos epocales a la resolución de una imagen para su actualidad. Como ya se ha dicho, lo transicional es abordado aquí no tanto como los pasos y cambios que definen los llamados movimientos artísticos en la historia del arte, sino como el hacer manual que lleva en

cada época a definir, por ejemplo, qué es figura y qué fondo en una representación bidimensional. Atendiendo a esta reflexión, se podría caer en la tentación de amoldar los diferentes elementos plásticos —punto, línea, plano— a lo que en cada época se ha considerado imagen significativa. Pero aquí empezaría el primer problema, ya que un análisis valorativo de este tipo, obliga a quien lo plantea a una constante revisión, que en tanto retrospectiva asuma cierta desviación de cara al análisis interpretativo. Una imagen llega a ser significativa para una determinada época, en tanto aún a su ser el carácter simbólico. Pero bien es cierto que el carácter perenne de ciertas imágenes logra su ser con el paso del tiempo. A estas imágenes que consideramos artísticas, se ha llegado por el mismo camino técnico que el que formó el común iconográfico epocal de todo tipo de imágenes. Preguntarse qué es lo que revela en la factura de la superficie, la característica que hace la imagen singular, es quizás el error que el método científico comete, al intentar someter la obra de arte a tipos de análisis estrictamente sintagmáticos (Rubert de Ventós, 1968:261). Los métodos estructuralistas de análisis lingüístico-semiótico, en sus más ilustres representantes como Jakobson, Eco o Hejmslev, entre otros, han desarrollado acercamientos que, si bien logran acotar y aprehender discursivamente ciertas obras, se ven desbancados en tanto se enfrentan, por ejemplo, al problema del color y a su variabilidad selvática (Batchelor, 2001:23). Teniendo en cuenta esto, el investigador pertinente podría considerar como objetivo un estudio de los elementos plásticos atendiendo a su desarrollo trans-epocal, destacando, como se ha comentado, no tanto un recetario de hacer con sus correspondencias circunstanciales, como una comprensión de lo que, en las posiciones de partida del procedimiento, se ve desbancado y defraudado. Así, el espectro de transiciones ahonda en la propia *tecné* del medio, y está presente en el tipo de actuación que conlleva, por ejemplo, al pintor de vasijas griego a insistir en tipos de linealidad para sus personajes, o en la manera de modular la pintura que un pintor barroco efectúa para distinguir un material de otro, o un fondo de una figura. Presente asimismo en la reducción cromática o la eliminación de la huella del pincel, propio del pintor neoclásico, o en el vibrante empaste cromático del impresionista. En la secesión en planos más o menos cortantes del hacer de un cubo-futurista, o en la generación de determinadas “transiciones de choque” en la pintura abstracta de post-guerra de mediados del siglo pasado...etc. Hablamos entonces, del seguimiento en el hacer concreto del pintor en el plano de la experimentación. Lo que da imagen en el soporte, dependiendo del gasto de una determinada actuación, que en su repetición puede devenir en hallazgo. Es así, que la mano del pintor cae en el lienzo con el peso de su época, y que al tiempo es posible, que la época caiga del mundo de la mano del pintor.

Este apartado no trata entonces de centrar exclusivamente la investigación en un análisis de las presiones, deslizamientos, aparatajes y demás artimañas procesuales que forman las tecnologías pictóricas, como de intentar comprender, o al menos señalar, el camino que en la factura discurre, desde la necesidad de un tipo de imagen, al hecho de que la propia imagen desbanque tal necesidad. Es decir, abrir el campo desde la causa instrumental hasta el cambio de proceder que demanda valorizaciones distintas del procedimiento, incluso opuestas a las anteriores. Esto en sí apunta ya a un tipo de apuesta desligada de una aplicación estricta del binomio ensayo-error. Lo que consideramos aquí, es el hecho de que la pintura *muestra*, lo cual en ocasiones responde a una rebelión de los procedimientos habituales en cada época. No tanto en el sentido de accidentes técnicos, que también, como en una, a veces, “mala forma”, en un “no ver” (resuelto en su intención, aunque necesariamente impreciso en su forma). Esta forma particular de *ceguera*, característica del artista pionero, es la que hace que la mano empastadora se torne borradora o tachadora, que las resoluciones de un fondo se vuelvan material de figura, o que la inversión de los ejes lumínicos desbanque una visión naturalista en otra simbolista, o simplemente aterradora. Una tipología de las transiciones en el tiempo nos mostraría la alternancia de lo que ha predominado en la aplicación concreta a la hora de representar. Me refiero a qué es lo que ha dirigido en cada momento el hacer de la obra. Pienso por otra parte que esto daría pie a un trabajo más extenso sobre el tema, y que aquí me limite a apuntar de soslayo. Así, en lo que los estudiosos del tema consideran las primeras abstracciones sígnicas conocidas, se podrían detectar transiciones de marcas, golpes o escarigrafías. Sería algo así como una época arcaica donde la mano es dirigida por la voz, una voz marcada en un soporte que es leída o cantada como recitación de un encantamiento, o marca de declamación (Leroi Gourhan, 1971:187). Si avanzamos en el tiempo, con la aparición de la mimesis imitativa y los aspectos de verosimilitud, entraríamos en una época donde la mano es dirigida por la mirada. Un periodo donde

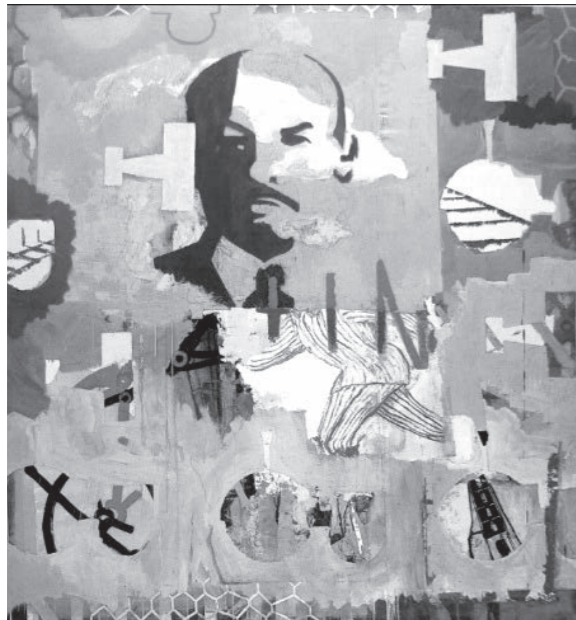
la pintura toma sus credenciales más significativas, de acuerdo a un devenir de lo técnico, del que no obstante guarda la memoria de una fractura original, entre una plástica que signa, marca, indica y otra que aún a lo anterior el significado concreto de lo reconocible. Aquí entraría un vasto abanico de hacer, desde las primeras transiciones lineales y modulaciones volumétricas de las antiguas culturas (Egipto-Mesopotamia-Grecia-Roma), pasando por las transiciones planas, punteadas, (Oriente-medioevo) a las transiciones en degradados y empastes (bajo Renacimiento-Barroco-neoclasicismos). Ya en el inicio de lo moderno sucederían las transiciones divisionistas (Seurat) o el pasaje cézanniano. Posteriormente vendrá un periodo en que la mirada será dirigida por la mano. Se trata de la época de la autonomía de los valores plásticos, de la preocupación por lo material (procesos, abstracciones históricas), donde se dan transiciones de masa, licuación, absorción, gesto y trazo pictórico. Por último, podríamos destacar la época de la influencia del concepto en la mano y en la mirada, que a la postre abocan al operativo digital del dedo como una reducción de la mano (abstracciones fractales, arte digital). Vemos que en la serie de inversiones que se dan en la relación mano-ojo estarían las de carácter puramente analógico, (predominio de lo retiniano o de lo manual según épocas) y las de carácter digital. Esta última no sería tanto una inversión del par mano-ojo como un abandono de lo manual (y lo que en su relación con el ojo hace mirada). La importancia de la mano en la pintura y su relación con la vista, obliga a considerar el carácter analógico, considerado aquí como el campo de relaciones y movimientos corporales en el hacer del cuadro, tanto en el ámbito de la mimesis (figuraciones, aspectos de verosimilitud) como en el ámbito material (procesos, abstracciones). Este recorrido se asemeja al descrito por Deleuze (Deleuze, 2007) respecto a las diferentes modalidades con las que la mano del pintor se relaciona con la mirada. De la visión háptica o cercana de los egipcios, pasando por la subordinación de la mano a la mirada, (táctil-óptico según Riegl) atribuido a lo griego, posteriormente un momento de *exposición de un espacio óptico puro*, y finalmente otro de *imposición de un espacio manual violento* (Pinoti, 2011:210).

## 6. 5. Algunas transiciones comunes en la práctica propia

Es porque la pintura se hace a base de aportaciones sucesivas, que la acción manual entrevera las secuencias de dificultad formal en la obra. En cierto modo ajustar la transición de un sector de la superficie a otro es la propiedad más íntima del cuadro. Toda su física se genera ahí, en el transporte debido a lo bidimensional, que ata de arriba abajo y de izquierda a derecha, la entente de fuerzas e intensidades con la disposición de las formas que definen lo pictórico. La constatación procedimental es aquí pura aplicación silenciosa a los deberes de la mano, de cara a la consistencia y discriminación de la materia (matiz, grosor, empaste, pincelada...) y abandonándose a la lógica de su acción, (extender, licuar, empastar, rascar, pincelar, absorber...). Llamaríamos recurso a esa solicitud del procedimiento en la ayuda estricta de un arreglo formal. El problema que se ha visto en ello, problema que en una determinada época surgió por la aportación del carácter y sus subjetividades, básicamente con el nacimiento del autor, es el de la demostración del procedimiento por el procedimiento, algo que abre la puerta al reino de los efectos. El efecto es algo que no solo no suponía ningún problema para el arte en un momento dado, sino que formaba parte de su esplendor. La pintura pompeyana sería, entre otros, un ejemplo de esto. Estaríamos refiriéndonos aquí por supuesto a un periodo donde la separación entre arte y artesanía no era tan clara. Hablamos en todo momento desde la experiencia del tipo de acción transicional que particularmente he trabajado en estos años, siendo conscientes de que en otros tipos de pintura el espectro de transiciones opera desde diversos grados de lo mental o conceptual hasta, una consideración cercana al montaje externo de una serie de obras en una sala expositiva, por ejemplo. Sería pues, en mi caso, una manera de abordar el tema de la transición, en el espacio pictórico del intracadro, de su nivel constructivo en una manualidad de facto, y en la que particularmente he ido agrupando diferencias de actuación que han derivado en la interrupción de la superficie por sectores. La intencionalidad de un previo a la acción concreta, se ve así contaminada por una inversión en la base de la idea previa. Quiero decir con esto que, en ocasiones, es la pregnancia e imantación de un grado operativo en la realización de la pintura, el que lleva a la estructuración de la superficie, y no tanto, como a veces pudiera parecer, que sea la decisión anterior a la ejecución la que conduzca a una acotación formal determinada. En el juego de las vicisitudes alternas entre concepción y ejecución, se abre en mi caso el espectro técnico de las transiciones, en unos casos alerta frente a los excesivos colapsos, y responsable en ocasiones



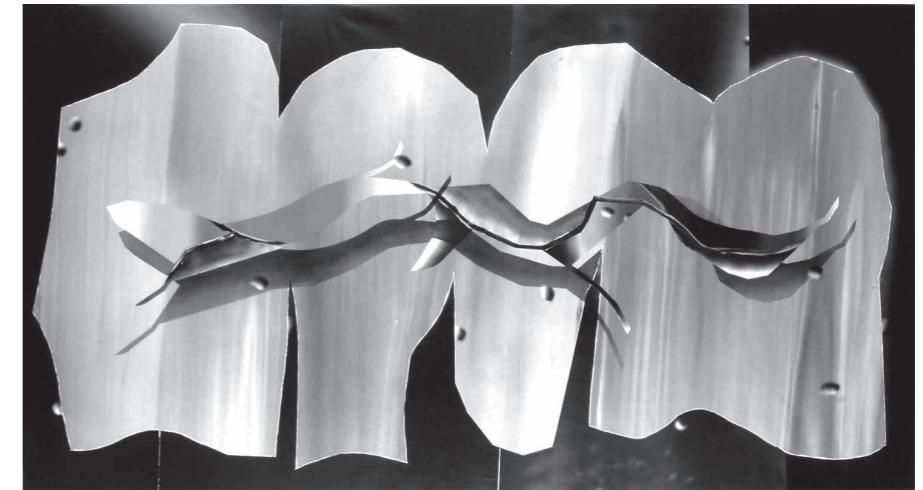
L. C.  
*Coppelia*, 1988  
 Óleo y collage sobre tela, 150x 200 cm



L. C.  
*Faltan 21 días para la recolección*, 1989  
 Mixta sobre tela, 200 x 200 cm

de un discurrir inercial o devaneo indeterminado. En mi práctica, y por las razones que sean, las aproximaciones a la ortodoxia del oficio han sido pocas. Si bien mi admiración por las diferentes facturas de la pintura clásica ha sido desde siempre una constante, los aspectos estructurales en los que más ha ahondado mi trabajo, han sido los resultantes de lo moderno, sobre todo a partir de Picasso.

He dicho en alguna ocasión que hay pintores que pintan lo que ven, y otros que ven y luego pintan. Esto, que de inicio parece una simpleza, me sirve para distinguir dos partes del oficio que nunca se dan con limpieza, la del pintor que construye de acuerdo a lo retiniano y la del conceptualista o introspectivo que se apoya más en la memoria y en los fantasmas interiores que promueve su imaginación. Evidentemente hay cosas que me han preocupado en estos años de pintura, y que supongo que son comunes a muchos pintores. Cosas que tienen que ver con el tema de la expresión, el sujeto sentimental, el valor de la representación... y otras relacionadas con estas que se traducen en aspectos concretos, como la tonalidad predominante, las maneras de extender el color, los recursos de fractura y asociación de lo que hemos llamado anteriormente *partes* y *zonas*, o todo el elenco que arrastra mi parte literaria, que es mucha, y con la que lucho denodadamente apoyándome en títulos y subtítulos que rondan de manera impenitente a mis obras. Un ejercicio memorístico del tipo de transiciones que más he prodigado en mis trabajos, es obviamente indisoluble de situaciones concretas, de lugar y vivencia. Puedo recordar al respecto, en mis inicios de estudiante, el problema que suponían las masas de color. Para mi apetito creador de principios de los 80, basado en el dibujo dislocado del cómic y en cierto ímpetu garabateador, la disposición de las masas de tono era algo que había que deslizar o domar, de una

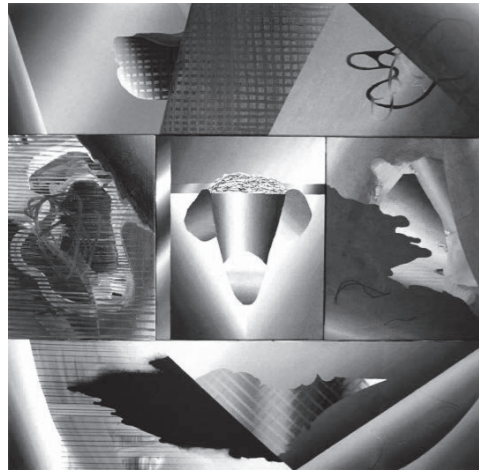


L. C.  
*Falsiots*, 2001  
 Acrílico sobre tela, 195 X 360 cm

manera que ponderaba la física de la extensión antes que el método de cálculo tonal [*Coppelia*, p. 76]. Ya he dicho que lo ortodoxo ha estado ausente en casi todas las enseñanzas que he recibido respecto a la aplicación tradicional del color, con lo cual el aprendizaje ha sido un constante espabilarse con los soportes, y con las conversaciones nutricias de algunos compañeros de profesión, (paradójicamente dos de los más afines son los que dirigen este trabajo). Aquel deslizamiento de bandas o zonas de color, respondía en los inicios a una acción inmediata para desviar el impacto o golpe visual del tono en la mirada.

Estas obras al tiempo afianzaron cierto tipo de ideas de actuación, afines a cuando uno empieza a hacerse pintor. Una de las más practicadas refiere a la marca delimitadora del perímetro de la mancha, la cual se amolda a lo que el contenido tonal quiere abarcar, y no al revés. No es tanto dibujar con el color como modular el *dibujo*, entendido como límite de mancha, desde lo expansivo o contraído del tono pregnante. Pienso que, en parte, un cuidado *laissez-faire* es importante para el aprendizaje de las esperas en el que pinta. Esto es así independientemente del tipo de artimañas o habilidades que el actuante pueda disponer, ya que estas son la puesta en acto de un saber repetido, lanzado a la acción. Pero aquello sobre lo que se ha decidido actuar, se gesta en la dilatación de la materia sobre el eje perceptivo y transicional entre soporte y pintor. Con el tiempo he practicado la mayoría de acciones transicionales que se puedan observar en la pintura. Desde veladuras a degradados, en mayor o menor licuación, cortes más o menos abruptos, en tonos de complementariedad o en valor, en grosores, brillos, empastes o trenzados ópticos de diverso calibre... Pienso que lo interesante del procedimiento es su fidelidad a lo inerte, y como en la combinación manual, pueden suceder aspectos donde el mismo





L. C.  
*Mateo 6.6*, 1994  
Acrílico y óleo sobre tela, políptico de 5 piezas, 144 X 146 cm



L. C.  
*San Miguel*, 1996  
Acrílico sobre tela, 190 x 195 cm  
Colección privada

procedimiento quede oculto y anónimo. Creo que el comienzo de lo que llamamos un buen cuadro, anida en ese tipo de ocultamientos referentes a lo puramente técnico. Uno de los aspectos que me han hecho adoptar el tipo de transición característico del auge de la pintura occidental, como es la degradación tonal o de valor en pasta tan propio de la pintura barroca, se debe a dar una importancia central a la construcción de los fondos. En ocasiones, empeñados en fundir la terminación de sus maclas con tonos similares de manera imperceptible, en otras, y sin perder la tesitura tonal, obligando a la vista a cruzar distintas pulsiones de pincelada, amparándose como digo en un vector claroscuroista [p. 77].

Asimismo el modo inverso, también ha sido en determinadas obras el acto transicional decisivo para el carácter de la obra. Me refiero a buscar un equilibrio de valor en secciones de fondo o incluso de figura, cambiando no tanto los tonos como los matices, fundiendo tonos de matiz muy diferente u opuesto en ausencia de una huella manual que suponga una cesura al barrido visual, actuando para ello muchas veces con brochas anchas o rodillos. El llamado *cangiantismo*, que citábamos anteriormente aplicado a la pintura de Miguel Ángel, tendría algo que ver con este tipo de solución cromática, solución de carácter puramente ultraterrenal en el caso del maestro florentino (Ball, 2009:152). Esto tal vez sucede de forma más evidente en las obras que pude trabajar con pintura acrílica a partir de mediados los 90, donde trataba de separar el tipo de fusión de tonos en el eje de claroscuro predominante en lo barroco, sustituyéndolo por conjunciones transicionadas de cromas alta, como se ve arriba. En la división de formatos en dípticos o polípticos de aquella época, este tipo de secciones degradadas me ayudaba a deslizar la visión hasta una concatenación formal determinada.



L. C.  
*Habitaciones de Isabel d'Este*, 2002  
Acrílico sobre tela, 114 x 195 cm



L. C.  
*Goizeko izarra*, 2007  
Óleo sobre forest, 180 x 165 cm

Resumiendo, las transiciones se configuran en cierta manera como el vínculo que une partes y zonas del cuadro, un vínculo basado en reglas, aleatorias según la época, pero que en cualquier caso se basan en técnicas muy concretas de aplicación. Los tipos de transición actúan así en el decurso histórico, amparándose en los valores plásticos del momento, pero alimentando en cada pregunta o problema concreto que surge en la obra la osadía de un desvío procedimental que, en ocasiones, y por una confluencia inédita de saber técnico e intuición, acaba en innovación. Pensamos por otra parte que las maneras de mover la mano en la superficie a la hora de aplicar la pintura no son tantas, se reducen a un puñado de gestos y movimientos, que aunados a la cantidad de presión e intensidad conforman la hechura de la obra. El compendio manual junto a la proyección visual genera algo así como un campo ilimitado de giros y acciones, en las que no reparamos generalmente, pero en las que la versatilidad de la mano, es sorprendente. El entrelazo que genera el cuerpo, en el transporte de lo sintiente al soporte, es así responsable del paquete de vínculos manuales que hacen de la acción transicional una continua retroalimentación de la materia. En lo referente a mi producción, se ha observado la aplicación de transiciones mediadas en aras de abarcar un amplio espectro de grados, alternando por épocas alturas cromáticas y campos más monocromos. En nuestro caso la variación en las transiciones en el proceso del cuadro interfiere con la mecánica de oposiciones, algo que tal vez responde más a una idea de avance, que a una resolución concreta de la parte-zona. No obstante, la mayoría de las veces, la acción de transicionar, y la idea de oponer elementos o formas, adoptan un orden alterno e incierto, hibridando soluciones bajo una lógica no pactada.

La dialéctica de los pares en oposición resulta en todo el espectro procedimental altamente nutricia. Como destacaba Delacroix respecto al color; *a mayor oposición mayor esplendor* (Signac, 2013:13). Las transiciones y el mecanismo de elementos en oposición se desplegarán así en la obra, atendiendo a cierta universalidad de los contrarios. La rítmica fundamental que toda creación supone no dejaría de ser por lo tanto un eco de ello. Como ya se ha comentado, el autor creativo asume la posibilidad oculta de una tergiversación propia del mecanismo transicional. Pero ello no haría sino afianzar cierta necesidad hacia la obediencia al catálogo de aplicación correspondiente al saber específico. Si bien la demanda de la época, es la que arroja sobre las técnicas en uso un retardo o aceleración del modo expresivo, el tronco común del procedimiento será la garantía con la que toda disciplina cuenta para su supervivencia. Francastel será a este respecto preciso, al decir que la creación de una obra de arte *es la culminación, no de una especulación intelectual por parte del artista, sino de una conducta esencialmente técnica* (Francastel, 1981:12).

## B. Ultracuadro

Noción que considera el logro de una posición inédita o novedosa, a nivel de las significaciones posibles emanadas de un hacer concreto, en una obra y en un tiempo dado. Se complementa el ultracuadro por tanto, con el término intracuadro, no tanto como una conclusión de este, sino como el material significativo que la factura crea, y que en ocasiones es garante del curso de la interpretación. En cierta manera lo ultracuadro admite resonancias de lo que el termino religioso de sagrado conlleva. Hay que aclarar que lo sagrado se vacía aquí de su casuística ultraterrenal, implicándose por ejemplo con la noción heideggeriana de mundo, entendido este no como la totalidad de lo real o el conjunto de las cosas, sino como lo que aparece y ocurre apuntando a un horizonte de sentido (Estrada Villa, 2005:123) Esta reminiscencia que comentamos de lo sacral en lo ultracuadro definiría este último como un suceder que contempla el hacer creativo en su más alto rango, es decir como creador de sentido. Así J.L. Nancy ha asociado lo sagrado a lo distinto. Siendo lo sagrado “aquello que por sí mismo se mantiene aparte, en la lejanía”, y lo distinto “aquello que está separado mediante marcas”, el autor conviene un aspecto común en el ser intocable de ambos términos (Nancy, 2002:9–22). Con ello se funda el ser paradójico de la imagen, como entidad que se distingue y separa del mundo de las cosas, a la vez que mantiene la capacidad de unir nuevos elementos.

### 7. 1. Ultracuadro

Aunque nos aplicamos en la tarea de esclarecer determinados conceptos, los contenidos de lo que tratamos nos lanzan una y otra vez contra las cuerdas de una marea intuitiva que hay que clarificar. Sin que sirva de justificación, pero también como aviso de la imposibilidad de una ordenación estrictamente descriptiva, intentamos deslindar las relaciones entre intracuadro y ultracuadro, las cuales se implican en diversos campos comunes. Vemos con ello que lo anímico, que se transforma en lo formal de la obra, y lo significado que se proyecta en el tiempo, confluyen. Lo que se juega en este vaivén de términos en el campo general del pensamiento atiende en definitiva a lo sensible y a lo inteligible, a sus proyecciones y ocultamientos, a su traducción en el espacio y el tiempo. Pensamos que la pintura debe su atención a un sigilo productivo y que, a su vez, es espectadora de la confluencia de esta entente entre intelecto y sensación, a la fusión de la acción del que pinta con lo proyectivo del entendimiento. La acción muda del pintor no sería más que mera pantomima física si lo que se ha venido a llamar modulación no activara los parámetros de esta relación. No obstante, no es el tema aquí el de deslindar si hay posibilidad de intuición, o si todo depende de inferencias sónicas. Aquí damos por supuesto que en nuestro medio lo intuitivo es basal. Sentimos por ello que, en la pintura, e independientemente de una sujeción a un referente concreto, hay una simpatía directa con las cosas o con el objeto en cuestión. Queremos decir con esto que lo pictórico opera aparentemente sin una mediación, por la que un espectador ajeno podría captar, tal vez no la significación de un determinado repertorio icónico-formal, pero sí la emoción interna de la obra. Se constituye pues el ultracuadro, como un ámbito de conciliación entre las formas y el significado que arrojan tras su gestación. Aquí, la puntuación de la obra, en tanto puesta a punto de una concordancia plástica pareja a un cerco de lo formal, cobraría posteriormente visos de ser interpretada. Por otra parte, pensamos que una *teoría de las correspondencias* subyace a esta forma de abordar lo pictórico, por la que lo existente en el mundo material se relaciona

con las leyes del mundo intelectual (Faxedas, 2018:20). El concepto de disegno, por ejemplo, fue creado por los neoplatónicos florentinos en relación a la idea de visión interior (Rastier, 2017:64), asociada al ojo del alma de Plotino; *Cerrando los ojos, debes trocar esta vista por otra y despertar la que todos tienen pero pocos usan* (Plotino, 1984:292). De este tipo de cuestiones, donde se interfieren mecanismos de representación con la necesidad de significar un repertorio de sensaciones e ideas, derivaría el término ultracuadro. Pienso a su vez que la conformación de tal concepto surge a raíz de observar que el despliegue de todo procedimiento pictórico aboca finalmente a una cuestión paradójica; la tendencia a acabar formalmente la obra, a la vez que a dejar en suspenso el acto conclusivo que articula la significación de las potencias en juego. Se abre con ello la pregunta sobre lo ausente de la obra, en tanto una materia en negativo, fundamental para la actividad sintiente del pintor y para el curso de la significación.

En resumidas cuentas, el término *ultracuadro* es consecutivo en cierta manera del operativo *intracuadro*. Pero mientras este lo asociamos al acto pictórico, y a la concreción cromático-formal en el soporte, lo *ultracuadro* devendría como consecuencia del logro de la obra, referido a lo que la excede hacia el ámbito de la significación. Por otra parte, términos como fondo, trazo e imprimación son pantallas de captación y resistencia de lo que se muestra a través del empuje de lo emotivo. Sucede como si con toda esta distribución de nociones, que en sí son más umbrales de acción y situación, se organizara el ritual de invocación de un *invisible*, que debe de acceder a presencia. En cierta forma lo pictórico sucede como un poner en duda el hecho de que todo sea un fenómeno de interpretación más que de presencia. La pintura asiste como testigo mudo al acto entre el indicar y el significar. Así una cosa es lo que muestra la imagen, y que aboca a una significación concreta, otra el mostrar como la imagen muestra, que pertenece a una significación más profunda, referente al contenido formal o constituyente de la imagen en cuestión. A este respecto J. L. Casado, citando a Greimas (Casado, 2018:29) ha señalado dentro del signo visual la pertinencia de un significante pintura, distinto al significante imagen, refiriéndolo al *modo en que se da a ver la imagen*. Lo iniciático del acto pictórico no puede zafarse así de ser evocativo de un nacimiento de la representación, reminiscencia de una entrada al lenguaje *sin posibilidad de vuelta atrás* (Imaz, 2014:87). El caso del *intracuadro* basaría entonces su ser iniciático no tanto en el hecho de mostrar, como que tal hecho en principio sólo sea indicativo del tener lugar ese mostrar.<sup>16</sup> Cuerdo y acción se entreveran así para un advenimiento de la representación, en la que la pintura abre interrogantes a través de los sentidos. Ninguna marca, acción o movimiento de la pintura está hecho para no verse, y sin embargo no es posible que no proyecte en el tiempo algo en su mostrarse, hacia alguien que aún no está. La significación cierra ese arco proyectivo repitiendo constantemente el proceso. Como se ha comentado ya, un hambre de significación espera al acecho, y el *ultracuadro* respondería de ello.

## 7. 2. Ultracuadro A. Receptor y ultracuadro. Valor y significado de la obra

Se ha dicho que lo importante *no es lo que el artista ha querido decir sino lo que ha dicho* (Lenne, 1974:15). Ahora bien, lo que el artista ha dicho o hecho nunca está separado de sus interpretaciones, estas rodean constantemente a la obra en el antes y en el después de su realización. Pensamos, por otra parte, que la obra lograda se basa en la potencia de su propia autonomía, sin ninguna atadura con las cosas. Pero, aunque paradójicamente y a duras penas, en arte se logre *decir* algo, despejando ese *decir* de todo argumento, intención u opinión que no sea el puro acto de producirlo, esto no sería más que para que tal decir acabe en realidad siendo pasto de las interpretaciones. Así, si el arte aboca finalmente a la

interpretación, es por ser esta la que traduce en eficacia toda significación. No obstante, la cuestión para nosotros no sería tanto cuál es la significación propia de la obra, como aceptar la necesidad insoslayable de la coordinación de ese binomio, entre la producción y la recepción, sin la cual nada sería lo que es, pues un arte que no se llegara a interpretar sería en cierta manera como una maravilla que no se llegara a detectar. Aunque lo maravilloso prescindiera de todo interpretante, aquello quedaría brillando ante una nada, que solo sería efectiva si se incorpora a una conciencia humana. Entendemos que crear un espacio para esa nada sería insertarla en el lenguaje, incluso bajo la forma de *ausencia de lenguaje*. Ante el aserto de Nietzsche, de que *el hombre prefiere creer en la nada antes que no creer* (Nietzsche, 2005:205), pensamos que algo habrá de fundante en la nada respecto al todo de las interpretaciones. Que la obra de arte sea esa *nada* que posibilita el sentido, sería una manera ontológica de ver la coordinación concreta entre intra y ultracuadro, caso de que lo realizado accediera a ese absoluto propio de la obra de arte.

Por otra parte, pensamos que lo *ultracuadro* no sólo atendería al plano de la significación, esta necesita a su vez incorporar al interpretante. El caudal de las interpretaciones, adyacentes a tal significación, modelaría a su vez *el ojo epocal* del que constantemente se nutre la actualidad del pintor. La palabra "patrimonio" denota aquí el cuidado que se siente, y que se ha de mantener, con aquello que entendemos que garantiza el curso de las interpretaciones. Lo patrimonial, aparte de ser un efecto interesado de los ministerios de cultura, trata del interés *per sé* radicado en la obra, de ahí la frase que se suele utilizar al respecto de *patrimonio de la humanidad*. Cuando se lee un manual informativo de un monumento u obra importante, se puede ver que generalmente suceden dos tipos de secuencia explicativa. Por una parte, estaría la descriptiva, que relata ámbitos, sucesos e historias referentes a la obra. Por otra la *procedimental*, que cuenta avatares, composiciones y disposiciones de la materia que organiza tal obra, atendiendo por lo general a aspectos referentes a la disciplina de la restauración. Lo que queda en medio de este tipo de cerco explicativo es la pura transmisión de la obra, que afecta antes que instruye. Con todo esto creemos que, si la interpretación de la obra de arte es síntoma de algo que en esta crea una realidad, ese algo estará instituido como un umbral de sentido. Lo paradójico, de nuevo, estaría en cómo sucede esta oferta de sentido, siendo la obra de arte algo que en cierta manera *ha trabajado* en vaciarse de todo tipo de significaciones, y apareciendo por lo tanto como una especie de "significante vacío". A este respecto es pertinente recordar la frase oída a un artista y profesor, de que la obra de arte *no tiene significado, pero está dotada de significancia*. Sin entrar en disquisiciones, respecto a si ese valor y significado que la obra oferta o a las pertinencias entre *belleza angélica* y *belleza republicana*,<sup>17</sup> consideramos que el ultracuadro se ciñe a cubrir el ciclo por el que la obra se genera y llega a su fin en tanto significa, y esto incluiría en parte la interpretación del receptor. Con ello se pretende que el entente *intracuadro* y *ultracuadro* desarrolle un bucle que remita constantemente a la producción. La preocupación del *ultracuadro*, de constatar que el *dar a ver* de lo pictórico ha llegado a un receptor, pertenecería ya a un límite con el mundo de la interpretación. Pero entender el *ultracuadro* como una frontera afín al "mensaje recibido", necesita el efecto respuesta, por así decirlo. Su interés estaría, como decimos, en hacer ver lo que la obra emana como  *darse a ver*, pero también en hacer ver como eso se transcribe en una interpretación dada. Por ello, pese a que nuestro interés como pintores se centra en cierta forma en el tránsito de la obra a su interpretante, pues ahí habita parte de la significación, lo interpretativo vendría a ser su cumplimiento, una vez el receptor es afectado por la obra y remite su mirada hacia dicha obra. La pregunta que surge aquí es hasta qué punto la dicotomía entre ver y saber afecta al valor de la obra. Es cierto que no se ve nunca desde un lugar impoluto, y aún en ausencia de datos sobre la obra que visualizamos, la memoria y el gusto se deslizan como pueden para atrapar lo que se presenta a los ojos del contemplador. Por ejemplo, pese a la crítica de Berenson al arte moderno este no dejó de considerar a Cézanne (Berenson, 2019:18), posiblemente por detectar en él reminiscencias o esquemas de un arte clásico que admiraba. Su *ver*, en este caso, avanzaba como prioridad de un *saber*, aunque inmediatamente arropado por una erudición que no dejaría de afectar al directo de su ver. En este reconocer en lo

16

La designación de un significado concreto a la cosa o a la imagen es algo dudoso en unos orígenes del lenguaje, donde una relación participativa arropa contextualmente a la significación. Según la antropología, el mostrar que efectuaba el lenguaje inicial no se daba tanto por una indicación fonética concreta, hacia la designación o indicación de una cosa a la cual se otorgaba un significado, (es decir a algo similar a una palabra), como por una especie de *holofrases* o grandes intrincados de sonidos y significados (Barfield, 2015:170). A su vez José Luis Casado comenta que *la frase es anterior a la palabra (...) la frase es lo primario, ¡el primitivo no comienza a reunir pequeños signos para expresar el dolor o el miedo ante la naturaleza!* (Casado, 2018:50). La conclusión a la que se llega por ese camino es que la similitud que relaciona el lenguaje metafórico con un lenguaje participativo, ligado más al sustrato de sensaciones que a la imagen, no es tal, y que, precisamente, la existencia del lenguaje metafórico depende de la ausencia de tal participación (Ib, 171).

17

"Entendiendo por (belleza) republicana la tradición que ve lo colectivo como base de la libre producción del ser. Para lo bello, una excedencia, una innovación. Una libertad que es liberada, cada vez más libre, cada vez más potente. Mientras que el ángel es el símbolo de un déficit, de una relación que nunca se resolverá. Una inesperada ilustración de la confusión del ser que se opone a la construcción del ser y a su aclaración colectiva..." (Negri, 2016:58).

moderno caracteres de lo antiguo, se detecta además la ligazón que hermana un mismo decir del arte, que sólo puede tener relación con el significado y valor de sus estructuras. En los terminales de un ver y un saber se encuentran pues aspectos como la acción y la contemplación, el descubrimiento y la interpretación, actitudes que en nuestro esquema abrazarían respectivamente una tendencia hacia el intra o ultracuadro. Lo aprendido en el ver a nivel gestáltico, y que opera de manera subliminal en nuestros sentidos, no deja obviamente de actuar como cierto saber fisiológico. Se trata de un bagaje inherente a la sensación y la intuición, que se adhiere a la interpretación y dedicación instructiva de lo que vemos. Si bien, no podemos separar de manera clara el orden en el que operamos con lo que vemos y sabemos, lo cierto es que lo necesario que supone lo convencional a la hora de comunicarnos demanda insistentemente una renovación. De no ser así nos comunicaríamos o interpretaríamos siempre bajo parámetros similares, o sabríamos parecidas cosas. Ver y hacer ver sería pues en cierto modo lo que hace posible la nueva convención. Ahí cobra importancia de base la aparición perentoria en cada época de determinados artistas, que la renuevan para transmitirla a la posteridad (Berenson, 2019:43).

En resumen, vemos que el canon necesita tanto de los elementos de su destrucción y cambio como estos del esquema del canon. Sería en este movimiento continuo donde se desliza el círculo de la significación. La concepción del *ultracuadro*, que protege el eslabón de un testigo o receptor, se integraría así como parte de una producción pictórica derivada del intracuadro. Entendemos que sólo así, acotando el campo de actuación del pintor respecto a lo que ha realizado, junto a la consciencia de ese cuidado hacia su recepción en tanto hecho significado, la pintura mantendría sus credenciales, en tanto disciplina de verdadero interés creativo.

### 7. 3. Ultracuadro B. *Materia cruda y comunicación defraudada*

No obstante, la pregunta de para quien se hace la obra se nos antoja como una de las preguntas más difíciles. Si el tema de la recepción de la obra implica cierta responsabilidad, tal vez esa responsabilidad tenga algo de paradójica, pues sentimos que en la gestación del cuadro nadie importa. Es decir, el espectador no existe como tal, al menos en tanto sujeto contemplativo. Concretamente, en el caso de la obra de arte, consideramos que esta se encuentra preparada para la expectación (aunque quizás no para la actualidad de su expectación), si el pintor ha conseguido mantener alguna *materia cruda* en la superficie de la obra. Esto también suena paradójico, y tal vez en el fondo se proyecte como una especie de protesta contra el estatuto del ser espectador. El término materia cruda no tendría que ver tanto con un aspecto procesual, con alguna especie de incompletitud de las figuras, como con la significación. Como se ha comentado a lo largo del escrito, esto no es algo que se pueda calcular, ya que en arte una significación se mide en el tiempo. No obstante, la materia cruda es también algo que afecta al compendio de elementos plásticos en la construcción de la obra, pues desde la situación de un ajuste compositivo concreto muestra la tendencia a un desequilibrio, defraudando o retardando en parte la lógica de la conjunción de las partes, en detrimento de la conclusión de la obra. Esto que comentamos, *está* y no *está* en estricta contradicción con la resolución de los problemas planteados en la relación partes-todo. Siempre se trabaja al amparo de las soluciones pictóricas consideradas, o legitimadas como pertinentes al contexto de la obra en concreto, que se encargan de ejercer la suficiente presión para llevar la obra a la discreción de un acabado formal al uso. No obstante, la misma insistencia en la desviación busca su formalización oculta en la constitución de un hábito. La intensidad que aporta la incertidumbre del avance en la obra, no estaría aquí reñida con esa inteligencia de la *aproximación sucesiva* que comenta Válerly, y que conlleva *llevar a un límite no solo la similitud, sino el acorde entre las partes y el conjunto* (Válerly, 2007:347). En cierta manera, lo que anteriormente se ha hablado como *momento vital* de la obra, estaría en relación con lo ahora comentado. La *pauta que conecta* se aliaría, en este caso, tanto con la sospecha de un inicio de concatenación de las partes, como tendencia a un final de obra, así como con el cúmulo de factores, que operan una contralógica del desvío formal en el decurso del cuadro. Sobre la implantación de una *sospecha de inacabamiento* en el seno de la obra *acabada*, se deslizaría pues una *mala forma* (Badiola, 2017:19), que en sí es sintomática de una recepción ausente, no acomodada aún a lo que se apunta como una novedad en ciernes. Suponemos que la insatisfacción continua del creador, tendría que ver con esa constante que se pregunta por la validez de lo habitual. No hablaríamos entonces aquí, del cómo producir tal situación de desvío, de las metodologías pertinentes para desnivelar cierto

canon, norma o cliché de estilo, sino sobre aquello que ya realizado en la obra permanece sin una recepción *completa*, por así decirlo, por falta de una significación adecuada. Por ejemplo, nos sorprende en la coetaneidad de Poussin y Velázquez su tipo de facturas opuestas, siendo en cierta manera dos pintores con afinidades ideológicas respecto a la forma de entender la pintura. Podríamos considerar al primero como adalid de la manera del momento, y al segundo como ejemplo de lo que, también en su momento y lugar, se cotejaba en ejemplos conocidos bajo la estela de un Caravaggio o un Rubens. Pero si nos fijamos en el Velázquez más maduro, el tipo de resolución es ya algo que su época solo puede admitir por la sujeción al tema y a los aspectos de reconocibilidad, pero no tanto por la factura de realización, donde ya suenan epítetos que se escapan de la ortodoxia epocal. El "pintar a lo valentón" de Velázquez, que decía Gracián, frente al "pintar con valentía", refiriéndose en el primer caso a un pintar "a lo grueso", a una pintura de borrones y pinceladas sueltas, y en el segundo al estilo común de los pintores de su tiempo, como un pintar con furor, con *terribilitá*, a la manera de Rubens, por ejemplo (Palomino, 2008:668). Casos similares suceden en todas las épocas, Chardin, Goya, Manet, Picasso... podían ser asimismo exponentes de un cierto desfase con la recepción coetánea. Se daría de todas formas una relación de concordancia, entre un cambio de valores en la sociedad y el tipo de dislocación representacional que algunos pintores han realizado. El signo formal es producido en ocasión de una situación particular, se debe a su época, pero las mismas épocas muestran en ocasiones un agotamiento de sus formas, que se supone es detectado por los activos creativos del momento de una manera natural. Tenemos claro que el arte no es un sistema de adivinación, pero en el tipo de elementos que conjuga se dan situaciones de anticipación, *de previsión o esperanza* (Francastel, 1981:17).

La historia del proceso del cuadro de las señoritas d'Avinyó de Picasso, el cuadro paradigma de la modernidad, es también sintomático de lo que hablamos. Podríamos llegar a la conclusión de que Picasso abandonó ese cuadro. La idea de que el cuadro no pudo acabarse en aquel momento a nuestro modo de ver tendría que ver con que su significación estaba en curso. Queremos decir con esto que la época no tenía elementos valorativos para esa obra, que entonces era poco más o menos que un chiste ridículo. Así, el anecdotario relata el comentario de André Derain, acerca de que encontrarían un día a Picasso colgado junto a su cuadro, o el de Braque, respecto a que insistir en mirarlo era *como si alguien bebiera petróleo para escupir fuego* (Antigüedad del Castillo-Olivares, 2016:50). No obstante, al tiempo se vio que los elementos constitutivos de ese cuadro se presentaban poco más o menos como una ecuación, que explicaba y daba sentido a cómo sucedió aquella época. En realidad, fue la expectación la que se amoldó a la obra, no la obra a la expectación. Pensamos por ello que, en cierto sentido, las mejores obras suelen rechazar al espectador, no habría que llegar a ellas, sino que son estas las que asaltan al sistema nervioso del que se sitúa ante ellas. Las obras de arte tenderían así a eliminar en el que mira el rastro de toda acomodación en su expectación, de la misma manera que para llegar a ser lo que son, el pintor trabajó insistentemente para eliminar en ellas todo rastro de clichés, de datos y de informaciones lineales. Creemos así que en el fondo el espectador común reclama una relación, sentimos a su vez que es una relación muy difícil, pues pasa por la resistencia del público a serlo, aunque esto sería algo que este mismo desconoce. Con esto queremos decir que algo en la gente es permeable a la *ordenación de las pasiones* que una obra de arte descuelga, y que de ahí parte la situación del poder comunicarse con otros. Ahora bien, esta comunicación se tornaría en su uso como un canal comunicativo apoyado y guiado fundamentalmente a través de tópicos. Sería entonces precisamente la obra de arte la que abriría de nuevo el conjunto de los tópicos, introduciendo periódicamente una significación inédita. Hemos visto que la significación en curso se relaciona con la incompletitud de la obra, y la relacionábamos, en su suceder como obra de arte, con lo que llamamos *materia cruda*.<sup>18</sup>

18 Pienso que en un principio se podría identificar esta materia cruda de la que hablamos con el diagrama de Deleuze, pero el cerco que este establece es más de orden fáctico, remite a una operación desestabilizadora de la forma, que, aunque a posteriori tenga consecuencias respecto a la significación de la obra, fundamenta la base de su posibilidad en lo formal. La materia cruda, como ya hemos comentado, se alejaría más de lo procesual, atendería al decurso futuro de la obra, y si bien sucede como acción manual que escapa a lo intencionado, es básicamente su devenir lo que la constituye como *un lugar abierto* dentro de la forma acabada. Si estableciéramos cierta analogía con la oposición crudo/cocido o mojado/quemado de Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1972:11), como diferencial entre naturaleza y cultura, la materia cruda sería una especie de rastro atávico, remitiendo a una desgarradura que queremos asociar a la inserción en el lenguaje, una desgarradura en el seno del cuerpo simbólico de la obra, a su vez análoga a la rememoración de un origen inexistente de la obra.

Tal vez de ahí surja el sentimiento, cuando se pregunta el porqué acerca de una obra, sobre el significado de lo que se pinta o su valoración, de que lo que se pueda decir es siempre incompleto. Pese a que en ocasiones se pueda hilvanar un discurso acertado se está muy lejos de saber "todo". La razón de esta lejanía radica en parte en el hecho de que estamos inmersos en el devenir e intensidad la vida y que, pese a todo, el núcleo fuerte del pintar no puede separarse de cierto aire de estaticidad y embalsamamiento, dicho en el sentido de preservación del significado. En el caso de una obra de arte, lo que el ultracuadro recoge es el cómo la expresión de lo hecho significa algo, y que este significado queda asumido en la obra. Lo eficaz, como ya se ha dicho, es tal vez lo posterior al hecho de que la obra de arte emita su mensaje hacia el futuro, hacia un hipotético más allá, hacia un destinatario que lo traducirá. Esta traducción revierte en nosotros dándonos nuestro propio significado. Habrá pues un efecto de retroceso fundamental, que es el que comunica con el emisor, sin la expresión de este la traducción del destinatario no acabaría en significado.

Por resumirlo de alguna manera, el ultracuadro completa la expresión de lo que se muestra remitiéndole de nuevo su significación a la obra. La obra nos da el significado de lo que somos, y a la vez con ello comprendemos el mundo donde se originó esa obra. Este proceso como de retroceso actúa como una comunicación *hacia atrás* de la obra. En contra de la inmediatez de lo meramente comunicativo, lo que realmente el arte operaría sería un *defraudar a la comunicación*, algo que no se daría sin el efecto de anticipación que lo creativo promueve.

*...cuando un arqueólogo tiene mala suerte encuentra útiles, y los útiles siempre tienen algo de expresión del mundo, pero cuando encuentra una obra de arte, un no útil, entonces sabemos cuál es el mensaje que nos envía ese mundo. Cuando se encuentra el Dios, el templo, sabemos exactamente qué quería decir esa gente, recibimos el mensaje. Si encontramos sólo el resto de un zapato, algo sabemos, pero no el significado*

(Lobo, F. Clases E.T.S.A.B. Escola técnica superior d'arquitectura de Barcelona, 1998).

Esta manera de ver la operación de la comunicación artística, como un circuito de significación retroactivo, avala un tipo de interpretación constantemente en curso, donde el receptor es activado como destino de un saber, pero también el artista o creador es a su vez activado como punto de apoyo de los conocimientos técnicos a transmitir. El hecho de que la significación se decante a través de un movimiento en bucle no avala por ello la célebre tesis de Umberto Eco acerca de la obra abierta, por la que el lector reescribe el texto y se convierte en autor (Obra abierta, sf). En este punto coincidimos con el aserto de Lévi-Strauss, para el que *lo que hace que una obra sea una obra, no es el hecho de que sea abierta, sino el que sea cerrada* (Caruso, 1969:57). Es el caso comentado anteriormente sobre la materia cruda de la obra, algo que no implica la apertura del blindaje estructural que la define como obra cerrada formalmente.

Respecto al sentido y valor de lo trabajado en mi práctica, hay algo que implica a casi todos los órdenes de factura por los que he pasado, y que reviste una tendencia constante a la intercambiabilidad formal. Me refiero con esto último a que, en muchas ocasiones, el trabajo pictórico no descansaría en la construcción de una figura determinada, como que está sería la resultante de múltiples transformaciones basadas no tanto en la corrección sobre una misma forma, como en la sustitución y desplazamiento por otra. Más que un modelado de la forma en cuestión, compensando paulatinamente determinados ajustes, sería una particular modulación en base a la sustitución de partes. Pienso que este tipo de decisiones ha contaminado la totalidad del proceso, desde la concepción de la imprimación hasta el tratamiento del color y de la forma. Asimismo, este tipo de hacer tendría cierta relación con la imagen-movimiento, con la que encuentro analogías respecto a esta movilidad acerca de entidades icónicas que se suceden y solapan. El sentido y el valor de lo pintado, asume así, a mi modo de ver, una concepción trágica de la obra. También, la idea de lo que queda fuera de lo presentado en el soporte, ha ido haciéndome preguntas cada vez más insistentes respecto al sentido global de la operación pictórica. Obviamente la forma resultante de la obra, tras el abanico y desarrollo



L. C.  
Putti (alrededor de la A), 2004  
Óleo sobre lienzo, 97 X 130 cm



Miguel Ángel Campano  
Vocales. A negra, 1979  
Óleo sobre lienzo, 204 x 202 cm

de los tanteos y elecciones que todo pintor desarrolla, es lo que es. Pero también es todo aquello *que no se ha descartado claramente que pueda ser* (Pareyson, 1987:83). En cierta manera una pintura tendente a la saturación formal, que en ocasiones busca la densificación cromática para activar zonas por contraste, y que se adhiere a metodologías cercanas al collage con el fin de mantener un ojo ensimismado en las fisuras, aboca a una manera de pintar que, tal vez por exceso, sea sintomática de una imposibilidad conclusiva de la obra. Exceso de formas como exceso de momentos superpuestos. La actitud cambiaría en otros extremos metodológicos de creación, donde estarían aquellos otros autores para los que su fuerza reside en todo aquello de lo que se prescinde, como decía J. Riviere acerca de Stravinsky (Fremon, 2009:93). Desde mi punto de vista pintar implicaría la aceptación de estar en ese caudal de tránsito, ahondar en la mostración de ese tumulto. Una posición inseparable de la esperanza de parar tal tumulto en obra, con el deseo de que ésta aparente ser necesaria. A este respecto la insistencia en juntar dos imposibles cobraría aquí cierto sentido, a través del tipo de apuesta hacia lo desconocido que hemos visto bajo los conceptos de abducción y modulación. Esto lo interpretaríamos como una apertura hacia niveles de complejidad que excedan lo previsto, de una apuesta continua sobre ello. Creemos que en el fondo toda experimentación estética partiría de esto.

Recapitulando sobre lo dicho, y según estos análisis que hemos planteado, la materia cruda que el pintor genera en la superficie de la obra sería la forma *móvil* y atemporal, que promete una significación a un espectador que aún no está, irguiendo a su vez una protesta interna a la obra la cual apunta precisamente al estatuto del ser espectador. Bajo esta condición inherente a la obra de arte, decimos que el público actuaría como público, pero por otra esperaría no serlo, esperaría la eliminación de las distancias de la expectación que la obra de arte promovería. Esto no dejaría de ser una vieja utopía del arte cada vez más lejana, la de hacer del público un Pueblo. Según Guy Debord los intentos en moderno de llevar a cabo esta utopía fueron entre otros el surrealismo y el dadaísmo. El primero intentó realizar el arte sin suprimirlo, el segundo suprimirlo sin realizarlo (Debord, 2009:158). Más tarde el situacionismo confió en un tipo de "acción poética", si se quiere llamar así, insertada en la realidad, a base de la *deriva*, la descontextualización en diversos ámbitos y situaciones o el *detournement*, la tergiversación de mensajes bajo el transporte de un mismo significante —revistas

o publicaciones de carácter popular redactadas bajo textos reivindicativos, etc—. Mucho de esto nacería bajo la influencia de A. Artaud y su reivindicación de lo irrepresentable, del grito, del cuerpo sin órganos... una reivindicación ligada a la revolución interior, la revolución de la conciencia. Esta es presentada actualmente como el último bastión de la resistencia al tópico de la comunicación y del lenguaje. Por otra parte, la peculiar manera de transmisión del significado de la obra, realiza un bucle temporal de carácter retroactivo como hemos visto. Con ello observamos que el proceso intra-ultra-cuadro no escaparía obviamente de ser una suerte de modulación signica entre la obra y el receptor. En el caso particular de la pintura, se establecería una comunicación diferente dada la naturaleza del mensaje. Somos conscientes de que disertar de esta manera acerca de la obra de arte pictórica es afianzarla como garante del curso de las interpretaciones. Esto resulta cuando menos algo anacrónico, máxime cuando la ostentación del significado está hoy en día en manos de la tecno-ciencia. Pero basta tal vez, para avalar nuestra interpretación, resaltar el hecho de que, a través del arte, y en concreto en nuestro caso en el arte de la pintura, se genera tanto un modelo efectivo de ordenación de las sensaciones visuales, que entre otras cosas nos da la posibilidad de conectar con obras de culturas muy alejadas en el tiempo, como también cierta garantía de sentir el espesor del mundo.

#### 7. 4. La participación; mimesis-mhétesis

Lo que en la obra promete una apertura hacia una significación, se encuentra a su vez trazado por las constantes de los sentidos. En realidad, el acto de pintar sucede separando estos de toda significación. Es necesaria que la operación estricta de lo sensible, aplicado a la producción de las formas, separe el mundo de la significación, para posteriormente reintegrarlo de manera inédita. A este respecto, si pensamos en la representación amparada únicamente por la mimesis, en su sentido más puramente imitativo de la idea, estaríamos abordando las cosas en un sentido estricto de la imagen, desplazando parte de las potencias que en la obra conjuntaría una participación mayor de lo sensible con las cosas. El término platónico de mhétesis refiere a su vez a la relación de participación que hay entre las cosas y el mundo inteligible de las ideas; *Platón utiliza esta palabra para referirse a la relación de participación que hay entre las cosas y las Ideas. Según la méthexis, las cosas participan de las Ideas, pero al ser materiales lo hacen de un modo imperfecto* (Santa Olalla, 2016).

Consideramos así que la mimesis evade su circunscripción como fenómeno únicamente imitativo, en tanto va acompañada de esta participación, que es algo distinto al orden visual del reconocimiento. Según esto no habrá pues mimesis sin mhétexis, comentará a su vez J. L. Nancy (Nancy, 2006:7); es decir, no habrá imagen sin participación. Habría, no obstante, en origen, una evolución de lo que se ha llamado *mimesis simpatética* referida a un vasto campo de asociaciones simbólicas, hasta una *mimesis imitativa* en el sentido de copia de un original, que sólo a partir de Platón *adquiere el matiz de falsificación y engaño* (Galli, 1999:140).

Hay aspectos en la pintura que he practicado, que se apoyan en parte en esta idea de cuerpo metaforizado en un vector radical cercano a la sensación, o de imagen trazada por una fuerza. Tal fuerza, al mantener en cierta manera un eco de la cosa en la imagen, arrastra un resto. En ese resto o residuo reconozco una manera metodológica a la hora de abordar el cuadro; la forma collage. Entender bajo esta forma la ruptura, como combinatoria e hibridación de la imagen, responde en cierta manera a esa evocación de lo participativo a través de ecos de otros sentidos. Lo hablado sobre el ritmo es a su vez aquí pertinente, ya que es propio de los momentos en que la pintura está intentando sobrepasar sus límites (Gilson, 2000:62). El hecho de la fragmentación del plano base remite a su vez a una totalidad del cuadro, cuya integridad en la pintura occidental se sostiene desde siglos, y cuya desintegración, como ya se ha apuntado, cobra fuerza paulatinamente a partir de las tres últimas décadas del siglo XIX. En esa época la experimentación pictórica recupera influencias que plantan cara en cierta forma a los positivismos del momento, recogiendo aspectos que indagan en la interrelación de los sentidos y la indivisibilidad del mundo. La obra de autores que van desde Baudelaire hasta Gauguin, pasando por Wagner o Mallarmé por citar algunos, son muestras de ello. La remisión al cruce sensorial se ejemplifica de forma ya célebre en el poema *Voyelles* de 1871 (Vocales) de Rimbaud, que sirvió en su día para indagar sobre todo tipo de investigaciones acerca de la relación entre los sentidos (Faxedas, 2018:98).

En referencia a esto, la anécdota de unas grandes moscas verdosas, que aparecieron atraídas por unos restos de comida dejados en el estudio, y a las que coloque una vez exterminadas sobre un papel blanco a modo de bodegón, sirven casi como ilustración remitiendo al poema rimbaudiano (*...negro corsé velludo de moscas deslumbrantes, A, al zumbar en tomo a atroces pestilencias...*).

Otra cita es la versión de la A negra de las vocales, realizada por el pintor M. Á. Campano, se apoya en un despliegue gestual afín a los expresionismos norteamericanos [p. 87]. Lo táctil y pulsional ligado a lo visual, muestran de nuevo a la pintura como un estado que atañe a lo polisensorial de la multiplicidad de relaciones afines a lo plástico. Ciertamente, la pintura que se ha desplegado por el camino de los llamados expresionismos, mantiene por su impronta huellas de esto. El hecho de efectuar un tipo de presiones y velocidades gestuales, ampara esa idea extensiva al tacto o incluso al sonido. Pero esto no es sólo pertinente a un tipo de pintura gestual. Si el cuadro se muestra en cierta forma como un cuerpo, podemos entender, por ejemplo, que la pintura de Tiziano y los venecianos incorporen el sonido a la pintura, de un modo en que *la imagen da origen al pensamiento de que los sonidos yacen en algún lugar dentro de él ... el pensamiento metafórico induce a la consideración metafórica que presupone* (Wolheim, 1997:369).

Así, en la pintura veneciana se dan estos casos de un arroyo que corre, de un poema leído en voz alta, de alguien que canta o tañe un laúd... etc [p. 90]. Y esto es procesado por la manera descriptiva de pintar, como una proyección o recordatorio del sonido, de la música más bien, si hablamos de esta época concreta.<sup>19</sup> De la misma manera, pero atendiendo a otras variables, de un pintor como De Kooning se puede decir que desarrolló radicalmente el gesto cinético del brazo, y que añadió al cuadro objetos de sentidos distintos al de la vista, incluídas sensaciones de actividad y las producidas por miembros y músculos [p. 90]; *De Kooning atiborra sus imágenes con las experiencias infantiles de chupar, tocar, morder, excretar, agarrar, husmear, oler, tragar, hacer gárgaras, acariciar, mojar* (Ib, 411). Hay en definitiva en este tipo de pintura, el tipo de figuras multisensibles del que hemos hablado en el capítulo de *la carne*, resultantes del contexto de tensiones y entrelazos propios de esta participación sensorial de la que comentamos. Por lo general, este tipo de figuras son propensas a aparecer en representaciones vitalistas, donde el pintor y la pintura se identifican hasta devenir marca, golpe o señal. La imagen correspondería aquí al deseo en su intensidad, en su realidad (Read, 1965:37). También la confusión de un sinestésico como Kandinsky, por ejemplo, prueba el empuje de lo sonoro excluido, situándolo en cierta paridad con lo cromático por una presencia sensorial ineludible. Esto no significa que no se opere una concentración de lo estrictamente visual, más bien al contrario, será este cerco insistente a lo visual el síntoma de una intromisión continuada de los ecos sonoros o las contracciones táctiles que rodean a lo pictórico.

Para resumir, diríamos que este sería un tema demasiado amplio para tratarlo aquí. Lo que nos interesa es simplemente reseñar el fenómeno participativo que opera en lo pictórico, así como el hecho de la manera de suceder la pintura en el soporte, en tanto permeable a la abundancia de registros sensoriales que la acechan. A su vez, el pensamiento no deja de actuar en confluencia con lo sensible, es por ello que el término *mhétesis* es aquí pertinente. La acción del pintor trabaja ahí discretamente, filtrando lo necesario de tales afluencias sensoriales para hilvanar una imagen que atienda a una competencia visual; esta debe trasvasar a su terreno tales contaminaciones circundantes. Habría que convenir tal vez con esto último, que mucha de la "histeria" de la representación pictórica moderna, debe su propia incomodidad gestual a ese eco antiquísimo de un comenzar a representar, donde no es tanto representar algo lo que cuenta, que también, como el hecho en sí de signar un resto o vestigio de algo que es previo a toda imagen. Aquí coincidiría, la revuelta procedimental de una acción muscular desatada, con la ligazón a la cosa pintada, pero también la insistencia de los ecos

19

En cierta forma la preeminencia del oído sobre la vista deviene del aristotelismo paduano, retomado por ciertos pintores venecianos para privilegiar la música (Rastier, 2017:65). Aunque la relación del oído con el lenguaje sería una razón en Aristóteles para dar predominio a aquel sobre la vista, el interés del color para los venecianos parecería apoyarse en su apertura sensitiva a una percepción global, más allá de lo discursivo, similar a la música que circunda al oyente deleitándolo.



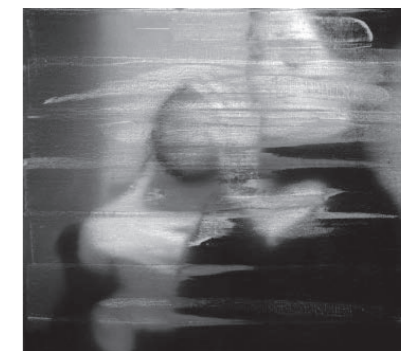
Tiziano  
Concierto campestre, 1510  
Óleo sobre tela, 118 x 138 cm



Willem de Kooning  
Two Figures in Landscape, 1967  
Óleo sobre tela, 177 x 203 cm



Diego Velázquez  
Argos y Mercurio, 1659  
Óleo sobre tela, 127 x 250 cm



Gerhard Richter  
S. mit Kind, 1995  
Óleo sobre tela, 36 x 41 cm

sensoriales, que anteriormente a la discriminación del lenguaje, debieron implicar de múltiples formas al animal humano. Desde este punto de vista, la pintura, como cada disciplina artística, se forjaría en tanto separación de otros registros que anidan en ella como evocación, como huella de su ausencia. Estas serían consideraciones surgidas de la acción en el intracuadro, pero que remiten ya a lo que de él se escapa, y que el ultracuadro arropa en su concepción.

### 7. 5. La potencia de No

G. Agamben introduce un concepto de interés, que nosotros referimos aquí a lo que el ultracuadro trata de aprehender, más allá de la pura realización de la pintura. Lo que la pintura abarca excede de alguna forma al pintor. Si el hábito continuado forja en él un saber que interioriza, parecería lógico pensar que aun en ausencia de su hacer, el pintor permanecería en posesión de su *poder hacer*. La reflexión aristotélica de potencia-acto encuentra aquí un doble inverso. Aquello que Agamben ha llamado *potencia de No*. Se trataría aquí del ámbito de la *inoperosidad*, por el que el pintor en la obra renuncia, en este caso, a avanzar todo un sector de sus potencias intensivas, resolviéndolas en una contención de las mismas: *La potencia de No es una resistencia interna a la potencia que impide que esta se agote simplemente en el acto y la obliga a volverse hacia sí misma, a hacerse potentia potentiae, a poder la propia impotencia* (Agamben, 2016:44). No se trata de una aniquilación de las fuerzas que resuelven, como de una salvaguarda, de un mantenimiento de la potencia en un no actuar allá donde se la espera. ¿A dónde lleva esto en el dispositivo de la obra pictórica? La desactivación del esquema potencia-acto, enfrenta a la propia potencia, que se encamina a su objetivo, con la potencia de No. Es de la resultante de esa resistencia de donde saldrá la obra lograda. La *inoperosidad*, definida por Agamben como la potencia de no operar, implicará así que el poder de resolución del autor quede intacto o reforzado, dando de sí lo que justo demanda la obra. Reconocer, como dice Aristóteles, a la privación (*steresis*) como una forma (Agamben, 2016:38), es por otra parte ahondar en ese sentimiento de lo faltante de la obra. Este tipo de consideraciones es algo que desde hace tiempo me ha hecho

preguntas respecto al abordaje de mis cuadros. Lo privativo, entendido como cierta facticidad para el desarrollo de la obra, no deja de ser indicativo de una concepción del tiempo peculiar, como si un devenir constante trabajara en bucle la secuencia de los acontecimientos de toda creación. Parecería así, que lo creativo se amparara en una continuidad, donde la presencia y ausencia de la forma pertenecieran por igual a un estar en posesión de un poder que suspende la potencia en su movimiento hacia el acto. Agamben, siguiendo a Deleuze, considera que ahí radica la relación entre creación y resistencia, resistencia a la expresión (Agamben, 2016:40).

Se conforma en estas consideraciones algo así como una justicia del actuante para con la obra. La justicia que demanda la obra será, no obstante, algo que el artífice desconozca, y que relacionamos con lo que solemos comentar de un encasquillamiento de dos tenacidades, la que el actuante impulsa y la resistencia que el cuadro opone en su formalización. La estructura del proceso creativo estaría así suspendida entre dos impulsos contradictorios, *impulso y resistencia (...)* *inspiración que no puede ser dominada por el hábito*, y donde se contraponen el hábito *a una mano que tiembla* (Ib, 41). Es esta resistencia interna al avance "positivo" de la obra, la que, en algunos autores, como Velázquez, se resuelve como una especie de contención apática. La paradoja que tenemos aquí es la de un cúmulo de fuerzas, que por el hecho de no pasar al acto permanecen libres (inoperosas), y pueden por tanto pensarse a sí mismas. Se introduce con esta resistencia el presentimiento de los momentos de indecisión, el despliegue de un abanico de temblores que conducen *al pensamiento del pensamiento, a la pintura de la pintura, a la poesía de la poesía* (Agamben, 2016:45). Así el cuadro de las meninas de Velázquez, *resulta de la suspensión de la potencia, no representa sólo su objeto: presenta junto a él, la potencia —el arte— con que fue dibujado* (Ib, 44).

Todo esto nos hace pensar que, en el caso de la obra de arte, se hace patente de alguna manera la parte de la obra que quedó sin ejecutarse. De aquí podemos destilar una primera aproximación a lo que llamamos estilo, entendiéndolo como la fuerza de rozamiento que en el intracuadro resiste a la expresión descomponiéndola. Para el pintor, en cierta manera, acceder a la creación sería entonces actuar en un *no permitir que suceda* la expresión en la pintura. Al hilo de esta resistencia

interna, que en Velázquez hemos llamado *apática*, y que equilibra el acto de realización con el hecho de poder detenerlo, pensamos en la figura de otro pintor del que ya hemos hablado en el capítulo sobre la profundidad, y que creemos que también se ajusta a lo anteriormente comentado; Gerhard Richter. En él topamos con esta bifurcación que lo intracuadro supone, como partición de la intensidad en un reverso y anverso. Potencia suspendida, como clarificación de un avance que finalmente se presenta como *la pintura de la pintura*. Como el propio pintor ha comentado en una frase célebre que encierra cierta ironía intelectual; *yo empleo la pintura como medio para la fotografía* (Richter, 2004:17). Frase que en su aparente desvío encierra la formulación de una potencia contenida de lo pictórico. Aquí podríamos decir que lo pictórico es, precisamente, la suspensión de lo pictórico mismo en la contemplación de sí mismo.

La pintura muestra con Richter una nueva actualidad pictórica, asumiendo referentes fotográficos, donde en modo alguno se emula la realidad fotográfica del paisaje de una marina, por ejemplo. Por ello cualquier relación con el hiperrealismo no ha lugar. No se trata de ningún modo de competir con la máquina fotográfica; en cualquier caso, sería con la realidad material de la fotografía. Se asumiría así un trasvase de los elementos propios de la imagen fotográfica, poniéndola en entredicho como forma de representar la realidad. Richter pintará las alteraciones químicas del revelado o la profundidad de campo, generando en el soporte una imagen resuelta con pinceladas, arrastres, difuminaciones... Lo importante de esta operación es la cesión de la carga icónica propia de la visibilidad de lo fotográfico a la pintura, manteniendo y conteniendo ésta la realidad de lo fotográfico, pero dado a ver a través de lo material pictórico. Lo pictórico en Richter será así *la pintura que habla de la pintura*. Y lo importante en ese *giro pictorial* es precisamente el desvío de ese momento de lo pictórico que realizaba la potencia de un acto, siguiendo un mismo modo de intensidad, hacia la consideración de la potencia de No, por la que la obra deviene como génesis de una resistencia interna a sí misma.

En resumen, con la potencia de No se establecería una dialéctica entre impulso y resistencia, que encontraría en la fuerza del *no hacer* un bastión que en sí mismo pertenecería a la misma producción de la obra. Sería un indicativo de que la pintura desborda de alguna forma al pintor, y de que este está inmerso en un circuito donde, aun inoperante, sigue manteniendo su posibilidad de pintar. Por otra parte, la fuerza del pintar, libre de su aplicación, recalaría en un pensarse a sí misma, promovándose como idea de una *pintura de la pintura*. El ultracuadro, en tanto concepto que aboga por el cuidado de lo que rodea al trabajo en superficie, entiende la potencia de No como tensión productiva en espera, que haría del pintor un elemento latente, capacitado de abrir en su momento la puerta a un mundo de significaciones.

## 8. Fondo

Aunque, aparentemente, la cosa de la pintura abraza la consigna de un desplazamiento de lo emotivo, solicita en un primer momento y sin reparos al cuerpo y a sus accidentes. Respecto a esto, y para la actualidad del asunto, pensamos que lo propio y estructural de la pintura frente a lo sentimental y anecdótico, ha derivado a una exégesis y a una objetivación tendente a leer toda producción expresiva. Se diría, no obstante, que pintar demanda lo corporal con carácter de urgencia. Cuando Merleau-Ponty, por ejemplo, habla de una naturaleza inhumana refiriéndose a los cuadros de Cézanne, está hablando de una manera de hundirse en las cosas a la que los animales no pueden acceder, pues no saben mirar (Merleau-Ponty, 1977:43). Sólo desde lo emotivo podrá uno desprenderse de ello y, ciertamente, no se ve como un animal podría ponerse en el lugar de otro y acceder a ese pathos que define a lo propiamente humano. Ese temblor del estar-no estar en y con lo emotivo sucede en lo que el pintor sostiene como cuerpo. Así, si en un comienzo de la obra la atención del pintor requiere al cuerpo como soporte de su demanda emotiva, tras su entrada progresiva en el desarrollo de la problemática cromático-formal entrevera sus constantes perceptivas en un transporte que podríamos tildar de simbiótico, y donde en ocasiones lo emotivo particular del pintor tiende paulatinamente a desaparecer en el ejercicio de la transposición de esa sensación en la realización. Esto es ejemplar en la praxis de la modulación cezanniana (Merleau-Ponty, 1977:35). Creemos que la analogía con la interacción biológica no es tan excesiva, pues la intensificación del pintor en su medio, absorbido en la construcción de su imagen, se despliega sin reparos y en un diálogo recíproco hacia la captación de todos los anhelos de lo vivo. Es en este sentido en que Valery afirmará que el pintor aporta su cuerpo (Merleau-Ponty, 1986:15). Toda emoción del pintor fluctuará pues en ese estado incierto que soporta el traer a presencia algo desde un fondo, que en sí es lo que en la pintura hay que hacer sensible a toda costa. Por ello creemos que en la tensión entre forma y fondo es donde se dirime todo hacer de interés en pintura.

Uno de los asuntos, de difícil formalización, que me han preocupado y me preocupan en la realización de la obra, tiene que ver con esa relación con un fondo. En concreto, me refiero aquí tanto al fondo del soporte propiamente dicho, en tanto un detrás de la figura, como a un fondo ideal e indiscernible, al cual hay que evocar pero que también hay que resguardar. Para enunciarlo mejor diría más bien que sólo cierto tipo de logro en la resolución, deja manifiesto en su presencia como forma este fondo, que llamaré "primordial" respecto al fondo soporte, y lo hace como lejanía necesaria. Esa lejanía que evidencia el fondo primordial supone algo más y algo menos que una profundidad. A este respecto Blanchot ha definido la profundidad como "una apariencia que se sustrae" (Nancy, 2006:16). También la noción de lo pre-individual, de G. Simondon, (Simondon, 2015) concepto que implica una participación primigenia con las materias



del mundo, mantendría a su vez una hilazón con esta acepción de fondo primordial que comentamos. Concretando lo dicho, diremos que el concepto de fondo se tratará aquí bajo dos concepciones, una asociada a la superficie física del soporte, como sostén de toda figura o forma, campo de visibilidad de la concatenación de los elementos plásticos y sus contrastes. Otra, referida a lo continuo y móvil, a lo previo material e incognoscible, que en su suceder ininterrumpido se hilvana como superficie ideal y primera, y de donde surge y resalta la posibilidad de representar en el soporte físico los elementos plásticos, figura, imagen, idea formal... etc. A la primera acepción le llamamos *fondo soporte* o físico, a la segunda *fondo primordial*.

### 8. 1. Fondo soporte y fondo primordial

Del mismo modo que hemos diferenciado capa imprimada de imprimación, resolvemos ahora una distinción entre lo que llamamos fondo soporte y fondo primordial. En el fondo soporte se daría de facto la forma visible, en sus contrastes y adherencias, y lo relacionamos con el mundo del intracuadro. El fondo primordial, por el contrario, sería el garante de las posibilidades de aparición de las formas en el fondo soporte, y que relacionamos a su vez con el ultracuadro. Esta especie de efecto bifaz en las categorías plásticas, toma la forma de un reflejo especular entre ellas, que aúna un suceso gráfico junto a una idea, pero que nunca acaba de clarificar totalmente su entente. Tal efecto bifaz sería pura mistificación clasificatoria si no señaláramos una reversibilidad constante de lo que en la forma piensa frente a lo que en el pensamiento es forma. Es decir, que en última instancia toda cuestión técnica es significativa en la pintura, a la vez que toda significación es cuestión técnica. Tal participación o simbiosis, no excluye que para una mejor comprensión del todo, efectuemos una conceptualización suficiente de las partes en cuestión.

#### 8. 1. 1. Fondo soporte

De alguna manera, el *fondo soporte* remitiría originariamente a la noción límite de marco, a la delimitación por un contorno de una superficie sobre la que actuar. Kandinsky llamará a este terreno material, que recibe el contenido de la obra, plano básico (Kandinsky, 1995:127). Cercar la acción pictórica sería en cierta manera empezar a re-presentar. Tal vez en origen, un soporte sin perímetro claro, aun siendo algo físicamente constatable como la pared de una gruta, tendría a nuestro parecer más afinidad con una presentación de la forma, con una patentización del gesto, que abre o inaugura a través del trazo una entrada en la re-presentación. Ciertamente la aparición del marco es bastante tardía en el llamado arte rupestre (Gallego, 1991:12), y puede que suceda cuando los contenidos a representar se asientan en significaciones cada vez más concretas. Visto así, la extrapolación de los horizontes físicos del soporte apuntaría hacia la concepción de un fondo primordial. Consideraríamos por tanto esta delimitación primera como origen del fondo físico y palpable donde crear un suceso pictórico. De todas formas, pensamos que la efectividad del fondo soporte empieza a cobrar consistencia como tal, cuando el plano se escinde de un contorno que lo perimetra, y se divide en sectores. A este evadirse de un contorno que aglutinaba forma y fondo al unísono, respondería el paso de la representación egipcia a la griega (Deleuze, 2007:207). Lo importante tal vez para nosotros es que, a partir de entonces, un fondo *real* queda asegurado para el pintor, en el sentido de que la disyunción de planos va a promover el volumen de las figuras y, por ende, las relaciones estructurales se van a complejizar en relación al fondo soporte haciendo aparecer en escena a la ilusión de profundidad. En este estadio, el predominio de lo visual va a primar paulatinamente, y los equilibrios espaciales van a desarrollarse a su vez formas y modos, que harán del fondo soporte una entidad de significación "móvil" a lo largo de la historia de la representación. Decimos que, con la separación de planos, empezarán todos los problemas inherentes a las distancias y a las relaciones armónicas, ritmos y cadencias entre partes. A su vez, la luz y el color batallarán en mil formas de adecuación entre los elementos

y figuras. El fondo soporte *soportará* todo uso de acciones manuales, haciendo ver, no solo con el ilusionismo, que toda la representación está de este lado, del revés del cuadro. En moderno será un artista como Fontana el que rompa el eje ilusionista, agujereando literalmente el soporte. Acción o gesto, también en cierta manera inaugural, que abre otro ámbito a la representación. El fondo soporte simboliza en parte la propiedad del que pinta, la base del territorio pictórico. En el niño que apenas empieza a emitir palabras se puede observar cierta *limpieza* o *pureza* en su grafía, en el sentido de no estar tan dirigida por lo mental. Puede que algo de eso se deba a que el fondo para este niño no está estructurado en sus límites, tiene aún restos de un fondo original, en el que la expulsión de los trazos conecta una participación del cuerpo con las cosas bajo un carácter más prístino e inaugural. El hecho de que el habla se esté aún organizando en el infante, influirá supuestamente en el anonimato de un fondo de carácter pánico. Puede que demasiado lejano o demasiado cercano, pero, de cualquier manera, fondo que aún no habría sido pensado o subjetivado. La importancia del carácter activo de la percepción en la infancia (Piaget 1969:378), conecta con los vitalismos pictóricos de todas las épocas, para los que el fondo acoge, o recoge de manera matricial, la intempestiva de la figura. Pertenería esta forma de representar al dominio de lo *háptico*, donde las formas responden más a sensaciones internas que a la observación externa. No queremos decir con esto que el vitalista relegue el fondo a un anonimato u opacidad continua. El hecho es que, implicado ya en un fondo soporte, el vitalista embadurna y re-pinta, recreando con ello un fondo superpuesto, un fondo cuya figura es la corrección sobre lo anterior. A este respecto se ha hablado del método de los arrepentimientos, que en cierta manera remite a la época de Tiziano (Deleuze, 2007:257).

Vemos con todo esto que la acotación inicial de un perímetro devino en el anclaje del fondo soporte, y que este trajo la apertura de la dimensión de la profundidad, entre otras cosas. El fondo entendido como continente de figuras y proyecciones de todo tipo, despliega el mundo del pintor desde tiempos ancestrales. Pero cuando se ha innovado en pintura, la pregunta directa ha ido precisamente a ese punto en el que la seguridad de lo puesto sobre un fondo titubeaba. La pregunta sobre *la mano que tiembla*, será pues la pregunta sobre ese más allá de la lejanía del *punto incertus* (Quignard, 2005:44) que el fondo soporte promete como visible, pero cuya garantía se encuentra más allá de él, bajo el amparo de un fondo primordial.

#### 8. 1. 2. Fondo primordial

Se ha dicho que la conciencia del paleolítico pertenece a la imagen eidética (Read, 1965:67); con ello se ha querido decir que el artífice de entonces no captaba imágenes separadas para referirlas a un fondo común, sino que estas se encontrarían más bien arrojadas a un espacio ilimitado. Tal espacio considera el mundo en su totalidad, al igual que en el niño para el que como se ha dicho, el fondo sobre el que trabaja al dibujar no acaba de estar estructurado en sus límites. A esta proyección mental sobre un fondo ilimitado, respondería igualmente la acción que Pollock realizaba sobre la tela en horizontal, o los dibujos de luz de Picasso ya citados. El fondo que aquí llamamos primordial tendría como característica no tanto el ser una especie de recipiente del total de las imágenes, sino el constituirse como el marco que ampara la conciencia de la aparición de las formas. Entendemos así el fondo primordial como ese crisol sobre el que fluye y se sitúa lo sentido de tal sensación como *mío*, un fondo ideal susceptible de adoptar cierta visibilidad en una forma. Es decir, lo que resguardaría tal fondo sería una conciencia activa sobre las sensaciones, sentidas ya como propias, pero no ordenadas bajo ningún concepto. Hablamos de este fondo primordial como ideal, donde fluyen las sensaciones y las imágenes sin una estructuración practicable, por así decirlo. Sin entrar en demasiada profundidad, entenderíamos concepto como algo practicable, o considerado dentro de un sistema, e idea como algo que trasciende los conceptos, siendo, sin embargo, capaz a su vez de coordinarlos. Idea se relaciona con ver, y en cierto momento pasó a ser *lo que se ve de una cosa cuando se contempla cierto aspecto de esta* (Ferrater y Mora, 1965:890). Pensar a su vez el fondo soporte, como una "figura total" sobre el fondo primordial, (la "figura total" contenedora de toda visibilidad de la imagen) supondría abrazar una concepción de un fondo soporte en continua flotación, en el que la pintura sería en sí una puesta en abismo de su propio aparecer. Esto supondría pensar los límites del fondo soporte a la manera del cuadro dentro del cuadro, como una insistente definición del espacio figurativo, en constante separación

de lo ilimitado del fondo primordial. La extensión de las formas en el soporte pactaría así con el pensamiento una parada, que sería de hecho la posibilidad del cuadro, respecto a un *por hacer* inacabable, amparado por la inagotabilidad del fondo primordial. De ahí que lo *monstruoso* para el pintor, sea *constatar que no hay fin en lo finito de la figura* (Nancy, 2008:103), indicativo a su vez, de que *la clausura de la representación no tiene lugar*, como comentara J. L. Casado citando a Derrida (Candaudap, 2011:76).

Con la concepción de un fondo primordial nos acercamos a un fondo idea, un fondo espejo o un fondo ilimitado. En realidad, la idea existencial de un pensamiento abisal, para un fondo de nada, o de todo, tendría, en estos términos de inconmensurabilidad, un punto de contacto referido a la pintura de iconos, o incluso a cierta representación medieval guiada bajo los cánones de Plotino, por ejemplo. Si bien la simbólica del efecto especular del pan de oro era signo de un todo, a la vez acogedor y distante, era la esencia y no la materia la que evidenciaba ese fondo. En este sentido del icono, el reino de los accidentes, como campo de la circulación de múltiples resonancias y matices, remitiría más bien al fondo soporte, frente a un fondo primordial guardián de las esencias, como umbral de sensaciones propias, continuo e inabarcable. El fondo pictórico que considera Plotino es un fondo dicotómico o dual (del bien contra el mal, de esencia contra accidente, si se quiere ver así) apuntando en cualquier caso a un ultramundo de las ideas o divino. Pero también, por la misma factura del icono en cuestión, atendería a la relación entre el sujeto y el mundo, pues ese es el modelo fundamental que promueve la representación de la forma.

### 8. 1. 3. Fondo y trazo

El trazo operado en la superficie sería el elemento que en su darse, evoca la separación de una ligazón anterior, la que remite al fondo primordial del que el mismo trazo se nutre. Así, y en cierta manera, el fondo primordial garantiza, por medio del trazo, el fondo operativo donde este mostrarse. Por ello, aparte de la superficie trazada, la superficie de la pintura evoca otra *superficie*, digamos ideal o mental, pero de una "fiabilidad" tan patente como la que conforma el soporte. Tanto es así, que la actuación real del pintar mantiene una dependencia recíproca con un pensamiento sobre los límites contenedores del hecho pictórico. Se trataría de una proyección envolvente entre superficies, entre la superficie de lo que hago y la que garantiza la contemplación de lo que hago. En este estado de espesor incierto sucedería el peso de lo pictórico. Entre un fondo donde se visibilizan las figuras, y otro donde permanecen ocultas, el trazo sería el mensajero, que surgiendo del fondo primordial traza la superficie pintada, conectando ambos fondos, y desapareciendo de nuevo en el limbo de ese espesor. Esa lejanía necesaria a la superficie de facto que evidencia el fondo primordial, supone en realidad algo más y algo menos que una profundidad. En cierta manera lo que hace el trazo originario es tocar el soporte, *no como un obstáculo o un apoyo sino como un lugar* (Nancy, 2008:107). Ese lugar es ya un fondo de proyección especular, donde el pintor se refleja como siendo él el que signa el trazo. Será de alguna forma la inauguración, no ya de una superficie, sino del mundo como un cúmulo de superficies superpuestas, una tras otra, en una secuencia interminable de representación.

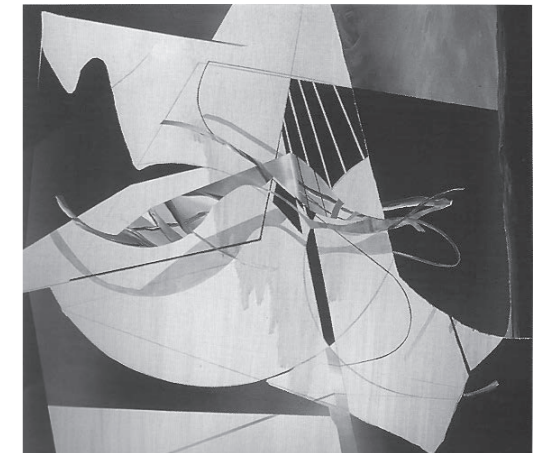
Resumiendo lo dicho, consideramos el fondo como una especie de bucle envolvente, que, si bien oferta la superficie como territorio de la pintura, atiende a esta como base de aterrizaje de lo visible. Fondo soporte y fondo primordial son así conceptos que se autoregulan e hibridan a través del trazo, el cual hace aparecer la pintura como marca o huella de un detrás, a la vez de cómo materia dispuesta hacia la figura, sus distancias, tensiones y adherencias en el régimen de lo plástico.

## 8. 2. Concepción del fondo en la producción propia

En el trabajo realizado a lo largo de estos años se han ido mezclando las ideas referentes a lo que es fondo e imprimación. La *movilidad* de tales conceptos, tal y como lo estamos tratando aquí, ha abanderado en ocasiones una intercambiabilidad icónica que procede de una determinada manera de aplicar la pintura en capas. Aproximadamente entre 2000 y 2005 pinte un tipo de cuadros que llamaba cuadro pantalla, en los que, a modo de cortinajes o veladuras amplias, simulaba



L. C.  
Nonato, 2000  
Acrílico sobre tela, 200 x 230 cm

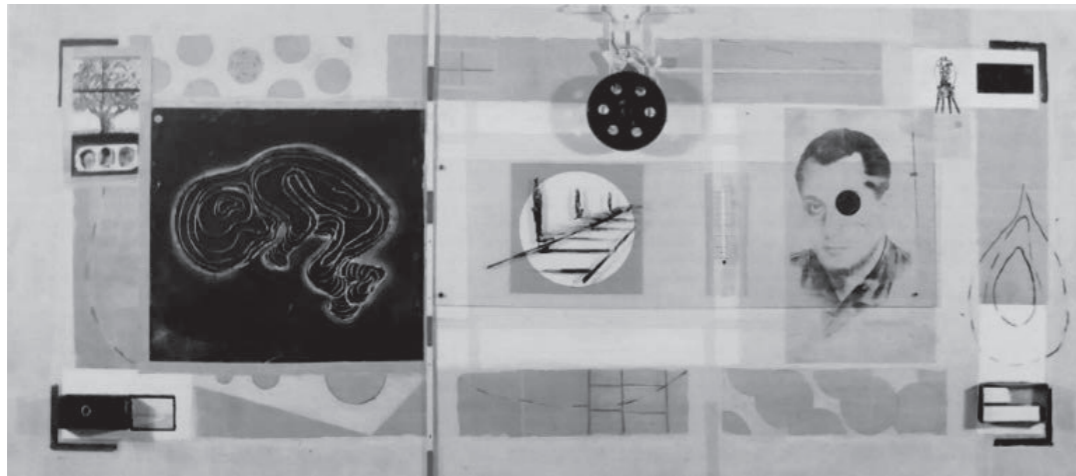


L. C.  
Politanos, 2001  
Acrílico sobre tela, 200 x 230 cm

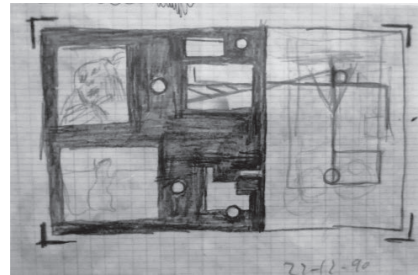
umbrales que apuntaban la idea de un detrás o fondo oculto. Anteriormente, aproximadamente a principios de los 90, la manera de atender al soporte era tratarlo como pantalla cinematográfica. La consecuencia posterior de esto fue una multiplicación de fondos, que cobraron autonomía en soportes añadidos, esto es algo que se prodigó casi hasta finales de la década.

Por otra parte, el método de conjunción y yuxtaposición de imágenes, que al menos desde Picabia se había practicado en pintura, fue en mis inicios, a finales de los 80, y bajo un modelo de éxito de entonces como David Salle, otro recurso de saturar la superficie y anegar el fondo. Se ahondaba así en una intencionada confusión icónica, que se veía reforzada por las ideas del montaje de atracciones de S.M Eisenstein y P. Pudovkin. Esto acabó dotando a la parte, digamos más gramatical de lo que entonces pintaba, de un sesgo más semántico, introduciendo formas lineales más complejas que en sí pretendían ser una especie de secuencias narrativas en colisión. Aquí mis intereses en el cine de R. Rosellini y Chaplin se cruzaron, dando resultados que pretendían, no solo juntar el dibujo de dos fotogramas, sino entrelazar discursos icónicos más complejos [p. 98].

Los resultados finales tendían como digo a una saturación de elementos, que al tiempo me llevaron a adoptar un mecanismo de borrado, como forma de rescatar pintura en trozos, o conseguir trozos de pintura con cierta pureza desnarrativizada. Aquí, como es de suponer, el color sucedía como un conjunto aleatorio de matices rotos, sin una lógica interna de sucesión. La referencia a la imagen movimiento fue entonces la manera de aligerar conceptualmente aspectos de la pintura más matéricos, aunando a la concepción de fondos sucesivos que se solapaban en capas, una idea distinta sobre el espesor, en el sentido de la imagen más que de la carga pictórica [p. 99]. Pese a todo, el operativo de deconstrucción pictórica se mostraba de manera puramente geológica. Maclas, napas, incisiones, barridos, superposiciones, trazaduras... todo el repertorio avalado por modelos, que iban de R. Rauschenberg a Luis Gordillo, pasando por P. Kirkeby, Rodtchenko, Braque o De Kooning, por citar algunos ejemplos. Asimismo, las referencias de choque formal filmico, como los citados Rosellini y Eisenstein, se juntaban con S. Polke o G. Richter, artistas revisitados por muchos en aquella época, y que aportaban una parte de factura narrativa, necesaria en mi caso para una peculiar excitación com-



L. C.  
*Recuerda*, 1990  
 Técnica mixta sobre madera, 82 X 182 cm



L. C.  
*Kino Moskwa*, 1990  
 Grafito sobre papel, 32 x 22 cm



L. C.  
*Miseria y psicoanálisis*, 1995  
 Acrílico sobre tela, 194 x 195 cm



L. C.  
*Cabeza de niño*, 1996  
 Técnica mixta sobre tela, 97 x 130 cm  
 Colección privada

binatoria y borradora. Por otra parte, la idea de pintura como palimpsesto, en boga en los 80 debido a A. Kiefer entre otros, fluctuaba en muchos pintores, y no solo los de caracterología visceral. La parte oculta de esta manera de trabajar refiere a lo que se deja de lado, y que de alguna forma se encuentra esperando a ser tenido en cuenta en algún aspecto.

De alguna manera, la idea de palimpsesto, interpretada arqueológicamente de manera metafórica, como modo de ocultamiento de la historia pictórica anterior, tenía interés para mí. Asuntos como el tratamiento del color y la forma verosímil (atendiendo a un modo reconocible a veces en mínimos), la construcción de las formas bajo un orden que potenciaba las interrupciones abruptas, el espectro de la pintura practicado en siglos anteriores (y del que me he nutrido visualmente durante años), podían permanecer ocultos bajo la sucesión de capas y fondos aleatorios, desvelándose en ocasiones como cita o referencia icónica, y promoviendo en ocasiones una densificación del resultado. Con todo esto, vemos que el pensar la figura bajo una fuerte influencia de sucesivos fondos, sería una de las conclusiones experimentales que se mantiene constante en casi toda mi producción [p. 97]. Tanto la apertura de sectores diversos en la superficie, en lo que hemos llamado partes y zonas, como la manera de interpretar la imprimación o el fondo, responden a una manera que organiza la pintura a medida que sucede la acción. Por ello, en un trabajo donde la figura asume muchas de las veces el papel de comodín de avance, es el fondo, obligado a dividirse y adecuar umbrales insospechados, el que a la postre define el carácter de la obra en cuestión.



L. C.  
*Sueño y mentira*, 2015  
 Técnica mixta sobre tela, 150 x 195 cm



L. C.  
*Trilce*, 1999  
 Acrílico sobre tela, 208 x 162 cm  
 Colección privada

## 9. Trazo

El trazo se relaciona con la acción que remueve el fondo, del cual arranca y arrastra la materia susceptible de conformar una figura. La figura no sería en este estadio la imagen dotada de semejanza, sino un primer destacamento sobre un fondo soporte. Destacamento que es el que sitúa la base de la identidad del lugar figura, respecto al lugar fondo. La única reconocibilidad que se daría aquí, es la de la consciencia de una separación efectiva que marca el nacimiento de dos lugares. Otra cosa sería la semejanza, algo que es posterior a la irrupción del trazo. El trazo hace ver así la separación de una ligazón anterior, que remite al fondo primordial del que como ya he dicho el mismo trazo se nutre. Distinguiamos el trazo de toda otra marca efectuada en la superficie. La marca compete a la construcción visual de la obra, por adición, yuxtaposición o cualesquiera maneras de componer la masa óptica-gestual que la define. El trazo, por el contrario, sería un previo a ello, aquello por lo que toda marca es pincelada en el soporte tangible, para operar *hacia un delante* de la visión sin preguntarse por esa remoción de un fondo otro.

### 9. 1. Trazo y fuga

Si dijéramos que el trazo es lo que desbarata en un momento lo que en el cuadro se empieza a articular, estaríamos asociándolo a la acción manual, gestual, rápida y descontrolada que subvierte el orden de la superficie. Pero el trazo no responde solamente a esa efectividad amparándose en esas características. Si en cierta manera se alude a un trabajo del trazo, que es capaz de desvelar las presencias que hay debajo o más allá de la representación, es por potenciar el surgimiento de lo *real<sup>o</sup>* en la obra. En determinadas épocas esto no dependía estrictamente de una velocidad manual, como de un desvío procedimental peculiar, que en cualquier caso se mostraría como lo que en la obra introduce su problema pictórico, ahondando en lo propio de ella. De cualquier forma, la relación del trazo con el arrebato y con la fuerza de lo patológico puede ser algo aparente, inherente a la tópica prevista de la estrategia expresiva que se suele mostrar en el inicio del cuadro. Sería en el momento en que todo ese material se interioriza y se tiende a resolver la experimentación, a través de la creación de nudos formales o ciertos cortocircuitos, cuando la aparición del trazo se tornaría eficaz. Pensamos que el trazo se relacionaría con esta fuerza de lo patológico en la energía aportada, pero no en su sesgo, en su especificidad. Quiero decir que lo que enerva en el trazo el desencadenamiento de lo emotivo apunta certeramente al origen de su causa, no se desvía de una dirección pactada por el impulso, pero a su vez el trazo subsumiría en su darse tal carga emotiva, definiéndose por el constante mantenimiento de una incertidumbre. El trazo entonces no es así simplemente una presión acentuada, o un rozamiento con lo físico de la actuación, respecto del espectro de un centro de afección.

Lo *real* refiere aquí a la trilogía lacaniana, de *real*, *imaginario* y *simbólico*. Sin ser una correspondencia con la tópica freudiana del ello, yo y super-yo, mantiene un pulso constante con tales instancias. Lo real será un término que Lacan aplica de múltiples formas, pero que en resumidas cuentas podemos referir como el punto límite del desenganche con la realidad, lo real como exclusión de toda simbolización, como algo asociado al síntoma. Lo real no es de este mundo, en cierta manera es inmundo, es imposible, no hay ninguna esperanza de alcanzar con él la representación. Así *mientras lo simbólico es lo que puede cambiar de lugar, lo real es algo que encontramos siempre en el mismo lugar* (Laurent-Assoun, 2004:91)

Tal acción es más proclive a un aspaviento expresivo que a la irrupción del trazo. Aparecería entonces el trazo como una apertura imperiosa en el cuadro. Apertura debida a la implicación directa del pintor, en el punto en que la pintura lo reclama como necesario, y que señala directamente al choque de fuerzas contra formas. En definitiva, el tipo de intensidad en fuga que el trazo conlleva, es lo que establecería una independencia de la mano respecto al ojo. Lo que supone la potencia expresiva radicará tanto en ese desacuerdo entre órganos, como en su reintegración a la tensión de la obra. Se ha dicho, por ejemplo, que el trazo en los dibujos de A. Artaud remite no sólo al gesto grafiado, sino también a un rasgo, un tiro o disparo, nada que ver con la línea, y que Artaud utiliza en sus retratos como manera de *restituir al rostro sus propios rasgos* (traits), (Rowell, 1996:94). Relacionaríamos pues al trazo con esa *histeria* de una intensidad desatada, pero que evita los anclajes visuales, asumiendo en su darse un querer ser el cuerpo total de la superficie. En los tipos de pintura que eluden cierta gestualidad desbordada, de nuevo el caso de Velázquez nos parece ejemplar, operando sus audacias manuales, pero *manteniendo firmemente las coordenadas de la representación* (Deleuze, 2002:59). Sólo por ese poder de autosuficiencia del trazo, este puede levantar la obra hacia el sentido de las formas, o sumergirla hacia la inercia de su materia. El trazo aparecería pues como una suerte de *línea que no cesa de cambiar de posición* (Ib, 53). Lo que ha liberado el gesto espontáneo y libre del trazo en la pintura es al animal que anida en el pintor, y sobre el que el intelecto pone el punto de mira. Lo gestual del trazo se conforma así como síntoma de un mecanismo de medida que hay que ajustar a ese gesto libre, a ese accidente, a ese *mover la mano loca* (Jiménez, 1999:171) que en realidad toma la apariencia de no ser nada más que la sinceridad de un movimiento expresivo, pero nada menos que la acción fundamental que trae al soporte el inicio de la problemática particular de la obra. Lo que en definitiva demandará el trazo al pintor, es la realización de un acto singular y único que este debe hacer en un momento dado. Se trata de nuevo de la actitud y acción del pintor ante la pregunta singular que plantea la obra. Esta especie de incertidumbre que el trazo provoca, la relacionamos con la dificultad que supone lo creativo, en tanto que es algo que nunca es una traducción de un pensamiento absolutamente claro. Si, como se ha dicho para la pintura afín a Cézanne, la concepción de la obra ha de ser posterior a su ejecución (Merleau-Ponty, 1977:251), será porque el sentido no habita más que en el propio hacer de la obra; el hacer lo visible de Klee.

Comprendemos entonces que cualquier línea o marca no es un trazo. No lo será ningún movimiento sobre la superficie, a no ser que en su darse haga comparecer al momento vital *de la obra*. Como se ha dicho, este momento vital no sería exactamente un umbral compositivo o estructural al uso, como aquello que se va estableciendo a consecuencia del avance de la complicidad entre las partes, y que me da la llave para entrar en el cuadro. El denominado *punctum* de R. Barthes sería a su vez un concepto con cierta afinidad a esto (Barthes, 1990:63). El *punctum* sería análogo a una fisura en la imagen que me inquieta, y por la que accedo a ella como elegido, una suerte de azar que me escoge y hace de la foto, en el caso de Barthes, un campo de atención que aglutina forma con afectividad, pues como Eros, *sale de la escena como una flecha y viene a punzarme* (Ib, 64). No obstante, para la determinación de este momento vital, el trazo debe, en su irrumpir, desbaratar la previsión de un asentamiento de la mirada. La consecuencia de esto nos acerca a su vez a lo que Lyotard llamó *figural* (Lyotard, 1979:29). Como ya se comentó en el capítulo de la modulación lo *figural* sería la figura que obtenemos tras la acción desbaratadora del trazo sobre lo *figurativo*, desplazando al cuadro de los momentos ilustrativos. Así, la función del trazo impediría que la repetición constante del sistema constructivo promocióne sus órdenes en la totalidad de la superficie, alejando a la pintura de ser un mero relleno, o como decimos una ilustración. Aquí vemos que el trazo se asocia a lo que, aplicado a la pintura de F. Bacon, Deleuze define, bajo la terminología de Peirce, como *diagrama*, concepto que se ha comentado de soslayo anteriormente, y que Peirce asocia a *un caso especial de icono* (Deleuze-Guattari; 2004:153). Resumiendo el concepto, Deleuze lo define como *el conjunto operatorio de líneas, de trazos y de manchas a-significantes y no representativos* (Deleuze, 2002:103). Serían estos trazos, en definitiva, los que provocan en el cuadro caos o *catástrofe* (Deleuze, 2007:22). En cierta manera es sintomática la necesidad del pintor de invocar la caída de sus estructuras, como si la necesidad de una revisión profunda de ellas tuviera que pasar por reconocer lo que estas han dejado de lado, y que el trazo o el diagrama indican. Esta sería la razón por la que el despliegue constante de contenciones que ejerce el pintor, hace del trazo un acto extraordinario. Por debajo del ámbito expresivo o gesticulado, el trazo atraviesa lo concerniente a la sensación para suceder como el atisbo de todos los cuadros posibles. Así, como se dice de la catástrofe que es algo pre-pictórico (Ib, 29), se diría

lo mismo del trazo. En el análisis del diagrama se habla de aspectos concretos en que este toma sus desarrollos, y donde en cierta manera los trazos o borriones aparecen como el momento instrumental del acto diagramático. Aquí hablamos del trazo como algo más complejo que la mera gestualidad física, pues si bien el trazo es acción manual, que sucede en diversas y diferentes situaciones, estas, como hemos dicho al comienzo del apartado, no necesariamente han de estar apoyadas en la velocidad y el desatarse de la mano. El asunto del trazo siempre es hacer del procedimiento una especie de barco a la deriva, y bajo esa urgencia implicar al pintor a volver a generarlo como primera técnica, he ahí una primera indicación hacia el problema del estilo. Pensamos el trazo como una reserva de lo corporal, que supuestamente surge bajo el tipo de necesidad que demanda el cuadro. En cierta forma esto es así, pero también, en la signación imprevista de esa autonomía, el trazo rememora una relación con un fondo primordial. De ello depende el abrirse la obra a un cúmulo de resonancias que acechan a la pintura, resonancias táctiles, sonoras, kinésicas...

Intriga el trazo por llevar a un tipo de reflexiones vitales, donde el tiempo y la circunstancia se alían en un acto de consciencia. Entre la continua aparición y la continua desaparición de lo visible está la permanencia de ese instante. Habitar esa confusión que la trazadura supone abriría el hecho de la creación como un deslindarse de ese estado anterior, consecutivo y adyacente, para crear de nuevo en una renovación de la forma. Como se ha dicho ya el trazo es *una línea que cambia de dirección casi en cada punto. Eso sería el trazo* (Deleuze, 2007:99). El trazo se mostraría entonces como esa especie de marcación–demarcación que mantiene dos abismos a cada lado. Por ello, lo que el trazo en su terminal pretendería para la obra es un imposible, pues avanza, en cierta manera, el anuncio de una reversibilidad que pese a todo debe de ser contenida. Esa irrupción de lo catastrófico del trazo, que a la vez contiene su avance, apunta por tanto a la situación de un orden en todo aquello que lanza un sistema de visión como vehículo de contemplación.

## 9. 2. El trazo original

Trazar en origen no pudo ser sino un pasar al acto, que presumiblemente implicó una violencia interior, pues fue el inicio de una remoción inaudita del cuerpo y de la mente. Se traza a la vez que se separa o corta algo, pues este primer trazo tuvo que ser el signo inaugural e iniciático de una relación, que es la de *la hiancia de una presencia que viene a ausentarse con el avance de la mano* (Nancy, 2008:128). Esa presencia es el instante en que el mundo natural se separa del humano por la aparición del primer trazo. Tal primer trazo no conlleva de facto a la consecuencia lógica de una ligadura correlativa al hecho de transcribir e identificar en lo transpuesto, en el soporte que sea, imágenes. Eso es un hecho muy posterior, que necesitó de una larga cadena de diferentes aprendizajes. Pero ciertamente sin ese paso original del trazo, no se pudo avanzar hacia *el manierismo* que ya supone Altamira, por ejemplo. El hecho que comentábamos al hablar del espacio ilusionista, donde Piero di Cosimo veía combates de caballos en los vómitos de una persona enferma (Gilson, 2000:170), es ya un acto extremadamente complejo, que posiblemente sería dudoso extrapolar a las facturas prehistóricas de las grutas pintadas. Ver una imagen figurativa en un compuesto de manchas o líneas indiferenciadas, no es algo posible, a no ser que tengamos de antemano una idea de lo que son las imágenes, y tal idea debe surgir socialmente, no puede ser propiedad exclusiva de un individuo, ya que *ver imágenes bidimensionales es algo que aprendemos a hacer, no es una parte inevitable de lo que es el ser humano* (Lewis–Williams, 2015:188). La hipótesis que con esto va tomando forma es la de que con el transcurso del tiempo se forjó *un vocabulario de motivos en las mentes de la gente antes de que realizaran imágenes* (Ib, 190) lo cual pensamos que no excluye la insistencia de trazos o marcas, que podrían tal vez englobarse como ensayos alejados de toda interpretación que no sea el golpe o la impronta física autosuficiente, como un placer básico de lo visto o realizado, puede que similar a como sucede en los niños de más corta edad. Según la definición del término *hiancia*, este se traduce del francés, “béance”, y significa “agujero o abertura grande”. Curiosamente *hiancia* es también un término médico usado para mencionar la abertura de la laringe, un hueco por el que se escaparía la voz o por el que esta enmudece en un interior. Voz y trazo son, por otra parte, responsables de la generación del lenguaje en los humanos. Pero por ahora baste decir que con el suceder del primer trazo el humano experimentó el retirarse de su fondo. En cierta

manera toda pintura no hace sino repetir esa separación muda y primigenia. Es por ello que el arte parietal no supone tanto una infancia del arte en la pintura, sino más bien el arte en sí es siempre la infancia como repetición de ese acto. In–fans, nos recordará Lacan, es el que no habla. Su célebre *estadio del espejo* (Lacan, 1972:7), basado en ese entrar en el lenguaje del infante, seguido de una alegría por el reconocimiento propio del individuo, rememorarán en cierto modo la experiencia del primer trazo. Con este, se inaugura así la fascinación de una suspensión misma del actor humano, sorprendido en el entreacto de una desconexión–conexión con un fondo al que jamás podrá volver, pero al que en cada trazo no deja de invocar para dar un sentido a su *estar ahí*, a su presencia. En la pintura, el nacimiento del gesto trazador arrastra en sí la confluencia de un haber estado en el continuum de las cosas hacia el establecimiento de la primera gráfica, imagen o signo. El trazo, por otra parte, es correlativo a la actividad de un rostro, que evolucionó hacia ser un campo de movimientos expresivos preparado en cierta forma para lenguaje. A la vez, la mano ya no será sólo pensada como un útil, sino capacitada para actuar gráficamente; *El rostro expresa lo que la mano hace, pero complementariamente la mano escribe lo que el rostro lee* (Lobo, 2000:60). En relación a esto, al hablar de la imprimación situábamos un momento originario del surgir lo gráfico como un insertarse en algo que ya estaba siendo. Entender el trazo en este sentido, significa rememorar de alguna manera el surgimiento de una conciencia del acto, por la que el sujeto actuante se sabe a sí mismo como sujeto trazador. La figura trazada *es esa misma apertura, el espaciamento por el cual el hombre llega al mundo y este mismo es un mundo* (Nancy, 2008:102). Al inscribirse así el humano en el orden de lo sensible, y poder descifrar los signos que realiza, todos los trazos de la tierra y del cielo en cierta manera le pertenecen, serán parte de su mismidad. En lo que nos ocupa del acto pictórico entendemos que algo de ese primer trazo permanece como signo evocativo en la obra lograda.

Resumiendo, la cuestión de relacionar el origen de lo pictórico con implicaciones fundamentales del surgimiento de lo humano es algo que siempre me ha intrigado. La posición que defiende el arte como adalid del significado sigue siendo para mí atractiva, y supongo que la creencia en ello ha condicionado mis maneras de conformar las obras. En estas, y debido a sentir las fuerzas operativas que el devenir del trazo despliega en la pintura, se cuestiona continuamente el hecho del mero reproducir la apariencia, pues como comenta H. Hodgkin, *aunque esta sea exigente o maravillosa no es del todo suficiente* (Serrota, 2006:23). El acto como trazo original conformaría pues el arranque de la representación, pero entendiendo el suceder de esta más como un empuje transmitido por las cosas y las materias hacia ella. Más que *hacer* el hombre la representación, se trataría con el trazo de posibilitar una inserción del humano en la cadena de acontecimientos que hacen posible el hecho de representar.

## 9. 3. Trazar y tachar

El trazo conlleva la implicación de muchas variables de complejidad. Es por ello que su irrupción en el cuadro se presenta como una actitud precisa, respecto a la solicitud de una serie de ajustes y ordenamientos de lo acaecido en el soporte. En ese reclamo de ajustes, considero importante en mi práctica la acción de tachar elementos en el proceso de la obra. Achaco parte de esto a la falta, generalmente, de un programa o planteamiento previo. Esto obliga a un desplazamiento de sectores y materias, donde al cálculo de actuación se suma el tipo de acción trazadora, como manera de activar ciertos sectores de superficie. La importancia de una apuesta sin excesivo programa, o por incorporar en este, elementos de cierta incertidumbre en el abordaje y desarrollo de la obra, estriba en un desvío de la lógica de avance, que si bien arma un compendio estructural necesario, en ocasiones demanda un proceso de supresión. Lo que subyace en el hecho de atenuar, suprimir o eliminar partes de la obra, es la sospecha de que la organización de elementos en esta es indiferente o confusa para el momento vivido, de que arrastra aspectos insignificantes al cotejarlo con la actualidad. La supresión se impone como un método para garantizar la significación. *Suprime lo que otrora tuvo, pero ya no tiene, significado* (Wollheim, 1997:32). Con esto, la acción concreta y física de tachar la entendemos no tanto como un deje epocal que responda a maneras o estilos, sino como estrategia de actualización de formas en pos de nuevas estructuras de significación. En cierta manera, esta acción trabaja en capturar aspectos de lo invisible, a veces en un mismo elemento. Si trazar implica en ocasiones

tachar las formas del cuadro, eso no significa borrarlas. Borrarlas es en cierta forma olvidarlas, crear una laguna en la línea de construcción del soporte. Pero esta laguna o supuesto vacío nunca se apoya solamente en la fisicidad de la manipulación formal, se trata más bien de la entente de esta con las memorias y dilaciones que entrelazan los ámbitos del ser de la obra. La tachadura oculta, trayendo algo de la información anterior, está trazada por la secuencia de movimientos ya realizados, y que en cierta manera sostienen la actualidad del cuadro.

A través de los años, la estrategia del tachar en mis cuadros ha cobrado paulatinamente importancia, asumiendo versiones diferentes. Como sistema de avance la premisa trabaja en no completar el tachado total de la forma, sino parte o gran parte de ello, hasta el punto en que las credenciales de valor de los elementos en cuestión se defrauden. En la apertura de hipotéticas conexiones surge a su vez la apuesta por los elementos supervivientes de la tachadura. Aquí el juego formal opera su dilación, demandando la atención y extensión de un tiempo indeterminado, donde los cruzamientos no habrían de ser forzados. Se trataría pues con ello de estructurar un operativo de escucha, mantenida en un abierto temporal. En el proceso es importante mantener a su vez la ductilidad de los ritmos, los cuales levantan de alguna manera el velo de lo tachado, como si la memoria y la pura pregnancia de la atención hacia las variables latentes en la obra obviarán los sepultamientos anteriores. En cierta forma, el cúmulo de acciones ya hechas en la obra es aquí su actualidad. Tachar es así, más que la aplicación de una corrección sobre la marcha del cuadro, la acción que pregunta a la forma sobre su pertinencia de estar ahí. Dependiendo de la extensión de la acción, el tachar se presenta no sólo como un movimiento hacia adelante y hacia atrás de la memoria de las formas, sino como un riesgo de desarbolamiento de la superficie al desplazar constantemente el eje de ordenación del cuadro.

Con todo lo anterior, vemos que el trazo se presenta en la vida del cuadro como un momento de urgencia, que plantea a la obra su necesidad de existir. Las metodologías de la reorganización de lo que el trazo produce en la superficie, variarían según épocas y caracteres del autor en concreto. Así, las características que el trazo conlleva, de imprevisibilidad y promoción de incertidumbre, no serían más que el factor necesario para avanzar en la *propiedad* de la obra, entendida esta como la pregunta precisa que hace al mundo a través de la representación. En definitiva, la remoción que el trazo supone involucra a la forma presente en relación a lo faltante, implicando en la concatenación de elementos cierta responsabilidad a considerar el avance del cuadro, bajo el amparo de cierta *certeza intuitiva*. Con el trazo, la aspiración a la realización de la completitud de la obra se verá constantemente relegada a un comienzo de lo nuevo, al señalar en su darse la reminiscencia de un origen. El trazo se constituirá así como vigilante de una creación implicada en el mundo;

*...comunicación desgarrada entre la medida de la obra que se hace poder y la desmedida de la obra que quiere la imposibilidad, entre la forma en que ella se recoge y lo ilimitado donde se rehúsa, entre la obra como comienzo y el origen a partir del cual ya nunca hay obra, donde reina el deshacimiento eterno*  
(Blanchot, 2001:42).

## 10. La intensidad y sus derivas

Entendemos el término intensidad como una envolvente de elementos (fuerza, potencia, impulso, vitalidad, instinto...) que rodea la totalidad del proceso creativo a través de la proyección del cuerpo del pintor en el soporte. La aparición de la intensidad en la obra sucedería como confluencia de lo intencional con lo emotivo, pero también como respuesta a un imprevisto sin causa aparente. La aparición de un imprevisto efectúa un llamado a la percepción, haciendo comparecer a la intensidad como una continuidad ilimitada en la construcción de la obra. Así, si bien la intensidad puede intervenir de manera capital en el logro de la resolución de la obra, también está presente en el peligro de su fracaso. El hecho de haber pintado admitiendo la incertidumbre, tanto de las formas como de su finalidad, genera un interés por arrostrar en cada momento de la obra un abanico de riesgos dispares. La intensidad se involucra a su vez con otros términos tratados aquí, como la modulación, el ritmo o la carne, entre otros. Habida cuenta de que tanto la facultad de la imaginación, como las correspondencias entre los distintos sentidos que confluyen en el ritmo, son recorridas por las corrientes de intensidad que operan en el desarrollo de la obra, podríamos concluir que no hay posibilidad de obra sin intensidad. Así, tanto en sus momentos mínimos como en los álgidos, la intensidad no deja de ser el testimonio de la vitalidad de un sujeto actuante. El concepto de intensidad no habría que entenderlo totalmente en términos psicológicos, como una acción supeditada a las emociones antes que a los órdenes de la razón, sino más bien como un movimiento desde un espacio hacia otro por la acción de una fuerza. Tal fuerza la podemos señalar como intuitiva. Siendo el flujo de la intensidad inagotable, los momentos de alta y baja intensidad se entenderían como respuestas a la sollicitación de las sensaciones concretas, permaneciendo en derredor de la percepción como una alerta constante de fuerzas, incluso latentes, capaces de intervenir al dictado del cuerpo y de la obra. Pintor y obra pertenecerían así a ese mismo flujo de intensidad, inherente a una duración indivisible.

Entendida la intensidad en sentido bergsonian, no como magnitud creciente o menguante, sino como correlación de instantes superpuestos y/o yuxtapuestos, la intensidad implica una concepción del tiempo amparada en una duración ajena a la cuantificación de la medida. Hablamos pues de un estado de ritmos y complejidades que fluctúan constituyendo una idea del tiempo alejada de lo cronológico. Bajo estas premisas vemos que la intensidad opera constantemente como flujo dinámico de las fuerzas creativas, que se congregan en el hacer del intracadro, pero proyectándose más allá de él, como impulso de captación de lo significado, o recepción de lo puesto en obra. Al mostrar una relación directa con la potencia que opera en el avance y la conclusión incierta de la obra, la intensidad requiere como finalidad la captación del espectador. Es pues, pese a todo, un concepto que opera en bucle, pero que cobra su valor dentro del operativo del ultracadro.

## 10. 1. Intensidad y magnitud

Atendiendo a la mecánica del suceder de la intensidad, consideraríamos aquí el punto de vista bergsoniano, el cual no admite englobarla bajo la idea de magnitud, sino de un tipo de sucesión no consecutiva. Bergson considera que fuera de nosotros la magnitud no es jamás intensiva, por lo tanto, *la intensidad, dentro de nosotros, no es jamás magnitud* (Deleuze, 1977:29). Pensamos con esto que la idea de aumento o disminución no es tan importante para la intensidad, como su continuo, su dar cuenta de lo vivo, una consciencia de lo vital en la que en nuestro caso el pintor se inscribe y actúa como mediador. Entenderíamos la intensidad entonces, no como un solo impulso variable de intensificación, sino como una concentración de diferentes haces de pulsiones, fuerzas, empujes... dependientes de una solicitud concreta. Hablaremos pues en este capítulo de intensidad en singular, pero refiriéndonos con ello a la conjunción de diversas intensidades. Bajo esta concepción de la intensidad se desarrolla una manera de entender el tiempo que el mismo Bergson relaciona con la duración (*durée*), una idea de la temporalidad basada en la sucesión cualitativa y no numérica. La pintura y el arte en general responderían a ese tipo de situación temporal. Si la intensidad mantiene una relación fundamental con la concepción a-cronológica del tiempo, habríamos de considerarla como una fuerza latente y continua, análoga al deseo y relacionada con algunos de los factores que hemos ido abriendo en este escrito, tales como la *carne*, la modulación, el trazo o el ritmo. Por otra parte, como ya se ha dejado entrever, la intensidad corre pareja a lo intencional, y en el decurso del cuadro involucra a este en lo intuitivo. Se abre pues con ello al proceso abductivo, en el que intuición y razón basculan en aras de una vía de novedad formal. Encontramos a su vez que es la imaginación la que en gran parte provee los transportes de intensidad en la obra, organizando un bucle de energías entre sensación y aplicación que se retroalimentan entre sí. Este suceder de la intensidad que se despliega en torno a lo pictórico, toma así el cariz de una envoltura que circula alrededor de los conceptos base de este escrito, *intracuadro* y *ultracuadro*, primero involucrándose en el levantamiento de una forma, posteriormente en el establecimiento de su significación. Para visualizar el desarrollo común de la intensidad podríamos, por ejemplo, pensarla como una línea continua, que de súbito aglutina grupos de tensiones formales. Fluctuaría así en el cuadro el desarrollo de esa *histeria* del contorno, línea o trazo, en su recogerse, plegarse, desplegarse, enrollarse... actuando como *una especie de membrana que asegura la comunicación entre la figura y la estructura material* (Deleuze, 2002:41). Así, si la intensidad está en relación íntima con otra intensidad, sería el bucle del constante deslizamiento e interrupción lo que la definiría como tal. Es precisamente la secuencia de intensidades variables, en su conexión-desconexión, lo que escaparía a los códigos, y *lo que los códigos quieren traducir, convertir, canjear* (Deleuze, 2011). Encontraríamos un buen ejemplo de esta circulación de la intensidad en la pintura de Van Gogh, debido a esa inclinación apasionada hacia las cosas y personas. Así, mientras Cézanne centró su hacer en la organización estructural de la obra, Van Gogh la dirigió hacia la zona de las profundas fuerzas impulsoras (Wedebler, 1973:21). Aparece bajo esta reflexión una concepción del color que consideramos de carácter pánico. Tanto Van Gogh como Gauguin, serán los que en moderno descuelguen esta idea, de un color que no tanto representa, como que expresa desde su interior, generando un nuevo tipo de espacio (Francastel, 1981:191).

## 10. 2. La intensidad y sus flujos

*Y la cuarta hipótesis refiere a la concepción fenomenológica del sentir: las sensaciones pueden implicar una resonancia o remisión entre ellas, lo que anunciaría un momento «páthico» del sentir* (Deleuze, 2002:43)

En todos los términos que hemos tratado la intensidad aparece como un elemento común que consideramos importante, por ser en parte responsable de la actividad y proyección de las formas en el avance de la obra. Pienso que todo lo que digamos de la intensidad en pintura quedaría incompleto. Definirla como una fuerza en sí o como magnitud no sería del todo exacto.

Hacerlo en relación a un impulso, como vector de una potencia o el suceder de un acto sorpresivo nos parece a su vez insuficiente. La intensidad ¿es entonces fuerza, vitalidad, potencia, temperamento o carácter, empuje, impulso, instinto...? De alguna manera el término recorre parte de estos conceptos, englobándolos en una circunstancia que intempestivamente conoce sus lindes, por fundarse en parte en esa frontera incierta de la desmesura. Si bien, la idea de fuerza parecería arrojar de manera más concreta su suceder general, aquí trataremos la intensidad bajo la adopción de estos diversos términos, según esta se amolde dependiendo de sus circunstancias. Abordamos aspectos de la intensidad referidos más en concreto a la práctica realizada, si bien, en líneas generales, serían observaciones extensibles a otras maneras de abordar la pintura. Asumiendo lo ya dicho, y en el contexto en que estamos hablando, podríamos definir la intensidad en pintura, como esa particular gestión de la intención con lo emotivo en aras de una continuidad de la obra, participando de manera activa en el proceso, y ofertando puntualmente momentos de alta y baja concentración de sus aportes. Pero esto sería solo parte de la mostración de la intensidad, pues, al entender que esta es sinónimo de un devenir de fuerzas e impulsos en constante permanencia, su darse a raíz de un accidente o sorpresa es tan factible como su solicitud concreta en un momento cualquiera del proceso. Estas características nos llevarían a asociar la intensidad con el término de *meseta*, usado por Deleuze y Guattari, pero en realidad perteneciente a Gregory Bateson; *Gregory Bateson emplea la palabra —meseta (pla-teau) para designar algo muy especial: una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior.* (Deleuze-Guattari, 2004:26).

Para nosotros esto abre a la intensidad un recorrido sin un fin determinado. La intensidad, como hemos comentado, opera en bucle como un flujo dinámico de niveles variables, alumbrando con su aportación el cerco formal allí donde la obra es afectada por la proyección del autor. No habría pues para la intensidad un recorrido o un receptáculo al que se deba, sino un generarse allá donde el deseo elucubra o descarga su insistencia. Tal despertar de la intensidad inherente al pintor tendría que ver con la cercanía de este a su objeto, a partir de unas limitadas acciones, y perpetuándose en la proximidad de lo deseado y en la experiencia de su inalcanzabilidad (Badiola, 1984:19). Pero más allá de un primario mecanismo a la manera del *fort-da* freudiano, como repetición de una argucia insistente de placer-displacer, y donde se recrea la escena de desaparición y retorno (Freud, 1984:91), estaría el fundamento de la visión como reconocibilidad o no del objeto. En cierta manera, el pintor siente la discriminación visual como un lugar donde la mirada efectúa una huella, y posiblemente en ese deslizamiento, que va desde la mancha informe a la mancha organizada como reconocimiento de la cosa u objeto, se hayan ventilado gran parte de las intensidades solicitadas por el deseo del pintor. Si hiciéramos una analogía del cuadro como organismo, la intensidad sería en cierta forma una fuerza que recorrería las partes del cuadro como los sucesivos órganos del cuerpo, sucediendo donde la sospecha de un encuentro genera una necesidad. Bajo este punto de vista, la intensidad se concentraría o dispersaría, en tal o cual lugar del cuadro, bajo la demanda que genera la entente entre el autor y la obra, a la manera de *un cuerpo sin órganos*,<sup>21</sup> el cual *no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo* (Ib, 163). El que la intensidad se mantenga siempre alerta ante cualquier solicitud es algo inherente al corpus biológico y vivencial, y sus apoyos a la representación recalcan en el pintor la obra como *propiedad* asumida. Tal vez podríamos considerar dicha *propiedad* como un principio de autoría, en la que se implican términos como *la carne*, la modulación, el fondo primordial o el momento vital.

Aunque decimos que la intensidad es continua en el estar creativo, habría no obstante que diferenciar su mostrarse frente a su estado de latencia. La fuerza de la intensidad en tanto se evidencia tendría así que suceder como esporádica, su exceso o su deceso daría paso al discurrir de

21 *Cuerpo sin órganos es un término usado por Antonin Artaud para designar el curso de las intensidades libres, no sujetas a la alienación del órgano. Así un cuerpo sin órganos (CsO); está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. Además, el CsO no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con un fantasma, nada hay que interpretar. El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un spatium a su vez intensivo, inextenso. Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas* (Deleuze-Guattari, 2004:158)



Paul Cézanne  
*Sainte Victoire*, 1904–1906  
 Óleo sobre tela, 63,5 x 83 cm



Paul Cézanne  
*Bañistas*, 1900–1905  
 Óleo sobre tela, 130 x 195 cm

las imprescindibles lógicas inerciales, que hilvanan lo producido en la forma en tanto una tendencia hacia el cierre de la obra. Si la intensidad no se retirara parcialmente de su objeto, y mantuviera una altura constante, provocaría una apertura ininterrumpida de la obra. Esto en cierto modo, significaría un abandono hacia una deriva sin sentido. Hablamos aquí en todo momento del juego formal concreto, que debe de cesar para pasar a una comparativa externa a la obra, y donde la huella de la intensidad se abriría a la mirada de un observador o de un público. Tener la consciencia aplicada a la creación, significa avanzar sobre el mundo, un despreocuparse en cierto modo del hecho de estar vivo, pues esto es algo que ya viaja con la consciencia. Esta simpleza es constantemente constatada por el pintor, que necesita volver a preguntarse sobre su posición. Como si en la interrelación con el mundo que hemos hablado en el apartado de la carne, se aumentara la presencia del cuerpo, el sentir de la misma circulación de la sangre. El hecho de saberse uno, no deja de ser la recreación de un palpito del cuerpo del sujeto, por el que, latente u oculta, la intensidad ya circula. Trazo, diagrama, carne, momento vital... ¿qué son estos conceptos sino terminaciones de la intensidad? Pasiva o activa, consciente o involuntaria, si la intensidad del autor coincide con la de la obra será pues por un previo al acto, un previo que ya en sí es actividad pictórica bajo la forma de un entusiasmo. Intensidad y autor coinciden, por tanto, en una euforia previa a la obra, en *el surgimiento del motivo* (Pareyson, 2014:124).

Para el cuadro imaginado se despliegan velámenes inusitados, donde la pintura parecería que se trabaja a sí misma, como si una planificación interna y desconocida actuara bajo la condición de hacerlo en ausencia del pintor, en su vigilia o duermevela. Y en ese volver de la vida al cuadro se acordaran pactos donde uno no mirará al otro, como si imaginación y pintor aceptaran el abismo que los separa de las cosas, o como si la pintura fuera ese elemento que engarza con otras leyes, *las del Deseo y la ebriedad creadora* (Michel, 2008:148). Bajo estas consideraciones sucede la imaginación al intensificar un instante creativo, y lo hace desde el momento mismo en que el pintor es atravesado por ese *caos de la víspera* (Deleuze, 2007:30). Ahí, el cuerpo del pintor es trazado por *un sentir el mundo antes del mundo*. Así dirá Cézanne; *Un sentido agudo de los matices me invade, me siento coloreado por todos los matices del infinito. En ese momento yo y mi cuadro somos un solo ser* (Ib, 29).



L. C.  
*Unidad de destino en lo universal (demoiselles d'Avinyó)*, 2004  
 Óleo sobre tela, 162 x 308 cm  
 Colección Privada

Pensamos con esto que lo que oferta la intensidad al pintor radica en el mantenimiento de ese entusiasmo inicial, como una posibilidad frente a la abrumadora inmersión en un caos de sensaciones. Posibilidad de concretar un cierre entre el sujeto y lo abierto que lo rodea, y que será el cerco del mundo del pintor. A partir de ahí la intensidad empezará a ser solicitada por determinados paquetes de elecciones o de rutas plásticas. Para Nietzsche, por ejemplo, el aumento de intensidad inherente a una fuerza radica en la embriaguez, es decir, a mayor intensidad mayor alejamiento de la figuración, pero, paradójicamente, *mayor capacidad tiene de convertirse en forma* (Nietzsche, 2001:14). Se trata aquí de la visión dionisiaca y metamórfica, afín al caos de lo irracional, y a la ausencia de límite, que constituyen para Nietzsche el fundamento del mundo. Por ello la importancia del arte para este autor es basal, ya que sería la producción de formas, el *fármaco* más eficaz para poder soportar el sinsentido de la vida.

Resumiendo, intensidad, cuerpo y obra pertenecen a una entente donde la pintura demuestra su carácter plástico. Plasticidad que sucede a través de umbrales, accidentes, gradientes, tendencias, contracciones o dilataciones, que modulan la pintura de acuerdo al flujo de intensidades, cuyo discurrir asociamos a lo que Artaud denominó *cuerpo sin órganos*.

### 10. 3. Intensidad e intracuerpo

Preguntarnos qué habría en la sobreexcitación del cuerpo que atañe a la demanda de intensidad en la obra, nos llevaría a indagar sobre el entusiasmo que recubre una serie de encuentros sobre la superficie, y donde la apariencia de una certeza parecería alumbrarse en ocasiones como una *gran idea*. Las grandes ideas en pintura suelen ser casi siempre resultado de una elaboración y elucubración formal ingente, alrededor de esa simiente que provoca entusiasmo. Tal simiente suele germinar bajo el orden de una corazonada. De cualquier manera, el despliegue mismo de la sobreexcitación sucede en sí como un material corporal, que aun pudiendo rodear el comienzo de una idea en pintura, se encuentra preso de una urgencia comunicativa. El problema de esto es la traslación al



soporte de gran cantidad de acciones gratuitas. Pero, paradójicamente, en pintura puede que este material sea el necesario para que la idea sobreviva o resista, dependiendo siempre de la operación de una inteligencia intuitiva. Se trata con ello de resolverse en una superficie invadida de este material residual, y de las formas en aparente estado de concatenación. Varios conceptos tratados a lo largo del escrito comparecen en esta reflexión. Sea *la carne*, como abanico de relaciones entreveradas en diversas afluencias de intensidad y sensación, sea el *momento vital*, como sospecha del empuje de una unidad de las partes, sea el trazo, como suceso intempestivo o mediado por una relación de fuerzas impuestas por un ritmo... etc. Decimos que la intensidad recorre lo propio del actuante, y lo hace germinar en la obra en una serie de conexiones recíprocas con este. A esta idea de lo propio como algo transportable, a la vez que encarnado en un cuerpo trazado de intensidades, se asociaría lo que Ortega llama *alma corporal*. Esta es definida como un depósito de intimidad plena de energías vitales (Orringer, 1999:45). Aquí queremos asociar la intensidad a la vitalidad, entendida esta desde el punto de vista de Ortega, el cual la define como el lugar donde se funden lo anímico y lo corporal. Esta idea de una fuerza vital única proviene de nuevo de Bergson, y en Ortega también toma tintes holísticos, pues entiende la vitalidad como un torrente cósmico unitario, *donde habría una sola y universal vitalidad de la que cada organismo es sólo un momento o pulsión* (Ib, 46). Contemplar la intensidad como un proceso continuado, en el que se da una mediación personal de lo intencional con lo sensible, significa a la postre fusionar la intensidad del autor y la de la obra. Esta última toma el carácter de una entidad corporalizada, por el sólo hecho de ser receptáculo de una organización de relaciones entre el actuante y las formas, bajo un orden que trabaja con una aparente finalidad, al menos con la creencia momentánea de una resolución concreta. En cierta manera se genera así un ámbito cíclico, que homologa la intensidad del actuante con la intensidad de la obra. A su vez, la noción que comentamos de *alma corporal*, como núcleo íntimo de energía propia, se extrapola desde lo que el mismo Ortega denomina *intracuerpo* y que hemos comentado de soslayo al principio del escrito, como un envoltorio en forma de imagen sobre la cual van montadas nuestra vida psíquica y nuestro mundo exterior. Con *intracuerpo* no estaríamos hablando de una imagen de nuestras vísceras, como de una imagen interna y vaga, pegada continuamente a nosotros (Orringer, 1999:23).

Un color salta a otro, la no continuidad del pincel se asemeja a un parpadeo, donde la visión se corta sin ser consciente. Asimismo, el pincel vuelve a cargarse de materia para volver a posarse sobre la tela, salvo cuando surge una zona de conflicto formal donde se suele meditar el movimiento o gesto, y aun así la envolvente que supone el momento de creación se arroja en sí misma como acto persistente y prolongado. Sería, no obstante, en el relleno de una zona, o en la copia de un modelo u otros haceres amparados en una mecánica no tan cortocircuitada, donde la discontinuidad no es tan patente al no ser pensada en sí misma. Cuando las estrategias de dar volumen, extender fondos, nivelar grosores, mezclar tonos... etc., obedecen a una proyección dada de antemano, lo discontinuo se vuelve en sí la forma esencial de avance para la creación. Esta sería una forma que invoca tanto a la *histeria* de los movimientos imprevistos, como a la confluencia de otros sentidos, alertas ante una visión titubeante en la que quieren penetrar. Aquí el cuerpo de las formas y el cuerpo del pintor ¿no están acaso recorridos por la misma intensidad? Hablamos con todo esto de que la intensidad opera ligando segmentos pulsionales, que en el caso de la actividad del pintor abarcan un amplio repertorio de estados sensitivos intracorporales, sensaciones musculares, ópticas, de movimiento... etc. Las discontinuidades internas del proceso de la obra, serían en este caso quiebras y derivas del continuo de una línea de flujos de intensidad, que fluctúan dependiendo del proceso del cuadro. Intracuerpo e intracuadro se hermanan así en el transporte de analogías corporales al soporte, las cuales obvian todos los sectores de separación entre lo que se actúa en el cuadro (como rastros, cortes, presiones, siseos...) y entre lo que en el cuerpo del pintor sucede en tanto pequeñas cesuras o interrupciones (como paradas, titubeos, parpadeos, alejamientos o acercamientos...) en pos del encadenamiento de una continuidad. Así, la intensidad se contagia del pintor al soporte, tal vez como una extensión de la conciencia del cuerpo vivido. Lo háptico, lo lumínico o lo *colorístico* no serían aquí más que aposentamientos de esas caídas o levantamientos del sentir corporal en la obra. Se trata en el fondo de operar desde la criba o selección corporal a la que estamos abocados, (pues sólo percibimos en cada instante una mínima porción de nosotros mismos), hacia una expresividad de todo ello en nuestro hacer pictórico.

Hemos visto como de nuevo basculan intracuadro y ultracuadro, esta vez alrededor del ámbito de la intensidad. El primero en tanto materia de organización del pintor en la obra y con la obra, el

segundo impulsando la externalización de lo propio del autor a través de los flujos de la intensidad en la obra en ciernes, y que incide en la significación de una época determinada. En la confluencia de ambos estados de acción y significación sucede la intensidad como la envolvente que da sentido al avance de la creación pictórica. Por otra parte, *alma corporal e intracuerpo*, nociones orteguianas que aluden a una entente de lo anímico con lo corporal, así como a la reserva de fuerzas vitales, encuentran en la acción del pintor los transportes de intensidad necesarios, para ligar e impulsar la continuidad en el cuadro.

#### 10. 4. Aspectos de la intensidad inherentes a la obra presentada

Por último, otros aspectos que consideramos inherentes a la intensidad atañen a lo que llamamos *confusión y densificación*. Aspectos estos derivados de mi práctica concreta, pero que considero extrapolables a una manera de abordar el lienzo común a muchos pintores. La confusión atañe no sólo al aumento de complejidad de la obra. Me refiero a que las diatribas entre encuentros y desencuentros formales implican, aparte de la mezcla de intrusiones semántico-sintácticas que establecen en ocasiones acciones insospechadas en el cuadro, la constatación de una periferia mayor que podíamos definirla como un eco de indivisibilidad del mundo. Utilizamos la palabra *tumulto* para abordar esta cuestión. *Tumulto* como *el caos inicial del que surge la obra* (Imaz, 2004:149). Tal vez este término es sintomático del esfuerzo continuo de una consciencia formal en el cuadro, que nos indica que el tumulto rodea todo el operativo del pintor. Pintar, al igual que otras prácticas creativas, es el ejercicio del sentir el cuerpo como unidad (yo veo, yo toco), tanto como pluralidad (veo la imagen, toco la superficie), pero también a la vez como el sistema de sus diferencias (no toco lo que veo) (Nancy, 2008:144). En realidad, en todos los términos del escrito que llevamos a cabo, se detecta una especie de resistencia a ubicar la situación exacta del pintor en la pintura, a considerar aquellas situaciones donde verdaderamente pasa algo conclusivo como perentorias a la vez que evanescentes. La intensidad aquí se descubre vagamente intencional, ofertando al proceso tanto el cerco de una integración formal, como algunos apoyos de contención y espera, respecto a ciertos desbordamientos por intrusión de ese caos nutricional, pero a la vez temible.

Con el término densificación queremos a su vez destacar, entre otras cosas, la dificultad de definir claramente la posición de un sujeto autor en el hacer constructivo, al exceder en las formas la proyección de una totalidad que no solo no es posible, sino que en ocasiones dificulta el estado estructural de la obra. Lo denso sucede así, como cierta urgencia de no perder la forma, potenciando una fijación de elementos fuertemente adheridos a su espacio. Paradójicamente, esta disposición denota a su vez ciertas movilidades deformantes o acumulaciones, que llamaremos de momento residuales, y forzando en ocasiones espacios inusitados. No hablaríamos, por tanto, de un exceso de afluencias perceptivas, como del establecimiento de estrategias que intentan no prescindir de todo lo acaecido en el soporte, y que buscan aperturas que, como digo, pueden desbanca lo estructural.

##### 10. 4. 1. La confusión

En principio, lo confuso se podría definir como aquello que no determina ningún aporte estructural a la obra, al desconectar toda acción en el soporte de cualquier intencionalidad clara, y por tanto de la intensidad en el avance. Pero tal y como lo queremos ver aquí, lo confuso señalaría un síntoma de algo más importante que lo que el ámbito del fracaso parece desplegar en el cuadro. Independientemente de la solicitud de ciertos umbrales catastróficos, donde la confusión es premeditada en espera de una medida, la confusión sería inherente a todo el decurso de lo creativo. En cierta manera sería algo que desde luego no necesita cuidado, pero sí cierta atención por parte del practicante. Entendemos con ello que cada autor abordaría pues su particular confusión, asumiendo la soportabilidad de su límite. Como vemos, la intensidad que queremos tratar aquí conlleva sus peligros. A nivel de resultados habría tal vez una diferencia, por ejemplo, respecto del concepto de intensidad acatado en el romanticismo, en el que primaba una promoción del sujeto autor. Lo intenso del romanticismo se detecta en esa preocupación por la adaptación del estilo al contenido sentimental de los episodios que se relatan. Eso supone un cierto aporte de sensaciones, a la manera de una identificación

o empatía emocional con lo relatado. De ahí que el romanticismo supusiera un plus de la sensibilidad y la imaginación, más que un socavamiento del espacio escenográfico en que se movía la representación (Francastel, 1984, 85). Consideramos aquí, por el contrario, que la intensidad, si bien sostiene una necesaria tensión interna en el proceso, al ampararse también como fuerza emocional arrostra a su vez, en sus extremos, tanto la desaparición de lo creativo en el cuadro, como la apertura de la posibilidad de novedad formal. La intensidad, vista así, la encontramos presente tanto en las alternancias epocales de un predominio táctil, óptico o lumínico, como en periodos donde la seña de identidad de la representación es la invariabilidad o el acatamiento estricto de la norma. Así, la función del contorno, por ejemplo, circunscribe un hipotético estado de carácter sacral o mistagógico, como sucede con las manos estarcidas en las grutas paleolíticas, o bien recoge y aísla por momentos la acción desatada de la mano en el cuadro, como en la pintura de F. Bacon. Pero, asimismo, en situaciones de repetición del canon, o donde lo manual obedece a una serialización del motivo o tema, la intensidad no dejaría de estar presente como actividad corporal implicada y aplicada al soporte.

De alguna manera la confusión llama a la intensidad. Hemos hablado anteriormente, en lo referente al ritmo, de la intrusión de otros sentidos en el acto de pintar, y de cómo el pintor intenta separar en ocasiones el exceso de intromisión de estos en el operativo visual. Esta tensión entre elementos en confusión y actos más o menos precisos, sería uno de los ejes del mantenimiento básico de la intensidad en el cuadro. A partir de ahí, los picos de altura o deceso de esta serían debidos, entre otras cosas, a la diatriba entre el acotamiento de los elementos en juego, y la sollicitación de la sensación en el ánimo del pintor. En este umbral de acción se juega cierto equilibrio entre las partes y el todo, donde el cuadro puede devenir un exceso de accidentes, perdiéndose así en la extensión de lo confuso. A mi parecer, un ejemplo de esta tensión creativa estaría en las últimas Sainte Victoire que Cézanne pintó, donde se ve la presencia de un equilibrio incierto y cambiante, frente a las bañistas, que se consideran lo conclusivo de Cézanne [p. 108]. Del tratamiento de estas por medio del cilindro, el cono y la esfera, el mismo Cézanne dijo que eran *medios geométricos de carácter estimulante para los momentos de cansancio* (Pinoti, 2011:65). La *lógica de las sensaciones organizadas* es ciertamente una frase dicha a través de la lucha con la confusión del abismo, para tratar de dar una conciencia plástica a nuestra sensación.

Lo comentado acerca del término *tumulto* apunta a su vez en esta misma dirección, en tanto supone una presencia constante que anega e integra las partes en una totalidad, eliminando las diferencias. La fascinación por el *tumulto* es afín a la perplejidad ante el suceder del mundo. Sólo tras esa conciencia de un mundo envolvente el tumulto será operativo para la creación. La adecuación en representación tendría que asumir aquí algo así como una distribución de los actos de perplejidad, pues representar supondría hacer mía esa conciencia de indivisibilidad. Esto sería evocar tal unicidad a partir de actos divisos, particulares, introduciendo en ellos las cesuras posibles de separación de la horda de sensaciones que me rodean. Para la obra se trataría en todo momento del aprovechamiento de esa sensibilidad pánica. Así, si de súbito o conscientemente discrimino una forma, un matiz, un brillo o color, extraigo de ese *tumulto* una organización de una parte, o la desorganización de otra. Aquí el sentir, se intensifica, se multiplica o hipertrofia, el mundo exterior se apretuja por todos los lados en el interior, *enturbando la nítida división del sujeto y su dominio de percepción y acción* (Nancy, 2008:144). El *tumulto* en sí no es humano, sin medida y buscándose a sí mismo insistentemente ofrece espesores, dilataciones, contracciones, intensidades en suma que sólo reabrirán un mundo nuevo si son capaces de fijar un matiz, una frecuencia, una distancia. Integración y diseminación, son las acciones que un ritmo bascula en el tumulto. Se trata de un dejarse inundar por los sentidos para discriminar a la postre cierta esencialidad de la visión, el oído o el tacto, sin poder por ello evitar que la pintura *escuche* a su manera. Los límites entre disciplinas sucederían por una intensificación que separa los registros, y a la vez los excita al contacto recíproco. En definitiva, se trataría con el *tumulto de la no totalización de la experiencia, sin la cual no habría experiencia* (Nancy, 2011:146).

La ambigüedad máxima entre la forma y su apertura parecería otra forma de entender el fenómeno de la confusión. Pero no se trataría ahora de indagar en metodologías de contención de esta, o de un tipo de explicación deudora de la teoría de la comunicación, como la de *obra abierta* de Eco, por la que la obra se asemeja a un mensaje ambiguo y autorreflexivo (Calabrese, 1995:118). Por otra parte, la idea de lo ambiguo parecería que siempre se aborda desde la seguridad de un sujeto autor, que da constancia de un determinado número de aperturas en el cuadro. Lo que aquí se quisiera

hacer notar es que la confusión no es simplemente un exceso de variables, donde el pintor selecciona a su conveniencia construyendo la obra, sino que en lo confuso tanto el autor como la obra son llevados por una inconmensurabilidad que los desborda, hasta tal punto que se fuerza o se hace surgir la conciencia de una elección a partir de un ritmo indicial. Desligar esa tensión entre mundo y obra, es huir de ese *caos irisado* que decía Cézanne, a propósito de una conjunción entre la naturaleza y él. Sería huir de lo propio de la creación, cuyo *momento feliz* está siempre bajo el acecho de la constante repetición de lo mismo. La confusión no sólo anida, como se ha dicho, en la acción desbaratadora o diagramática de trazos a-significantes, también en lo referente a la claridad de una idea, intención o proyecto de avance, lo confuso asedia a la obra. Este asedio ya se presenta de inicio, simplemente por el desfase que supone la concepción frente a la realización. Como ya se ha dicho, para Cézanne la concepción no debía de preceder a la ejecución en el cuadro, pues aquella se gestaba en el mismo hacer. De hecho, es la distancia desde lo pensado a su aplicación en el soporte, donde se presentan grados de aproximación que fluctúan entre lo preciso y lo confuso, y donde el espectro de variables se podría desatar en exceso. Es en el cómo hacer y su despliegue, donde aparecen el tipo de dudas que con mucho esfuerzo acabarían organizando un saber técnico. En cómo pintar la dureza de un contorno o el volumen de un rostro se apoyan siglos de sabiduría práctica, que han promovido todo tipo de avances y soluciones en la representación pictórica. El tanteo aproximativo que prima sobre la concreción formal sucede, por ejemplo, al asociar lo difuso de ciertas formas, a una confusión sobre la aparición de la figura, como cuando hablamos, por ejemplo, de manchas y atmósferas. No habría ahí más que un conato de orden que se mide con ciertas aperturas de avance y que, como decimos, se habría de concretar.

En un pintor como Rembrandt, cuya técnica es todo menos clara, Deleuze ha señalado la confusión que se da respecto a no saber si es el trazo y sus accidentes el que determina lo lumínico de la obra, o la luz óptica y sus componendas la que determina el trazo manual; *basta ver un Rembrandt al revés y de cerca para descubrir la línea manual como el revés de la luz* (Deleuze, 2002:132). Tal confusión en el espacio táctil-óptico del XVII es síntoma de que no hay una secesión clara en los distintos periodos de la historia, respecto a los cambios de concepción espacial o formal y su aplicación en el soporte. En cierta manera, podríamos decir que lo confuso ronda a la obra en todo momento. En el previo, en el durante e incluso en algunos casos en la incertidumbre del acabado. La acotación de lo confuso, será pues la metodología intuitiva de base que promueve todo orden en la obra. Pensamos, no obstante, que la verdadera lucha del pintor con lo confuso sucede en esa conciencia de que lo puesto en la superficie no deja de constituirse como el desalojo de lo que lo rodea, en tanto un excedente del material plástico descartado [p. 109].

Por otra parte, una metodología como la que practico, que acepta de manera natural un avance que sabe y siente que será defraudado en su decurso, parecería que se predispone a múltiples elecciones y variables, y generalmente así es. Habría que hablar a su vez de la cesión de todo el aparato psíquico e intuitivo del pintor a los modos relacionales, al *pasaje*, por decirlo en términos de Lothe. Esto conlleva el peligro de descuidar el objetivo de unidad de la obra, que en mi caso sujeta generalmente a figuras o formas jerarquizadas, independientemente de su identificación verosímil. Entenderíamos aquí estas figuras como una contención de las acciones transicionales más que un motivo al uso. El peligro comentado en la obnubilación de lo objetivo, sería consecuencia de una elucubración subjetiva, fantasmagórica y confusa, un ver lo que uno quiere ver, no viendo realmente lo que hay. El caso de Frenhofer, el protagonista de la obra maestra desconocida de Balzac, es aquí pertinente.

De cualquier manera y de cara a la intensidad, el caso de la acción catastrófica, de producción de manchas y trazos involuntarios en el lienzo, tiene a su vez el signo de una apuesta contraria. Ante el déficit de lo que consideramos una tensión interna, entre el asedio de lo confuso y la *certeza intuitiva* del acierto en la elección, la operación de incluir una acción sorpresiva o accidentada reactiva de nuevo la secuencia de intensidad. Se trata de recuperar la alerta ante el problema pictórico planteado en concreto. Esta tensión interna, que a toda costa se debe de mantener, atañe de nuevo al encuentro de lo que anteriormente hemos llamado momento vital de la obra. Así, la ligazón de la confusión con la intensidad apuntaría, en cierta forma, a un tipo de obra más afín al proceso formativo, a un devenir, con lo que conlleva de asumir un tipo de temporalidad donde pasado y presente se yuxtaponen como si fueran capas pictóricas. La confusión vista así, no es tanto análoga a una imposibilidad o fracaso de orden, como a la detección del continuum de la vivencia

en las formas. A la idea de forma como organismo de Pareyson (Pareyson, 1987), se superpone lo adyacente de todas las intensidades abortadas, cuya escucha supone la entrada de todo un campo residual de elementos, y en litigio por decantarse en la superficie. Lo confuso anida precisamente en esa intromisión de las posibles formaciones insistentes, pero no desarrolladas, que demandan una escucha o atención excesiva, incluso a veces necesaria. Aunque la vocación formal se ordena en sentido teleológico, la obra final siempre es el comienzo de otra en espera. La intensidad estaría presente en todo el decurso del hacer consciente del pintor, pero se activa más radicalmente en los momentos donde la puntuación de la obra intenta organizarse respecto a resolver la obra. Diríamos que la intensidad es mayor al peligrar su disolución por el acecho de lo confuso.

Resumiendo lo hablado, consideramos que la intensidad de la obra es, en cierta manera, análoga a la intensidad del autor. Esa simbiosis pertenece al paquete de elecciones que forman la consciencia del acto pictórico. Completaríamos pues la definición de intensidad como aquello que de alguna manera estabiliza y hace posible el seguimiento de la obra, sin evitar el hecho de mantenerla al filo de su disolución. En este punto, la aparición de la confusión formal se presenta como un aumento excesivo de complejidad, como el reino de *las posibilidades de hecho* (Deleuze, 2002:103). Lo confuso sucedería pues, no tanto como un problema a evitar, sino como síntoma de un cumulo de soluciones en espera, que no dejarían de afectar y modelar las elecciones finales en la obra. Bajo estos puntos de vista, intensidad y consciencia se aúnan en el ejercicio de la creación bajo un decurso teleológico, cercando las acciones del *intracadro* con la proyección hacia su significación del *ultracadro*.

#### 10. 4. 2. La densificación

Posiblemente la relación de lo confuso con la intensidad vaya más allá de la ordenación entre las partes y el todo de la obra. Es el mismo continuum de la vida el que aparece como el problema de la confusión en la obra, y aparece como obstáculo para una disposición del cuadro, basada en la partición de un continuo unitario. El continuo de la vivencia se patentiza pues en la obra por un exceso de atenciones y sensaciones, que se abalanzan en el soporte en tanto se aísla una forma. Se trata de la irrupción sobre lo puesto de *aquello que ya estaba ahí*, y que es convocado de inmediato por la inscripción de un solo trazo en la superficie. En este sentido, lo que llamo densificación sucedería a su vez por la excesiva producción de sucesos plásticos que la afluencia de sensaciones provoca. Se trata, en definitiva, de la relación del yo con cada uno de los momentos vividos (Pinoti, 2011:137).

Por lo general mis mecanismos y metodologías de contar en pintura han trabajado en trasvasar aspectos vivenciales y de cariz fisiológico, o incluso ético, al ámbito pictórico. Esta tendencia, obsesiva a veces, hace que la atención a los órdenes de organización se congregue bajo una urgencia inusitada, que paradójicamente acaba definiendo la imagen resultante, ofertando una nitidez formal que considero suficiente. Si la rotura de la linealidad del discurso, la descontextualización icónica o el abordaje de la obra como momento pánico, hacen de esta un campo trazado de variables complejas, será por cercar la circunstancia de la experimentación formal del intracadro como un lugar estanco, pero a la vez paradójicamente abierto como intercorporeidad con otros paisajes de la sensación. Mi tendencia a la densificación de los elementos del cuadro marca el devenir de este bajo una especie de impulso unificador. Unificación no tanto en el sentido del producto formal, como obra resuelta, sino como una ligadura de aspectos de la materia que son confundidos sistemáticamente en la lógica de su desarrollo hacia un cerco compositivo. Hablamos de aspectos de color-forma, que entrecabalgan sus componentes de manera dispar, como si en el atraer hacia sí los distintos vectores de la intensidad, se buscara cierto equilibrio entre la densificación de las materias y la frontera de su disgregación. Tanto la acumulación de variables, como la resistencia a prescindir de posibles caminos de avance, señalan esta predisposición a lo denso. En realidad, lo que la densificación señala es la falta de una distancia crítica con la obra, que se resuelve amoldando la intensidad en un torrente de ramificaciones diversas. El problema al que puede abocar es el de caer en un estilo repetitivo. Aquí, el procedimiento es forzado en ocasiones a salir de sus cauces. En mi caso, podría enumerar aspectos como el exacerbar el color o la huida del natural, en el sentido de transposición de lo visto. También la mezcla de diferentes referencias de resolución plástica, la segmentación zonal, formalmente inaccesible bajo un solo nivel de contemplación, o el abanico desmesurado de transiciones formales actuarían en este sentido de



L.C.  
Anastasis (*Caída de la fortaleza veneciana*), 2008-2009  
Óleo sobre tela, 125 x 175 cm  
Colección privada.



Malcom Morley  
La edad de las catástrofes, 1976  
Óleo sobre tela, 152,4 x 243,8 cm

la densificación. Por poner un ejemplo a estos respectos sabemos que Debussy rechazaba a Wagner, y sobre todo a Strauss, empeñándose en emplear cada timbre en su estado de pureza, como Mozart (Green,2018:97), así comenta en unas entrevistas el músico francés;

*Se aprendió demasiado a mezclar los timbres, a hacerlo salir de las sombras o las masas, sin hacerlos jugar con sus propios valores... el colmo del género es Strauss... (su) orquesta no es sino un compuesto del tipo bebida americana en el que se mezclan 18 productos; todos los gustos particulares desaparecen. Es una orquesta-coctel. (Ib, 98)*

Se intuye, en el intento de autonomizar los elementos sonoros, la modernidad de Debussy, análoga al uso tonal del color en, por ejemplo, Gauguin, que al igual que Debussy también comulgo con el llamado simbolismo. La densificación a la que nos referimos apunta a una caracterología que se relaciona con la organicidad, o con un impulso vital por el que lo representado se aúna al movimiento manual que lo representa. Se trata en principio de una densidad diferente a la tensión inherente entre tela y motivo de la que Cézanne hablaba (Menna, 1977:24), pero también análoga a esta, en tanto la densificación atiende a una lógica de la experimentación, de aplicación fuertemente procedimental y plástica, pero sin excluir del todo una lógica de relaciones más analíticas.

En este primer ejemplo propuesto más arriba de una obra que pinté en 2008, tanto la conjunción de procederes como de relatos ejemplifica un resultado con cierta saturación de elementos. La diferencia con el cuadro contiguo de M. Morley estaría, en primer lugar, en la concepción de la obra. Si esta última se basa en un fuerte arropo conceptual de partida, mi desarrollo pivota en el tanteo de las formas, que van apareciendo conforme a una esquemática de partida difusa (tono de la capa imprimada entreverada con lejanas alusiones al paisaje). Al uso de variaciones en las transiciones

se suma, como ya se ha comentado, la utilización de numerosos títulos sugeridos por conexiones de forma-color, y que surgen durante el proceso de la obra revertiendo de nuevo en formalizaciones inéditas. Estas a su vez impelen nuevos títulos, o incluso subtítulos como la obra que comento, entrando en un bucle de intensidades cruzadas entre texto y elementos plásticos que permiten avances insospechados. A este respecto también podríamos citar, por ejemplo, el operativo de Duchamp en algunas de sus obras, y en relación a los juegos de palabras, influenciado por las técnicas literarias de Raymond Roussel basadas en lograr un *antisentido*, (Cabanne, 1972:34).

También en lo naif, por poner otro ejemplo, se dan resoluciones relacionadas con la continuidad que, en ocasiones, se apoya en una necesidad de figura o de forma cerrada, la cual no tiene reparos en evitar ciertas estructuras plásticas de construcción visual. El término ingenuidad tal vez es excesivo para una pintura muy basada en la concreción que el artista hace de su deseo. Pese a todo, el pintor ingenuo es a su vez un iluso, pues no mira tanto la realidad exterior como que cae preso de otras resonancias adyacentes a la visión. Tales resonancias estarían basadas en el apego a las partes imaginadas, que una separación cortocircuitada por una férrea idea formal desviaría de su curso. La lógica del naif parecería así que resuelve con la facilidad del que soporta unos mínimos representativos. El pintor naif efectúa en realidad, como se ha dicho del aduanero Rousseau, un *pintar como le da la real gana* (González, 2007:12). A esa aparente libertad se ha asociado cierta desvalorización, amparada tanto en el descuido de las *formas doctas* de la pintura, como a una sencillez frívola exenta de complicación. Esto último en verdad no es tanto así, pues los entresijos formales en los que este tipo de pintura a veces se enreda son de una complejidad asombrosa. Si bien, como apuntamos, responden a un empecinamiento, basado no tanto en un análisis, como en facturas de una visión intermediada entre el interior del pintor y una realidad visual transfigurada, o al menos defraudada en parte. Sin hacer un paralaje excesivo con este tipo de pintura, habría algo común respecto a evitar una construcción formal de tintes exclusivamente verosímiles, en lo que me reconozco. Asimismo, en muchos de mis cuadros, sucede este carácter de contigüidad que comentaba acerca de la obra ligada a un discurrir del interior mental del artista, desplazando en parte la presencia directa de lo visto. Aquí, más que una cercanía al mundo naif (un mundo que en su estructura vital me es tan ajeno como la deriva surrealista, o el puro informalismo, por citar ciertos catálogos al uso), lo que insiste en lo que hago se relaciona más con la entresaca de formas, más o menos proteica, que responde a un carácter proclive a considerar el cuadro como *organismo*. Decimos esto en el sentido anteriormente comentado del que habla Pareyson, acerca de la producción de *un verdadero y genuino cuerpo orgánico* (Pareyson, 1987:89), pero también en el de Merleau-Ponty, cuando habla de la obra como *un nudo de significaciones vivientes* (Merleau-Ponty, 1997:168). Me refiero también con esto, tanto a trabajar de cara a los problemas formales que surgen, no necesariamente en relación a las componendas miméticas, (que también) como a la atención a una factura implicada en constantes incursiones de la memoria. Tal hibridación, amparada en una tendencia aparentemente contradictoria, por no ceder a ciertas pulsiones, a la vez que a vehicular el deseo desplazando la contención formal, caracteriza el tipo de sobrecarga de lo que estamos llamando densificación. Si convenimos con Zola acerca de que *el arte es un fragmento de naturaleza visto a través de un temperamento* (Gilson, 2000:145), hablaríamos posiblemente del canal de las intensidades que todo individuo porta, pero en ningún modo esto sería garante del logro de una determinada obra. Por ello la intensidad en pintura finalmente va pareja a su función, en lo que se refiere al menos a un orden de la forma. Y sería en este sentido, de una aplicación al soporte peculiar e inédita, en que podríamos decir que gracias a la intensidad el cuadro es una segunda piel. No es sólo la piel que mi cuerpo muestra, aparentemente similar a la cercanía espectral del espejo, es también la piel del mundo que descubro y que me abraza al hacerlo. Por la intensidad al pintar permanezco en silencio, el momento más alto de consciencia, y a partir del cual rememoro la secuencia de mis deseos como si estos fueran inéditos. Finalmente es por la intensidad por lo que se pregunta insistentemente en el cuadro acerca de ese individuo pintor que siempre se está haciendo, y que, en su movilidad y actuación, transporta, como un mensajero no elegido, el sentir de un grupo, la significación de una comunidad. Habría posiblemente muchos más aspectos relacionados con este tema. Aspectos importantes como el papel de la imaginación, la fantasía o el deseo, que rondan y se involucran constantemente en el suceder de la intensidad. Pero tal vez sea la confusión y la densificación, los dos factores complementarios más ejemplificadores de la intensidad en la esquemática central de lo que aquí llamamos intra y ultracuadro, al menos en lo referente a la producción que aquí se presenta. Más allá de las intenciones, programas o propósitos, de las consecuencias de los modos

catárticos y expresivos, más allá incluso de los resultados logrados, donde los haces de intensidad coinciden con la apertura de una significación, la intensidad permanece o discurre, en espera de que el pintor adopte su activación bajo sus medios y circunstancias. Esa latencia de la intensidad corre pareja a una consciencia del pintor respecto al suceder del tiempo, el pasar un minuto del mundo que decía Cézanne (Doran, 2016:198). La intensidad latente permanece incluso en aquello que en el pintor le insiste a ser como tal pintor, pese a no estar pintando. Me refiero a la capacidad de activar en un momento dado el cúmulo aprendido de saber técnico. Se trata con esto de la salvaguarda de un saber intacto, aun inoperativo, que comentábamos en el capítulo del ultracuadro al hablar de la *potencia de No* (Agamben, 2016:40). Son los *ojos rojos de Cézanne* (Deleuze, 2007:30), donde aún sin empezar a pintar este es traspasado por la intensidad del motivo. Se trataría aquí de lo pre-pictórico, del antes del pintar. Así, de alguna manera y pese a ser el pintor el medio donde la intensidad se encarna, sería de hecho lo que le sobrepasa a este lo que señala la circulación de las intensidades en la obra.

Recapitulando lo dicho, la intensidad afluye a un foco de atención por caminos diversos pero coincidentes. Entendemos que esta se presenta como una interiorización de una serie de fuerzas de transporte de lo emotivo al cuadro, tanto como del mantenimiento de una tensión vital latente en el pintor. El cúmulo de factores que la intensidad desata en la superficie se canaliza pues a través del sujeto pintor, que es promovido a actuar en un tiempo indivisible, dependiente de la relación entre los sucesos plásticos, y que hace del desarrollo de los momentos sucesivos un continuo temporal. La intensidad no dejaría así de mostrarse como un darse unitario, ajeno a la partición y a la distribución. En relación a mi práctica, este eco de lo indivisible determina, entre otros, los aspectos de *confusión y densificación*, en tanto factores de movilidad y retención formal, bajo el cerco de un desbordamiento en continua presencia al que hemos llamado tumulto.

---

**SEGUNDA  
PARTE**

## 11. Publicaciones

A la hora de comentar el contenido de cada sector de obra publicado en los libros que presento, corro el peligro que encierra toda visión retrospectiva, por la que el análisis pasaría a colocar todas las piezas en su sitio, dando la impresión de un paquete de intenciones programado. Es obvio e inevitable en parte que esto sea así en un trabajo de investigación. Otra cosa es el campo experimental, donde la intencionalidad puede empujar los órdenes de actuación hacia la obra, aun cuando estos órdenes no sepan exactamente que concreción priorizar. Las intenciones son por regla general algo que se lleva desde las sensaciones, y si bien son datos inmediatos de los sentidos su transporte a la obra está suspendido sobre el vehículo articulado del lenguaje. Con esto quiero decir que la intención, en su llegada al cuadro, mira siempre desde la proyección de la idea, sin saber nada de una producción plástica que aún no ha sucedido. Los ejemplos más programáticos de la pintura son sintomáticos de ese choque entre afecciones (o afectaciones) e ideas, y en su camino hacia la recapitulación de la esencia han buscado a su vez, que la intención se trasvase al soporte en cuestión con el mínimo de alteraciones. La pintura, para muchos de ellos, se conforma como una filial del alfabeto. No obstante, y esto sería un punto de ubicación para nosotros, si desde Mallarmé la colisión entre sonido y sentido (Jakobson, 1981:66), o en Cézanne el choque de fuerzas contra formas (Deleuze, 2007:69) instituyen algo en la creación, es precisamente un desajuste entre idea e intención. Este desfase, independientemente de las implicaciones metodológicas que va a provocar, coloca la entrada a la obra bajo otros compromisos. En un trabajo como el que he desarrollado, que mayormente aborda el soporte con la mínima programática, preferiría hablar de tendencias y sospechas. Con esto me refiero a que los motivos y retos auspiciados por emociones concretas, pueden definir intenciones de entrada tipo; "empiece con tal color"; "reducir la croma"; o "necesito alargar el tiempo de secado"... etc.

Bajo las advertencias esgrimidas anteriormente, y apoyándome en las imágenes pintadas, o rememorando aspectos que me hayan podido influir en tiempos concretos de actuación, pasaré ahora a deslindar bajo una formalización más didáctica qué es lo que se encuentra en los mecanismos de producción de estos años. El orden que propongo, no necesariamente cronológico, responde al intento de rodear y hacer ver de manera más clara a través de las imágenes los problemas formales que el escrito enuncia, y que considero que aparecen continuamente de manera más o menos velada en las citadas obras. Se observará en la descripción la insistencia en una base relacional de elementos en juego, que aparecen y desaparecen durante los años trabajados, dándose cita en diferentes contextos. Hablo en concreto de asuntos pictóricos como el gesto, las latencias cromáticas, la narratividad, o la excentricidad de las *partes* hacia las *zonas*, bajo la reconsideración de lo que se ha llamado las *pantallas* (Lothe 1985:32).

Para una estrategia de comentario, y aunque no necesariamente aparezca del mismo modo en cada sector de obra, aglutinaré tres grupos que de manera aleatoria se basarán en:

- Paquetes de referencia icónica del momento.
- Conceptos o problemas formales y sus implicaciones en las obras pintadas.
- Temáticas o narrativas explícitas que surgen en cada publicación.

Serán en definitiva once publicaciones, cuyo orden de comentarios seguirá este patrón;

- *Ma Jolie / Pinturas, 2003–2005* (2005),
- *Margoak–Pinturas, 1994* (1994),
- *Vestalt* (2008),
- *Luz de Agosto* (2006),
- *Las leyes de la caza* (2012),
- *Descanso en la huida a Egipto. Pinturas, 2008–2011* (2011),
- *División del Norte* (2016),
- *Retén* (2007),
- *Acuarelas y collages, 1989–2017* (2018),
- *Pinturas y dibujos, 1991–1992* (1993),
- *La construcción de la ciudad o el diablo y la tristeza. Dibujos, 1993–2019* (2020).

### 11. 1. *Ma Jolie / Pinturas, 2003–2005* (2005)

*Ma Jolie / Pinturas, 2003–2005* coincide con una exposición del mismo nombre realizada en la galería J. M. Lumbreras de Bilbao, en mayo de 2005. En estas obras considero que hay una perseverancia por bucear en grados de lo cromático a nivel de gama tonal, pero con referencia a lo formal del arrastre y de la mezcla, reduciendo la croma en lo posible. El arrastre y la mezcla hacen que en muchas obras el total de la superficie adopte un tono común (parduzco o terroso generalmente). Se trataba en parte de rastrear el despunte del color a través de grises más o menos saturados, pero sin llegar a romper la dominante tonal. El carácter de zonas en oposición formal es algo que en estas obras se potencia con ahínco. El hecho de no tener lo cromático como asunto central a tratar, habla de indagar en distintos grados de experimentación respecto a la fracturación de la superficie. Palabras que me vienen a la cabeza son “desmembramiento”, “horadación”, “tiras de carne o lardo”, y con ellas el reto de rescatar luz desde algo que fuera o evocara pura materia. Aquí habría que invocar a lo biográfico, a las lecturas que preceden al momento o a las imágenes referenciales en cuestión. También un vistazo a los títulos puede revelar algo al espectador, como un juego de entrada a la deconstrucción de lo temático, que es como suelo plantear en general la titulación de las obras. Son títulos asociados a temas comodín como la guerra civil española, o referencias a autores y asuntos como Nietzsche, Celan, la confusión entre sueño y realidad... etc. La noción de trazo se hibrida aquí con cuestiones afines a la intensidad y al desvío de lo ilustrativo. Asimismo, una idea acerca de la *suciedad del blanco*, relativa al arrastre de la materia en grados ínfimos de mezcla grisácea, la asocio a aspectos de lo que considero como imprimación. Con la *suciedad del blanco* hablaría más de un aspecto mental, acerca de la concepción de una sensación maculada del inicio, la cual insiste en el desvío de la página o el lienzo en blanco. Esta sensación, como ya he comentado anteriormente, recorre casi todo el espectro de lo que he pintado. Dos textos abren el catálogo. El primero, del profesor de Historia de la arquitectura, José Ángel Sanz Esquide (Candaudap, 2005:7) da pistas referenciales, y muestra un desorden icónico de afinidades, sintomático de una (al menos así lo he vivido) urgencia de buscar lo mismo en un racimo de autores diversos. El segundo texto, del pintor y profesor Jesús Meléndez, abre caminos precisos sobre asuntos de interés como *la piel de la pintura* o la mostración analógica a través del gesto (Candaudap, 2005:8–9). La segmentación de la superficie en estas obras se relaciona con lo que considero en el escrito como *partes y zonas*. Como en otras ocasiones lo temático es en parte excusa para un tipo de desarrollo formal. En *Ma Jolie* las secciones operadas en las obras intentan a su vez establecer ciertos parámetros de profundidad, considerada bajo la noción que adoptamos más afín al montante y adecuación de capas superpuestas. Habría con ello ciertas reminiscencias a lo que André Lothe llamaba las pantallas (Lothe, 1985:32), pero haciendo intervenir cortes abruptos que referencian al mundo del collage. Apunto, para no extenderme en exceso, un ejemplo de concepción y aplicación que ronda las imágenes de *Ma Jolie*, ejemplo amparado en la esquemática de base, siempre recurrida, de proceder en base a los pares de opuestos; sobre las tiras o lardos de piel puedo recordar la influencia de lecturas anteriores sobre la caza de ballenas y su despedazamiento, así como aspectos de la mitología y los ritos de desmembramiento en vivo (*sparagmós*). La analogía con el despedazamiento era suficiente para

aplicar en el soporte secciones tanto longitudinales como transversales de forma–color. El asunto de cómo llevar o camuflar la literalidad de imágenes concretas, sucede aquí en un trasvase procedimental de la idea de recorte, simulado en la superficie a base de aplicación de reservas. También obedece a esto el uso de lijadoras mecánicas para rescatar capas ocultas de pintura bajo la superficie, a modo de “pentimenti”. En cuadros posteriores todo esto se constituirá como metodología de uso, haciendo de las cintas de reserva pintadas una suerte de modelos constructivos, que luego se reproducirán de manera exacta en los cuadros. Lo que empezó así como identificación o semejanza concreta, en referencia a un tipo de imágenes, deriva primero a una aplicación procedimental en partes y zonas, para posteriormente, y en obras futuras, hibridarse en una aplicación del trompe l’oeil, amparado bajo otras significaciones.

### 11. 2. *Margoak–Pinturas, 1994* (1994)

Un tema antiguo, ya desplazado en *Ma Jolie*, pero que todavía estaba presente en estas obras de 1994, y también relacionado con la profundidad, es el de las latencias cromáticas. El compendio de cuadros recogidos en la publicación fue presentado, junto con más obras, en la sala de exposiciones de Basauri, en mayo de 1994. Aunque el verdadero tema de las latencias radica en el desarrollo de las transiciones, otro tema a tratar en mi producción, los grados silentes en el fondo de la mezcla oscura que la latencia supone, se van a combinar, en estas y otras obras, con el tipo de profundidad parcelada del que hablamos. La alternancia de dos ideas de profundidad se alterna así desde cuadros muy anteriores hasta los más cercanos en el tiempo. En el caso concreto de lo que recoge esta publicación, el tipo de profundidad visual de lo latente, evanescente y sin discriminación concreta, convive con aspectos de empaste y saturación debidos al uso del óleo principalmente. El trabajo de resaltar las figuras operaba desde fondos trabajados con negros, mezclados con colores de fuerte potencia lumínica, y que principalmente eran verde oftalocianina, carmín de granza y azul Prusia. La latencia se manejaba en mantener el eco cromático del color en superficie a través de la oscuridad del negro. Procedimentalmente venía de usar gel interferente que se activaba en brillos de tono al mezclarlo con una parte de color, o nacarados y tonos oro o plata. La idea de dar fulgor a fondos o figuras, refería tanto a un acercamiento a lo burdo del kitsch, como a cierta referencia al tipo de luz dorada del barroco. La mezcla de lo sucio y lo brillante, como otra suerte de oposición se dan cita en estas obras. Las connotaciones de lo pintado remiten constantemente a experiencias y afectos determinados, generalmente imbricados con cierta sensibilidad respecto a valores en crisis. En el caso de esta exposición ciertas vivencias de la Barcelona de los 90, asociadas al contraste entre la miseria, la eficacia de la rutina urbana o a ciertas reflexiones sobre los desesperados, tendrían en su darse experimental una conexión con lo comentado del contraste sucio y brillante, por ejemplo. En las obras contenidas en el catálogo, las temáticas al uso basculan entre la naturaleza muerta y algunas figuras–torre. Estas figuras se erguían por acumulación de formas y segmentos pintados, pinceladas, residuos pictóricos o formas más o menos reconocibles. Elementos todos a los que consideraba como sílabas o trozos de frase. Aquí se mezclan referencias que van desde la extensión formal de las figuras campesinas de Malevich, a la columna Merz de Schwitters, pasando por ciertos personajes de Zurbarán, o los bodegones holandeses del S. XVII. En cierta forma esta exposición retoma el material óleo tras años de pintura básicamente acrílica. Además de una variabilidad de gestos amparados en el retardo del secado, los empastes, brillos, o el eco de profundidad que la mezcla de tonos latentes podía ofertar el óleo, fueron motivos suficientes para entrar de nuevo en este material. Las latencias responden a la idea de arrancar el color del fondo, así como a mostrar en ocasiones una resultante de color sucio al ser atravesado por el trazo. Responden a su vez a una concepción de color más órfico, amparado en penumbras y uso del valor. Otra idea muy presente en estas obras, mantiene cierta ironía respecto al hecho de autonomizar la pincelada con cierto empaque de pasta. Pese a parecer que se referencia a un tipo de hacer pseudoimpresionista, en realidad hay un tipo de distancia que se acerca al kitsch, y donde el amontonamiento constructivo rescata el grosor de la pincelada como una especie de *barro luminoso*. Una imagen mental que me servía de apoyo era la de una basura brillante, algo con reminiscencias desde fuera de la pintura (como la publicidad), revertía en esta especie de acercamiento, mitad irónico mitad serio, a la historia de la

pintura, sean vanitas o impresionismos vacuos.<sup>22</sup> Como siempre lo experiencial no es ajeno al tipo de oposiciones cromático-formales que suceden en los cuadros a través del tiempo.

### 11. 3. *Vestalt* (2008)

La obra que se muestra en la publicación *Vestalt* se expuso en marzo del 2008 en la galería J. M. Lumbreras de Bilbao. El título juega con las palabras Gestalt y Vestal, referenciando a lo que de construcción formal opera en las superficies, junto a la proyección sobre estas del fantasma de la obra pura o ideal. *Vestalt* proponía un desarrollo del color a través de un uso de figuras comodín, que en el texto introductorio llamaba *figuras expiatorias* (Candaudap, 2008:7) junto a elementos propios de la marca y lo señalético. Tras las pinturas de cromas atemperada realizadas hacia el 2005, empecé a considerar que la problemática de lo pictórico radicaba mayormente en el color. Aquí intenté asociar el problema relativo a este con la tendencia ilustrativa a leer lo pintado. Pese a considerar que mi entrenamiento de años anteriores se desplegaba con más ahínco en la resolución formal, lo cromático se desperezaba ahora intentando una mezcla más limpia y tonal, más preocupada por la masa de color sin excesivas interferencias, que por su arrastre en aras de la producción de atmósferas. El uso de lo que llamo figuras comodín, tanto como los elementos indicativos de carácter señalético, fueron la manera estratégica de introducir la cromía, y organizar saltos de atención visual a diferentes niveles. Considerar el color como elemento fundamental de lo pictórico me llevó a centrarme en los modos de transiciones entre campos tonales y claroscuros. Esto es algo que ya practicaba en trabajos con unidades móviles, (dipticos, trípticos, poliptycos) a principios de los 90, aunque el medio acrílico usado entonces abocaba a resultados de otra índole. Los textos presentes en esta publicación incidían en cierta incomensurabilidad de lo pictórico, tanto bajo un aspecto de unicidad, por el que *el acto de pintar y lo pintado tienden a identificarse* (Imaz, 2008:3) como por la insistencia de *lo mismo* de lo pictórico (Candaudap, 2008:4). Las supuestas constancias desvalorativas que parecería que arroja la idea de un *lo mismo* repetido incesantemente, tendrían su contraprestación en lo que ya se ha hablado del ultracuadro. La variabilidad combinatoria de los elementos sintácticos de las obras trabajadas en el tiempo se afilia hacia un mismo objetivo, y este responde a la capa de significación que ampara dicho ultracuadro. Conscientes de que la alteridad de la obra depende de algo más que de una acertada combinatoria de formas, pero de que asimismo esta conforma la técnica que posibilita una novedad, la insistencia en un *lo mismo* toma así otro cariz más amplio que el de la mera repetición de componentes.

### 11. 4. *Luz de Agosto* (2006)

El cuaderno de obra sobre papel, mayormente acuarelas, *Luz de agosto*, forma parte de una serie de exposiciones itinerantes por toda Bizkaia que se prolongaron durante un periodo de dos años. Pese a tener una idea sobre la imprimación alejada de la convención del preparatorio pictórico, y asumirla como una etapa más del estar pintando, sería la acuarela la disciplina donde esta idea, aparentemente, se defrauda. Este aparecer de la acuarela como lo más cercano a un inicio del pintar puede que tenga que ver con la técnica de mojar el papel, con el dispositivo desplegado desde la invisibilidad del agua sobre el soporte, hasta la aparición de una mancha gradualmente pregnante. Aún y todo, esto no deja de ser una sensación que se desvanece en el decurso de la obra, al traicionar el operativo de lo acuarelado referido al respeto hacia la primera mancha, y al utilizar posteriormente la aplicación opuesta del material opaco de la tempera sobre ella. Sea por escala y ductilidad del soporte, o por las

características del medio acuoso, el desvarío de lo orgánico tiende a extenderse en estas obras. De nuevo la esquemática de los opuestos, en un orden ya de contraposición de elementos visuales, atiene a una contención basada en geometrías lineales u otras que circundan los centros de obra. Se habla en la publicación de una *voluntad de horadación* o de una *pulsión de relleno o de punzado* (Candaudap, 2006:5) como una consecuencia de carácter paisajístico de representar huecos u oquedades. A su vez, lo que en los papeles sucede como absorción tendría que ver con el placer que comentamos, de aparición desde el blanco del papel al tono saturado a través de grados de tonos desvaídos y lavados. Esto último es también una manera de arrancar luz a la superficie, como contraprestación frente a la profundidad que conlleva la mentada horadación, y que se contamina a su vez a las figuras representadas (que se presentan como luchas, desmembramientos, penetraciones, heridas, enterramientos...) Un tema recurrente que aparece aquí en varias obras es el del escondite, guarida o bunker. El mismo mecanismo de trabajo por capas define la temática, por contraposición incluso de una oposición entre elementos orgánicos y geometrías de colocación.

### 11. 4. *Las leyes de la caza* (2012)

*Las leyes de la caza* es una publicación que, como casi todas las presentes, coincide con un evento expositivo de la obra. En esta ocasión el libro recoge la exposición antológica de un trabajo seleccionado de 13 años de práctica. Dicha muestra se pudo ver en la sala Rekalde de Bilbao del 30 de noviembre de 2012 al 10 de febrero de 2013. En el prospecto de entrada se resaltaba que los mecanismos del pintar mantenían una relación con aspectos de la condición humana, tales como el sexo, la violencia o la piedad. Esta transpolación de aspectos fisiológico-éticos al ámbito pictórico, es sintomática de una vía de conexión, (en ocasiones aparentemente velada, pero siempre presente a través de las imágenes) como es la narratividad. Respecto a esto, en algunos textos incluidos en catálogos u hojas de sala (*El soldado en la espesura*, 2016:5) he expuesto el operativo de aplicar títulos móviles y cambiantes a lo largo del proceso de la obra. El asunto se asemeja a una especie de *pararrayos*, usado para descargar la literalidad de imágenes que me abordan. Con ello se abren ciertas resonancias que promueven nuevas vías formales en el seno de la formación del cuadro. Tal vez esta entrada de nuevos *semas* y el tipo de desplazamiento que conllevan, sea suficiente para justificar las cesuras y cortes abruptos, en lo referente a lo que llamamos *partes* y *zonas*. Viendo de nuevo lo recogido en este libro, pienso en que los procesos desestabilizadores aplicados a los cuadros, promocionando cierto desorden, no por ello han resultado necesariamente destructivos. En muchos de ellos la sombra del *cuadro oculto* (Gordillo, 1985:97) ha sido el revulsivo para la factura final. En otros el *compostaje* de formas se ha obrado a favor de un seguimiento de lo inicial, respetando una lógica de avance más tradicional. En cualquier caso, el campo de elecciones de lo que enunciamos en el escrito como intracuadro, se despliega en la selección de estos años en algo similar a un intento velado de conjuntar y comprender los mecanismos de producción pictórica de la historia del arte, al menos en lo concerniente al flujo de las transiciones entre las diversas secciones del cuadro. El aparatage de lo que el crítico Gisbourne comenta en el libro (Candaudap, 2012:18), acerca de lo que el término collage extiende en las obras, podría tener que ver con esto, en tanto metodología estructural en la aprehensión de tales mecanismos. Retrospectivamente señalaría en el tiempo tres tipos de cuadros que aparecen en esta compilación, y que asumiendo acciones procedimentales similares abordan diferentes problemas (adjunto como referencia gráfica un número de página acerca de la tipología que comento); Cuadros de *lardos* [p. 104] cuadros *pantalla* [p. 117] y cuadros *cromo* [p. 179]. Habiendo ya hablado de los cuadros *lardo* (Ma Jolie / Pinturas, 2003–2005) y como comentaré más adelante en el catálogo pertinente los cuadros *cromo* (Descanso en la huida a Egipto. Pinturas, 2008–2011) abordaré ahora de soslayo, las características de los cuadros *pantalla*, presentes en esta publicación, ya que suponen un impasse de cierta importancia en el decurso de la producción. Este tipo de obra que llamo *pantalla* se trabajó entre los años 2000 al 2005 aproximadamente. Las características se centran en el aspecto ingravido y flotante, así como el intento de dotarlos de una luz similar a la catódica de los televisores y monitores. Son obras de grandes dimensiones, aptas para combinar procedimientos de cariz escenográfico, a través de teñidos y velados. El discurso planteado en ellos es similar, adoptando una concentricidad basada en umbrales y formas centrales alrededor de un perímetro contenedor muy dibujado. Hay un eco de los reencuadres usados en obras muy anteriores, pero esta vez actúan como

22 Respecto a referenciar de modo constante la historia de la pintura, recuerdo el malestar de un crítico por apropiarme de ciertas figuras de autores consagrados, en vez de utilizar personajes o figuras de mi entorno. La explicación pivota entre cierta admiración por lo referenciado, el juego de cara a un espectador cultivado y su reflejo en un reconocimiento recíproco de saberes, o una decisión, nunca enteramente asumida, de resguardar algo de lo vivencial, que inevitablemente y a lo largo del tiempo se acaba colando. Por ejemplo, a través de los títulos y subtítulos.



receptores de una imagen que se pretende más estable. Entre otras referencias puedo recordar la influencia de los contornos de las vasijas griegas, intentando comulgarlo con atmosferas acuosas o abisales a través de umbrales que actúan seccionando el fondo. Otras referencias remiten al bunker, elementos aéreos (pájaro–avión) o a tactos, cuerpos y pieles, en asociación icónica a obras concretas de autores, que van de Valdés Leal a Motherwell, pasando por Gericault, Braque o De Kooning, entre otros. En líneas generales, la idea del contorno en este tipo de obra fue muy trabajada. Al mantener las fracturas y cortes recorridos concéntricos y perimetrales, el contorno mantiene cierta similitud con *la línea gótica* (Worringer, 1997:123), que en las obras que comento sucede en gran parte asumiendo un carácter geométrico. Hablaríamos de un tipo de línea que tanto modula la entrada en grandes secciones de color plano, como se sumerge en zonas veteadas con gradientes de croma–valor de carácter *polifónico*. Lo que aquí emula al trazo, se podría entender como la acción de provocar umbrales y secciones que persiguen la idea de un detrás. Un detrás que se duplica o se abre a través de una fisura, insistiendo en organizar una figura hecha de fondos superpuestos, y que a su vez se destaca frente a un fondo (págs. 69, 85, 153, 185). La consecuencia formal de esto transmite la idea de una *mise en abyme*, que provoca cierta suspensión sedante de la visión. Esta se podría explicar como la componenda formal de imbricar una narración o estructura en otra, a la manera especular de los blasones heráldicos. La idea del fondo sobre otro fondo que se repliega, implica a su vez el eco de una figura en constante desvanecimiento. Es ese tipo de sordina mantenida, el que creo que dota a estos cuadros de cierto eco de musicalidad. La figura hilvanada como un remedo de sucesivos fondos, sería la conclusión experimental que se mantiene constante en casi toda mi producción, tanto en cuadros de *lardos*, *pantalla* o cuadros *chromo*, y aún más atrás. Este tipo de *figura dudosa* pienso que proviene de los trabajos posteriores a 1994, implicados en los dípticos, trípticos y polípticos, donde el ensayo combinatorio–formal saturaba de variables e inversiones el esquema fondo–figura. Lo dicho anteriormente acerca de un fondo primordial de cariz especular, un fondo ideal e indiscernible cuya característica es la lejanía, se imbrica en estos aspectos, manteniendo las dudas sobre el tipo de movimientos acertados, y abocando de paso a una especie de *justicia formal*, respecto a la aparición de un acto o gesto singular, que ofrezca a la obra una especie de puntuación final. Sería complejo deslindar la irrupción concreta de los diferentes factores que entran en juego en estas obras. Podríamos decir que el carácter perimetral de algunos conceptos que pongo en juego, como la basculación del ritmo intra y ultracuadro, la imprimación o el fondo, se complementan con otros más directos en la resolución de la imagen, como es el trazo o la dialéctica de los opuestos. Esta dialéctica delimita tanto un modo de profundidad, asociado como ya se ha dicho a las pantallas (Lothe, 1985:32) como el compendio de los campos transicionales que aseguran a la visión un sentido basado en el tiempo de contemplación. Otros temas como el merleau-pontiano de *la carne*, la intensidad o la abducción peirceana, más que imbricarse en la práctica, que también, pertenecen al ser del actuante. Diríamos que son lanzados a la superficie inevitablemente, como una extensión indiferenciada de lo que en el cuerpo es animación, vivencia fundida en la experimentación. El operativo global que reúne todos estos ámbitos es la modulación, sin ella la pintura sólo es, como se ha dicho, materia coloreada.

### 11. 5. Descanso en la huida a Egipto. Pinturas, 2008–2011 (2011)

Gran parte de la obra de esta publicación se mostró en la Galería J. M. Lumbreras de Bilbao entre octubre y noviembre del 2011. Una reflexión velada sobre la piel de la pintura extrapolada a la percepción y al cuerpo, abre esta recopilación de obra del 2008 al 2011. Es sintomática la recurrencia a lo largo de los años, a modelos legitimados, con ánimo de distanciarme de ellos a la vez que de citarlos. En este caso concreto lo canónico del modelo en vivo, junto a la copia museística organizaban la estructura de esta muestra. Sintomático, digo, de una contención no siempre lograda por el empuje de lo narrativo, tal vez por tener este algo de lo que Ortega llama *tendencia a humanizar y a entregarse a una realidad “vívida”* (Ortega, 1983:23). Esta distancia con lo narrativo se podría considerar irónica, como a su vez comenta Ortega, aunque en el transcurso de muchas de las obras de este libro, es algo que convive en una implicación directa con la experiencia del modelo. A este respecto recuerdo la estrategia para desbaratar lo estricto en la copia de la pose, consistente en hablar con la modelo mientras trabajaba en una zona acotada por un dibujo previo, para desatender en parte el aplique de la pincelada. Consideraba esto como una forma de ofertar grados de aproximación visual a la carne

del modelo, implicados con el hacer de una *carne pictórica*. A base de arrastres y trazos, la promoción de una superficie *táctil* se confundía con otras partes pintadas rayanas a veces en la literalidad. A los cuadros que abrazan de manera más evidente la tendencia a esta confluencia les llamo *cuadros chromo*, *Cromoterapia* es de hecho el título de una de las obras del catálogo más afines a este comentario (Candaudap, 2011:4). El problema que puede surgir en los *cuadros chromo*, es el acomodo entre formas y fuerzas, lo cual puede devenir en una estilización de la obra, indiferenciando efectos de acontecimientos. Si en esta serie de obras lo narrativo discurre más libremente es también por ceder a una concatenación de historias, no necesariamente lógicas, y donde el dar a leer y el dar a ver se plantean como problema de convergencia en la superficie. Una referencia pictórica que me atraía entonces, y me sigue atrayendo, son las maternidades que Gerhard Richter pintó en 1985. Consideraba que en esas obras el problema de la representación tenía un alto rango, por aglutinar la fisicidad de lo pictórico y sus relaciones con el decurso de la historia, junto a una conceptualización de la imagen que dejaba en entredicho la manera de interpretar actualmente una obra. Otras referencias icónicas van desde las historias ocultas y la simbólica del manierismo o la pintura pompeyana, a pintores como Altdorfer y Tiziano, en cuyas maneras de estirar el color o de atender a gamas de croma inusuales reconocía afinidades y motivaciones. En referencia a los factores estructurales que trato en el escrito, las pinturas de este período ofertan, a mi parecer, una apertura más evidente al tema de la confluencia de lo narrativo con las maneras de organizar la superficie. La hibridación de *la cosa de la pintura y la pintura de la cosa* se da aquí con cierto acomodo del contar insistiendo en lo reconocible, pienso que por indiferenciar o sobrepasar una tensión, ya caduca, entre el recurrido binomio abstracto–figurativo. Esta esquemática intencional de base no elude los problemas formales típicos de estos años, particularizados con ciertas características del momento; la extensión de haceres diversos amoldando los campos transicionales, la confusión del arrastre de materia que organiza aspectos globales o atmosféricos de *color sucio* (en este caso rojizo por mantener una imprimación coloreada de ese tono), la interpenetración de la copia del natural interrumpida con el desfase de la acción amparada en lo gestual o lo mnémico, la incertidumbre durante el proceso entre las secciones de figura–fondo, o los intentos, muchas veces fallidos, de desbanca el efecto cortante de las formas, para no estilizar en exceso recursos ya operados y de sobra sabidos... En estos problemas de la factura, y tal vez en estas obras empieza a ser más patente, la literalización de los gestos, o el cálculo de supuestas *irrupciones súbitas* de los cortocircuitos formales, van paulatinamente tomando el cuadro. Bajo una permisividad atenta a un decurso epocal, que considera lo ilustrativo como parte integrante de la representación, pienso que la resolución de la imagen va abandonando paulatinamente cierto espesor propio de lo táctil. Esta sospecha avanza en el sentido de que todo el repertorio material de arrastres o velocidades de gesto se ubican como arropo de lo figurativo, y no ya como resolución de lo *figural*. En cierta forma esto no es ajeno a lo que José Luis Casado, citando a Greimas, apuntaba en esta publicación, comentando que en estas pinturas; *el significante imagen y el significante pintura se mezclan en la representación del significado (¿semántica?)* (Candaudap, 2011:76). Será no obstante bajo esta premisa donde se estructure gran parte de lo concerniente al mentado término de intensidad.

### 11. 6. División del Norte (2016)

División del Norte se publicó con motivo de una muestra en la población de Urretxu, del 15 de abril al 1 de mayo de 2016. La publicación recoge un cupo de obra seleccionada de 2009 al 2015, mayormente obra sobre papel, acuarelas y dibujos de libretas, con la excepción de una pintura al óleo. En el texto de entrada se comenta como parte del operativo de actuación el tener cierta previsión en la construcción de las obras, una especie de *atención a posibilidades imaginadas por la intuición, pero aun no sucedidas* (Candaudap, 2016:6). Con ello destacaría en esta publicación el tipo de abordaje sesgado, pese a lo aparentemente definido de la rotundidad de alguna imagen. Independientemente del hecho de que la corrección en la acuarela (mayormente en estas obras a través de la reabsorción), elimina gran parte de la mancha, dejando un conato tintado que ayuda a la transición visual, el devaneo en la elección y formación de elementos sigue un cierto orden constructivo. Hablaríamos aquí de un modo de pautas que trabajan en ser indefinidas, hasta un punto de engarce que llamaría ahora *irrupción lógica del factor semántico*. El camino hasta un no poder ya dejar de ver una figura, o de provocarla de súbito ante una elección zonal cuya organización

particular nos presenta posibilidades, es atravesado por todo artista en diferentes grados tensionales y productivos. En mi caso, esta metodología de retardo y puesta a punto de la superficie, a la vez que se mantienen diversas cordadas formales, la asocio en parte al método abductivo. Para Peirce lo abductivo tiene un carácter sorpresivo, y trabaja mediante una hipótesis *que surge de modo espontáneo al ponderar lo que en una circunstancia concreta nos ha sorprendido* (Barrena, 2007:81). Este cariz de espontaneidad propio de la abducción solicita en gran parte el concurso de la imaginación.

El hecho de *echar a volar la imaginación* no deja de tener sus consecuencias, muchas veces nefastas. La previsión trabajaría en esos dos sentidos, el de abrir la espita a la mezcla de imagen-sensación, y a su vez de no dejar que esta se aposente en la obra sin una serie de filtros. La previsión en este caso actúa en realidad contra el exceso de expresión. Pero también el tipo de cortapisas aplicado a lo expresado se constituye en ocasiones como modo expresivo, cayendo la metodología intuitiva en sus propias redes. En el derrotero de estas confabulaciones entre la araña de la imaginación y la avispa de la expresión, la forma persigue la alegría de un eje vital que la sostenga como creíble. En el caso de las acuarelas, la oposición medida de zonas opacas detiene la nebulosa cromática de la absorción, ofertando un borde duro y una visión que defrauda el movimiento visual de adelante hacia atrás. En los dibujos coloreados de libretas el automatismo gráfico o la acumulación resuelven la superficie en base a motivos estándar como el que rodea la temática de la muestra y que llamo *el superviviente*. Seguramente el placer implícito en el cómo del querer decir algo desatiende el mensaje. La buena previsión sería aquí la que tras la pérdida de toda referencia recupera aquello que se quiso decir bajo una forma insospechada, lo cual no implica la desaparición del aspecto de lo verosímil.

### 11. 7. **Acuarelas y collages, 1989–2017 (2018)**

Este libro es un recopilatorio que muestra una selección de la obra sobre papel, mayormente acuarelas y collages, entre los años 1989 y 2017. Considero que la manera de hibridar lo narrativo con el juego formal sucede aquí en cierta paridad, convocando un abanico de repertorio más fluido que lo practicado con otras técnicas. El magma de desplegar lo narrativo, a base de casi todos los mecanismos de situación ensayados en todos estos años, aparece aquí casi como un recuento de procedimientos en pequeña escala. Estos esquemas o ideas de distribución de elementos formales abarcarían los reencuadres, las fisuras y horadaciones, el trabajo en capas, la disposición acumulativa en torres o la secuenciación y segmentación en partes o zonas de la superficie, entre otros. Las características del medio acuoso y el formato de la obra, debido casi exclusivamente a la acción de los dedos y la muñeca, invitan a su vez a la descubierta del detalle y a la operación de contrastes de oposición en grados tal vez más sutiles que en la superficie entelada. La transición entre opacidad y transparencia, que remite a una idea de profundidad basada más en lo atmosférico que en el dibujo, convoca la aparición de formas casuales, que se concretan en base a esta especie de comodines transicionales que he ido usando en estos años. En realidad, en las acuarelas todo invita a lo ilustrativo a aposentarse sobre la superficie. Pienso que esa confianza de entrada a lo meramente discursivo a veces no encuentra salida, y lo ilustrativo toma la obra. Pero tal vez ese sea el mecanismo operativo en muchas de estas acuarelas, convocar al apetito de la sensación y trabajar en la aparición del momento vital de la obra a través de los medios que se requieran. Así, lo descriptivo en la observación directa de un motivo, se acompaña muchas veces de una finalización en otro lugar y tiempo, como una estrategia de desviación de este peligro.

Respecto a los collages presentes en la publicación, responden en parte a cierto desencanto a la hora de desplegar la acción manual tradicional. Una beca del gobierno mexicano en el Distrito Federal me permitió desarrollar estos trabajos que ya venía utilizando desde antes del 2013. Seguramente, la estancia en Ciudad de México, su idiosincrasia y su abundancia de imágenes, me hicieron mirar lo anecdótico como un material de trabajo susceptible de uso. Estos trabajos los englobé bajo el título de *certificados*. Los *certificados* son imágenes de todo tipo plegadas y dobladas al albur del momento, sin excesivo cálculo e intención, y que finalmente plastificaba para dotarlas de un carácter más objetual. La idea al trabajar los collages era la de mantener unos mínimos

representativos por medio de acciones directas, alejadas en lo posible de una excesiva intervención. El operativo de *certificación* trabajaba así con plegados, horadaciones o estampaciones con sellos, intentando elegir cada imagen guiándome por el gusto o el apetito visual. Uno de los problemas por ello en este tipo de secuencias, era que las imágenes en cuestión se volvieran una especie de fetiche kitsch. De ahí la necesidad de organizar un dispositivo de ordenación mural en base a su semblante, características formales o semánticas, pero dejando que los nudos de relaciones y significaciones establecieran un orden suficiente. De nuevo estas estrategias de salida de lo narrativo, se muestran sintomáticas de una tensión entre un tipo de ensoñaciones que el trabajo busca encauzar en imaginación productiva. Esto es algo que me ha acompañado en todo el derrotero de la producción. Más que una catalogación de imágenes al uso o un atlas de lo imposible, considero a los *certificados* como un modelo basado en la imposibilidad de enumerar ciertas cosas o elementos bajo el uso estricto de lo nominal. Los operativos de selección aplicados al exceso de imágenes se preguntan así tanto acerca del valor de ellas, como de la indiferencia que supone su utilización formal. Del mismo modo se cuestiona cuál es el punto de rotura de lo estrictamente compositivo, ante un estilo que no deja de martillar las superficies con recursos de actuaciones ya sabidas. El decurso de una metodología amparada en la sospecha estaría así obligado a una reactualización de sus acciones, asumiendo una alerta constante. Hablar, no obstante, de una unicidad de lo pictórico parecería paradójico, al optar por una manera de actuar basada en la fragmentación y el collage, pues hay ahí una primera piedra hacia la articulación de lo plástico en el sentido más alfabético del término. Pienso que esto supone el mantenimiento de una queja, al hacer comparecer la tensión entre el *dar a ver* y el *dar a leer*. Considerar la pintura, como he comentado alguna vez, como *una especie de pasta semi-líquida formada por letras ciegas* (Candaudap, 2016:11), habla en cierta manera de esa dialéctica en el tiempo, y supone tanto avalar los mecanismos de destrucción formal sobre la superficie como la búsqueda de modos y nuevas estrategias de modulación.

### 11. 8. **Retén (2007)**

La publicación Retén aglutina una miscelánea de obras escogidas en el tiempo bajo un criterio más anímico que de otra índole, preferencias de obra que en un momento dado me han servido para pintar otros cuadros. Estas obras se pudieron ver a raíz de una exposición en el colegio de abogados de Bilbao del 22 de marzo al 22 de mayo del año 2007. Referencias a la guerra, la biblia, las *vanitas*, la memoria, el cine o los cómics parecerían que hablan de un desprecio por los temas, que en parte reconozco, pero también de una recurrencia en ellos como una especie de fondo proyectivo que actúa como imprimación o punto de salida. En este catálogo se dan cita, a la manera de una secuencia de oposiciones a nivel de mecanismos de estructuración, obras que pretenden destacar con fuerza una figura de un fondo, junto a otras que parcelan la superficie en tiras o lardos. También obras con formatos en combinación (polípticos) de finales los 90, frente a otras unidades con elementos dispuestos a la manera de una secuencia de encuadres fílmicos, de principios de los 90. El texto de Jesús Meléndez habla de la relación entre obras como una *forma de ver los sucesivos momentos de una virtual única obra —al modo de las “interminables” correcciones de J. R. Jiménez—* (Candaudap, 2007:5). Aquí sería de nuevo la mentada insistencia en un *lo mismo* que insiste en la obra, el síntoma de una extensión expresiva que atiende a una representación sin posibilidad de clausura. Lo que esta afirmación supone en la implicación del acto, hace tanto del flujo de intensidades como del *momento fáctico* inherente a la modulación, un valor en sí. Al no considerar una finalidad para la obra, que no sea el seguir produciéndose como interrogante, el anclaje tanto de un punto de inicio como de un punto final se resiente. Esto atañe en cierta medida al cerco de la significación que, como se ha comentado ya, otorgamos a lo que llamamos ultracuadro, donde el esfuerzo formal que arriba a un cierre de significación en la obra extendería en ocasiones su imposibilidad como logro. En este punto Agamben será aún más explícito; *“la maestría... no es la perfección formal, sino precisamente lo contrario... la salvación de la imperfección en la forma perfecta”* (Agamben, 2016:41). Bajo este enfoque se sitúa la acepción que quise dar al título de la publicación Retén, como un modo irreducible de materia residual, o como una fuerza de refuerzo y atrincheramiento. Se apoyaba así la idea de una resistencia del medio pictórico al bucle de un devenir constante, atrincherándose aquella con sus modos y vibraciones propias, indisociables de lo corporal.

### **11. 9. Pinturas y dibujos, 1991–1992 (1993)**

Esta es la primera publicación que tuve, y que recoge obra de 1991–92. Producida en parte tras la estancia de un año en Varsovia y posteriormente en Barcelona. Se pudo ver la muestra que acompañó a dicha publicación en la sala del grupo BBK, en la gran vía bilbaína en enero de 1993. El por qué un guiño de provocación recorre la mayoría de estas obras tal vez se conteste mentando la edad que tenía al hacerlas, o considerar que entonces para mí la pintura tenía algo de arma arrojadiza. Nostalgias aparte, reconozco la importancia de ciertas vivencias, que asociadas a ciertas imágenes concretas empezaron a pulular como motivos *standard* en mis cuadros. Así ciertas asociaciones eran solicitadas por la memoria al pintar, trayendo consigo un cuantioso material sensacional con el que operar. Esto a la postre supuso una puesta en crisis de lo que llamamos imprimación, y que para mí se postulaba como una definición a derribar, al menos mentalmente. Por ejemplo, se pueden ver en la publicación bases imprimadas sin llegar al perímetro real del lienzo, que emulan una imagen proyectada sobre la cual sigue la pintura capa sobre capa. O interconexiones a través de orificios que enlazan con el fondo de la tela o la capa anterior. Así estos orificios emulan los agujeros de proyectiles de las calles de Varsovia, las líneas trabajadas en perspectiva refieren a las vías de tren de algunas películas de Chaplin, las segmentaciones de la superficie recordaban aparadores barrocos o jaulas de zoológico, los apósitos de pintura en ocasiones figuraban falos o citaban a deposiciones, las líneas paralelas o cuadrículas remitían a lo catódico y a la sociedad del espectáculo, (y a posteriori influyeron para el uso de tramas diversas como forma de potenciar profundidad) o las figuras erguidas, (cariátides descabezadas, colosos, santos, monos o guardias a caballo entre otras) presentaban, bajo la apariencia de una forma monumental, el reto de aguantar una figura pintada recortada sobre un fondo más anónimo... etc. Posiblemente la instrucción, bajo lo que llamo modelos asumidos y legitimados, suponía una guía de andadura por la vía de la cita, la analogía o la metáfora alusiva. La aplicación de lo experiencial a la superficie suponía a su vez el ensayo de una descabalgadura de la fantasía, para lograr una producción centrada en el juego entre formas e imágenes. Es en estas obras primerizas donde tal vez el término intensidad encuentre sus potencias más mezcladas. Entre la literalidad encubierta de las figuras, y su disposición como colores y formas, lo intenso se procura un carril de paso, que pese a lo que pudiera parecer trabaja en el sometimiento de la desmesura. Un tipo de narratividad destilada desde dentro de lo acaecido en el cuadro se detecta ya en estas obras. Pese a la necesidad de contar historias o de abrir un repertorio iconográfico estentóreo de tinte provocativo, el dispositivo de todo lo concerniente al intracadro se despliega ya de forma decidida, aunque tal vez con un ímpetu no tan blindado de recursos. En pintura el juego de relaciones icónicas acaba generalmente sucumbiendo al concurso de lo manual, a la experimentación directa con lo plástico y a la inercia de lo sintiente, en un sentido más integral que lo referido a las relaciones que suponen un montante de imágenes en modo fílmico, por ejemplo. A la marca de la tendencia idiosincrásica, que insiste más o menos en los tiempos de ensimismamiento con la materia, se suma el llamado de una participación que abre preguntas sobre la situación del cuerpo respecto a los parámetros de la pintura. En estas obras iniciales, donde la particularización de estos parámetros va cobrando cada vez más hondura, la rítmica básica de lo que llamo pares de opuestos sucede como una aplicación básica de avance. Se intenta con ello carear lo plástico frente a todo el dispositivo descriptivo de lo estrictamente visual. Lo que entonces una idea de versatilidad formal cercana al cine parecía desarrollar, respecto a liberar una movilidad de lo pictórico, se irá al tiempo bifurcando en el cómo hacer que las imágenes surjan de los colores y de la fractura formal. Un sentimiento de haber entrado en algo muy complejo, donde la palabra pintura se llenaba de gravedad, sucedía bajo la exigencia de bajar cada vez más la voz de lo narrativo, o al menos de darlo a ver desde la confluencia de elementos surgidos de la praxis, a medida que las preguntas sobre la imprimación, el trazo, el fondo o la profundidad iban abriéndose, implicando a su vez fuertes conexiones entre sí.

### **11. 10. La construcción de la ciudad o el diablo y la tristeza. Dibujos, 1993–2019 (2020)**

Esta recopilación de dibujos de libretas desde el año 1993 hasta el 2019 es sintomática de un trabajo muy ligado a toda mi producción pictórica, en el sentido de ser algo así como el esqueleto anímico más aferrado a lo narrativo y a lo intencional, y que en la pintura se hibrida y dispersa de múltiples maneras. El tamaño de muñeca, que responde básicamente a un formato A6, y la

remisión casi en su totalidad al blanco y negro, hacen de estos dibujos una secuenciación en el tiempo de obsesiones y motivos que en su constante ensayo intentan, por una parte, cierto desgaste de los temas, y por otra una resolución gráfica de estructuración más o menos espontánea en el papel. Esto a su vez no deja de tener un vínculo de ensayo o entrenamiento, una alerta mental o discursiva que a la postre se deja entrever en los cuadros. Una intención arduamente perseguida en las obras es la de trabajar, como se ha dicho, en lindes cercanas a lo ilustrativo, adoptando en este caso soluciones inmediatas o de cierto mimetismo, amparado a su vez en elementos icónicos casuales y escogidos circunstancialmente. El encuentro de lo temático en estos dibujos atiende por ello a la recreación de un mundo propio, y alrededor de una iconosfera que va resumiendo sus intereses alrededor de ciertas tipologías. Las más insistentes en aparecer en estas libretas se podrían resumir en: soldados, torres, constructos político-sociales, animales, paisajes y mujeres, entre algunas otras. A nivel de lo que se trata en este escrito, estaría una serie de ensayos resolutivos en los dibujos que atienden a centro y esquinas, practicados en la esquemática lineal de algunos cuadros. Ubicaciones espaciales o introducción de gestos o remedos pseudo-figurales o paisajísticos, asuntos de superficie que remiten al trabajo intracadro y a soluciones de figura-fondo y profundidad. A su vez, y respecto a la significación en el tiempo de esta producción, diría que todo el trabajo relativo a lo semántico discurre en estos dibujos como una relación problemática con el valor de la imagen, en el sentido de priorizar el instante de actuación gráfica, en detrimento de un acabado formal. El mentado desgaste de los temas alude a cierta intercambiabilidad de unas formas por otras posibles, de unos significantes por otros, o a la cuestión de una presencia, que aún matizada como testigo de un momento creativo, deja abierta la pregunta sobre lo ausente. Una secuenciación indiscriminada de tipos, nombres y figuras actúa a la larga como una especie de imprimación discursiva acerca de la fabulación de formas, o de recursos mnémicos adoptados como repeticiones gráficas. También, y tal como se comenta en la introducción del libro de dibujos, se asocian ciertos gestos repetidos a un tipo de impronta, a veces casi automática, que recuerda en ocasiones a la curva cérvico-dorsal que se hace al dibujar un cuadrúpedo, por ejemplo. Apoyaría también esta idea de datación o elucubración formal interminable, la obsesiva datación de títulos o subtítulos de las propias libretas, que recorren intereses multidisciplinares, amparados en encuentros temporales cuya importancia en ocasiones no va más allá de lo anecdótico. Así sucedería con las libretas una especie de diario de la experiencia, anudado a un diario de la experimentación, y en la que la insistencia en liberar la mano o la mente de ciertos clichés icónicos, actúa pareja a la búsqueda formal de algunas resoluciones inéditas de forma y gesto.

---

# CONCLUSIONES

*¿Qué puede salvar al hombre del “abismo,” es decir, del tumulto exterior y del caos manual? Abrir un estado espiritual al hombre sin manos del porvenir...*  
(Deleuze, 2002:106)

En este último capítulo referiré a lo que quieren ser las conclusiones de este trabajo. Estas conclusiones, surgen tanto en estos años de experimentación, como en las ideas que se han ido forjando en el tiempo, y que han aparecido en este escrito.

Una parte de ellas remiten al intento por explicar el porqué la inconclusión de la obra afecta en sí a gran parte del trabajo realizado. Se trata de un *no concluir* que remite a la significación de la obra, y que paradójicamente se muestra en los productos que he trabajado como un fuerte cerco formal respecto al aspecto de acabado. Acabar el cuadro, en mi caso, se apoya, y a veces se apoya en exceso, tanto en el desarrollo como en la contención de recursos y haceres, ensayados y perfeccionados en repetidas obras. Pero también acabar el cuadro está trazado por una sospecha acuciante, de que lo dicho y presentado en él no parte nunca de *elecciones puras* como de acomodaciones a formas impuestas por el devenir de la obra. Tal devenir de la obra deja abiertas muchas puertas, que hacen que la idea de un eje vertebral concreto para la creación se tambalee, y se decante más por un tipo de metodologías en parte sorprendidas. Estas maneras de actuar están basadas a veces en cierta urgencia intuitiva, o en ciertas decisiones formales, que toman el cariz de una construcción susceptible de cambiar en un momento insospechado. Con esto, el tipo de discurso que se ha ido hilvanando se asociaría a teorías que defienden que la naturaleza de la obra se encontraría más en el proceso mismo de su producción, que, en un programa dado de antemano, algo que ya se comentó en la introducción.

Lo que también se ha tratado de mostrar en el escrito, es que la pintura demanda un tipo especial de paridad, respecto a la representación de las formas con su significado. Lo que sucede en el intracuadro como acción se refleja en el ultracuadro como significado. Esta relación especular supone por una parte tanto la dificultad de localizar un origen de la representación, como el problema de erigir una serie de valores que legitimen el mantenimiento de tal representación. En el par estructural que presentamos como intra y ultracuadro estaría presente la idea de dualidad o de armonía de contrarios. En realidad, en varios conceptos tratados en el escrito, englobados en estos dos apartados generales que lo estructuran, se podría rastrear la huella de aquello faltante, responsable en parte de lo que se presenta como visible. Así, tal vez otra de las conclusiones que se dejan entrever en el escrito sea la de una concepción de la pintura *en negativo*.<sup>23</sup> Quiero decir con esto que la preocupación por

23

Pintura en negativo puede ser una manera de afiliarse en torno a una escuela de la sospecha (Nietzsche, Freud, Marx), que si bien son autores que, salvo Nietzsche, no se citan directamente, rondan en el corpus anímico del texto. Tal ánimo se podría detectar aunque sólo sea a nivel de una crítica del significado, por el cual *ningún término debe tomarse tal y como se presenta porque detrás de él está oculto otro hecho, y detrás de este hay también un tercero, etc...* (Caruso, 1969:37).

lo no dicho ha sido bastante común en los procesos abordados. A ello se debe seguramente no sólo la cantidad de descartes realizados, sino también a cierta confusión formal, nacida de la necesidad de aglutinar sensaciones a cada momento. Ya se ha destacado, que casi todo el aparejo técnico ha basculado alrededor de estas intenciones y empujes sensoriales, los cuales a la postre han empezado a sembrar dudas, acerca del valor y ligazón de las formas en el soporte. Los aspectos de fuerte blindaje formal de algunas obras, así como el sesgo de corte–collage, que ha devenido con el tiempo en rasgo de estilo, son consecuencias inmediatas de esto. Este peso constante de un pintar *en negativo*, se deja entrever a su vez en el desarrollo de estrategias metodológicas amparadas en cierto enfrentamiento formal. A este respecto De Kooning comentaba, que lo que le interesaba de la idea de belleza del arte oriental, tanto como del suprematismo o de la no–objetividad, era su *estado de ausencia, su no estar aquí*, (De Kooning, 2007:113). Una especie de desdoblamiento, o de tensión de oposición complementaria, sucedería pues en cada uno de los apartados ya descritos: la imprimación, el fondo, la profundidad, las transiciones, la modulación... esta apertura puntual de una dicotomía comparativa en cada término, habría que tomarla asimismo como un abordaje metodológico a nivel de la investigación. A la hora de hablar no obstante de la pintura como obra de arte, este esquema de dualidades no pasaría de ser una estrategia de estudio. Esta esquemática ineludible, de conceptos y términos en constante oposición dialéctica, nos lleva a la conclusión de que el movimiento en el pensar surge en esta serie de comparativas respecto a lo que los conceptos enfrentan. En líneas generales, la oposición clásica por antonomasia de sensible–inteligible ha servido para estructurar los términos base de intra y ultracuadro. No por ello hemos dejado de sentir la implicación constante de aspectos y factores comunes, que se resistían a la división o parcelación estricta basadas en este enfoque dual. Lévi–Strauss, por ejemplo, encontró en la música y sus estructuras una manera de trascender dicha oposición general, para establecer, en base a otro tipo de diferenciales rítmicos, baterías de oposiciones que llegaban a descubrir matices inéditos en el seno de grandes bloques de estructura. Esto le permitió *alternar un discurso tirante con un discurso difuso* (Lévi–Strauss, 1972:24), en pos de un análisis capaz de hacer sentir la simultaneidad de varios ejes de comprensión.

Todo el que ha pintado sabe que tras las capas de análisis, de organización formal y de devaneo sensorial en el soporte, se oculta mucho más, un mucho más que no es exactamente ni más de lo mismo ni lo inverso. Paradójicamente, la consciencia palpable y absoluta de la superficie pintada, en tanto una superficie creada como única, proyecta de manera abismal la experiencia del pintar a una pertenencia con todo lo posible, y aún más. En líneas generales esta sería aquí una de las razones para ahondar en una idea básica, referida a que la constante actividad en el medio pictórico no puede desligarse del continuo que supone la atención a la vida. El ejercicio del pintar, como práctica debida a lo visual, no ha dejado de expandirse desde sus comienzos a toda manipulación posible de la representación, adoptando y adaptándose a lo que las propias creaciones de la pintura solicitaban del mundo. No habría sin embargo una exactitud posible, entre la representación del pintor para con el mundo. Más bien, y en todo caso, esto se relacionaría de alguna manera con la obra de arte, en tanto signo de la mejor adecuación posible de lo representado al suceso o época concreta, y cuyo cálculo no es en ningún modo factible. Bajo esta consideración, lo que se ha llamado *la copia esencial* (Bryson, 1992:31), entendida como una correspondencia de la imagen cada vez más exacta a la realidad del mundo, se conforma como una utopía. La visión de *la copia esencial*, como el culmen de un progreso o evolución de las formas, no deja de ser una visión retrospectiva. Pero para este juicio del progreso natural de la pintura se habría de tener en cuenta la historia material de esta y su cuestión técnica, en el sentido en que este sería el campo de actuación donde el discurso se tambalea, donde surgen saltos o destellos de formalización, que en lo crucial del avance tienen más que ver con la apuesta por una conjetura, que con la rectificación y ajuste sobre los modelos heredados. Pese a todos estos respectos, creo que en el fondo el espectro de una copia esencial es inherente a la humanidad del artista, cierta necesidad de llegar a ella se suele presentar como señuelo de avance en cada creador, y posiblemente la aparición del fantasma de la completitud se relaciona con ello.

Ante esto, si nos preguntáramos si habría algo así como una correspondencia gráfica de cierta exactitud visual respecto a los afectos y pasiones del alma, que se pueda patentizar en un soporte dado, entraríamos en un campo de dificultades. Un *hiperrealismo del alma*, como correspondencia de un sentir determinado, en el acierto concreto de la representación de una forma, supondría la eliminación de lo que en la pintura en tanto arte es fundamento de base, como es su profunda

equivocidad. Figuras indiscernibles, formas y trazos, esquemas, arquetipos varios... pueden surgir como instancias acomodaticias y receptoras de un sentir concreto o difuso, y en las que deslizamos caracteres expresivos que traen a la visión los rastros de la persecución mnémica, o los múltiples ahondamientos de nuestro corpus anímico. Todo ello sentido como una insistencia en establecer una imagen ante nuestros ojos, y sobre todo ante los ojos de otros contempladores. Sin embargo, si nos preguntáramos, al contrario, cómo sucede en la intromisión de lo estrictamente visual todo el elenco de sentires y cruzamientos sensitivos, entenderíamos que lo que simplemente un ojo como tal pueda dar a la pintura, sería similar al recorrido de un caballo con orejeras. Por lo general, cuando se doma la mano como si fuera una prótesis mecánica al dictado del ojo, la pulsión se reserva cierto derecho a la reversión o a la rebelión. Todo pintor con espíritu creativo sabe que el sentido de la contención de las fuerzas se basa en la espera de un desbordamiento al acecho. Como ejemplo de esto que hablo pienso en un tipo de pintura estricta, como el hiperrealismo, respecto a la inmovilidad que se supone en el sujeto actuante en lo que refiere al eje modelo copia. Aquí el cuerpo responde únicamente como vector discriminatorio de la retina. La acción pictórica sucede como un ajuste de todos los parámetros de la visión a la descripción sin fisuras de lo contemplado, lo que en sí mismo, al ser generalmente copia de una fotografía, es ya *naturaleza muerta* en imagen. Pienso con esto en la práctica del primer Malcom Morley, ajustando primero y desviando posteriormente, la manera lineal de copiar el modelo, en lo que él mismo inauguró como hiperrealismo. Un segundo Morley trabajaba en introducir problemas de orden visual, interrumpidos por otro tipo de intensidades y aspectos sensoriales y manuales. Se trataría, en este caso, de hacer *hiperrealismo por otros medios*, haciendo co–partícipes sentidos como el tacto, o desviando en la copia la exactitud de la imagen de la cosa, a favor de la exactitud del aspecto de la materia usada para representar tal cosa. Así decimos que el Morley posterior a *Race Track (South Africa)* (1970) realiza un trompe l’oeil con pintura al óleo de una acuarela previa, pero no de lo que pinta a la acuarela, sino del aspecto de la acuarela como tal, independientemente de la cosa a representar que pasa a un segundo plano. Toda esta deflagración o detumescencia de la pulsión manual respecto al ojo se relaciona con el flujo de intensidades que recorren la obra. En tal recorrido los órganos no simplemente se concentran o dispersan, también se intercambian sin una lógica aparente, similar como ya hemos comentado anteriormente, al *cuerpo sin órganos* de A. Artaud. Si pintando por momentos todo el cuerpo es el ojo o la mano, también en otros sucede que el ojo es la boca o la laringe, o los dedos o incluso el hígado. El cuerpo sin órganos reina como diferencial de las intensidades guiado por el deseo, pues no es sino deseo; *es deseo, él y gracias a él se desea* (Deleuze–Guattari, 2004:169). Detectar lo que hemos llamado *eje vital* de la obra, entendiendo este como el esqueleto sustantivo que finalmente presenta la obra formalmente acabada, es estar en disposición de sospechar los caminos abandonados, en el momento de elección que definió el final de la obra. Tal indagación constataría que el momento vital hace coincidir la psicología del actuante con los encadenamientos formales que lo asedian o lo inquietan. Es un momento que podríamos tildar tanto de catártico como de decepcionante, en el sentido de que el agente decide una vía de resolución, a la vez que separa y abandona otras. Aquí la posición del pintor es análoga a la obra, éste no debe de estar más allá de su emoción ni más acá de su decepción. Es el momento en que en cierta manera el pintor permanece imperturbable, atáxico. Y es ahí donde se da el suceso creativo, en ese estar del sujeto donde, paradójicamente, este tiende a identificarse con la inercia del objeto. Para definir esto hemos usado una palabra afín a Paul Ricoeur, talante o mood, en tanto ese instante de decisión que sería la pura propiedad del actuante, ejemplificado en el gesto que hace, análogo al gesto que toda persona *debe* de hacer en un momento concreto, y que le compete solo a él. Se trataría por tanto de un gesto de conciencia, de cariz incluso ético, más que un gesto físico de marca o trazo, aunque también. Pensamos por ello que el valor del mentado hiperrealismo, por ejemplo, estaría en el mantenimiento de esa *ceguera fantasmagórica*, de llevar al límite algo que no es tanto el reconocimiento de una cosa vista, como el territorio límite de sus parámetros visuales, entre lo verosímil que se presenta sin duda ante mí vista, y el abismo de su desintegración, al subir o bajar algo más o algo menos los grados de reconocimiento visual. Tal valor cobraría entidad si sucede a sabiendas de que en eso, o tras eso del ojo como máquina de transporte de datos visuales, interfieren todos los sentidos, abriendo el inmenso campo de los modos y estilos pictóricos. En cierta manera un ejemplo que pensamos que respondería a este proceso serían las versiones de Gerhard Richter de la anunciación de Tiziano. Velada o intencionadamente aparece aquí el pintor mismo, su ser corporal y anímico, como el propio tema de la pintura. Su carácter, el temple de su aceración y contención, o el caudal de su expresividad, dependen de la gestión de tales interferencias sensitivas. No obstante, no hay ninguna obra lograda de la historia de la pintura, de la que no se pueda decir que

es el resultado de una lucha, en la que la pregunta por un interior o exterior a la obra ha desaparecido. Interior y exterior sigue siendo un problema de los hombres, no del arte. Mucho de lo que aparece en el escrito, ronda estas reflexiones bajo el devenir hibridado del intra y ultracuadro.

Distinguimos en esto que venimos tratando dos tendencias, más o menos cruzadas o incluso enfrentadas de diversas maneras, que conviven en los pintores a lo largo de la historia, y que podíamos denominar como la del pintor inductivo frente al abductivo. El primero actuaría bajo la conocida premisa ensayo-error, cercana en cierta manera al método científico, es decir por medio de tanteos y ajustes (Gombrich, 1987:214), y yendo desde el ajuste formal del caso particular hacia un caso generalizado. Se entendería con esto que este tipo de artista cambia gradualmente los esquemas de figuración, debido al surgimiento de nuevas demandas, viabilizando así una historia evolutiva del arte. El otro tipo de artifice, el pintor abductivo, estaría en cambio pendiente de una desviación o sospecha dentro del mismo esquema evolutivo, defraudando en ocasiones el paradigma consecutivo de un progreso de la imagen. La razón de esto empieza con la disposición del pintor, que no solo observa la realidad fenoménica del objeto en cuestión, sino la interacción de este con la realidad. Siendo esto así, el pintor actúa en un constante aquí y ahora (Bryson, 1992:44), donde las predicciones obedecen únicamente a una serie de simultaneidades en el juego directo con los elementos plásticos. De esto también hablamos en relación a la modulación y al llamado *momento vital*. De cualquier manera, entendemos que ni la historia de la pintura se ha hecho únicamente con ejércitos de *copistas evolutivos*, ni con avanzadillas insospechadas de autores paradigmáticos. Unos y otros se complementan en el mismo crisol, que entremezcla el directo con la materia, las significaciones de la circunstancia en concreto, y la experiencia particular del operante. Aquí hemos defendido una posición del pintor donde la lógica discursiva en el interior de las formas es necesaria, pero que no tendría reparos en usarla como mero material de actuación. También se detecta en lo escrito que no asociamos totalmente verosimilitud a semejanza, dado que en el reconocimiento de una obra opera también la afinidad de las experiencias entre hacedor y espectador, abriendo las consabidas preguntas sobre la mimesis histórica y sus constantes hibridaciones. Ya no se trataría pues de dirimir si la realidad es lo que sentimos o lo que vemos, aunque después de más de 100 años de arte abstracto todavía hay quien piensa que la realidad es únicamente lo que vemos, incluso lo que vemos algunos y no otros. Aun así, la pretensión todavía de un pintor "realista", como Corot, de pintar "el estado del alma", y de que "la realidad es la que sentimos" (Wedebler, 1973:14) sigue tan vigente como entonces, apoyándose aún en presupuestos románticos. De la *realidad alienante de la abstracción*, por ejemplo, no queda hoy ya nada. La relación entre la abstracción y la intimidad, referida a cierta proyección sentimental en la obra, (Worringer, 1997:17) se ha evaporado. La auto alienación del arte abstracto inicial, por el que el artista se alienaba de una identificación con el objeto exterior o modelo, del rechazo de la narrativa y de la legibilidad de la pintura, o de las formas de empatía de la belleza, o de la proyección del sujeto en el objeto ideal, ya no se sostienen. El esfuerzo del pintor abstracto, desarrollando sus fuerzas empáticas en la organización de las formas, ya no se contempla de la misma manera; "*La pintura abstracta es familiar, clásica, estándar e incluso oficial. Las obras de arte abstracto ya no destacan como polaridades en la dialéctica entre el sujeto y el objeto*" (Mitchell, 2017:295). De la misma manera, siguiendo a Francastel, podríamos considerar a la perspectiva renacentista como algo muy lejano de lo considerado como única realidad visual, asumiéndolo como uno de los sistemas más abstractos de representación (Bayón, 1953:25). El color arbitrario o el color del natural, la forma adaptada a lo retiniano o dislocada según la potenciación de ciertos acentos, toda la presión anímica que se deja sentir respecto a la *fotografía* que efectúa el ojo, transpuesta a la tela o soporte, sucede y se adapta de muchas formas a la representación, y todas son indicativas de una realidad concreta que por definición es cambiante. Pero para los modernos, la realidad en pintura tal vez responda al *realizar* de Cézanne, para el que en la pintura realidad era sinónimo de verdad. Si para Cézanne el color es biológico es por considerarlo de alguna manera materia atómica y viva, con la que se propuso transportar lo emocional de lenguaje a lo racional de este (Wedebler, 1973:18). Para la pintura, el lenguaje como *materia de la realidad* abre desde entonces la puerta hacia adelante y hacia atrás; la pintura como proceso de organización de lo que se ve, y la pintura como signo pictórico más o menos codificado. Entre estas dos vertientes se ha manejado la pintura y en cierta forma sigue manejándose sin solución de continuidad. De alguna manera esto último, atañe al análisis de nuestros conceptos aquí tratados, derivando en ese aspecto bifaz, respecto de un concepto definido por lo faltante de lo que enuncia, y haciendo en ocasiones de esta característica la paradoja de un encuentro casi tautológico. Decimos esto no porque lo que falte

coincida con lo presente en el cuadro, sino más bien porque el fundamento de lo presente depende de esa remisión a lo faltante. Esta idea se repite de manera insistente en la actitud a la hora de pintar, y deviene como ya se ha dicho en la forma y aspecto final de las obras que presento.

Para resumir podríamos señalar de nuevo el ya citado ejemplo canónico de Wölfflin, respecto del retrato de Bronzino frente al de Velázquez (Wölfflin, 1952:65). Al mantenerse la verosimilitud en ambos cuadros un lego podría concluir que entre las dos obras no hay grandes diferencias de factura. Los aspectos formales, que se podrían resumir en unos pocos modos de mover la mano, o extender y concretar dibujo y mancha, pasarían así desapercibidos para este. Es curioso observar con esto, como los grados de invención plástica realizan grandes avances sin apenas *mover un musculo* de la imagen. De Cimabue a Giotto, de Bronzino a Velázquez, de Cézanne a Picasso o Malevich, de estos a Richter o Morley... los grados de representación fluctúan con los grados de conocimiento. Pero no deja de maravillar la imposibilidad de desconexión de lo que es signo significativo en una representación dada, respecto de la forma concreta que lo representa. Tal ligazón progresiva, a base de una concatenación a su vez sorpresiva de la evolución de la representación, se observa no obstante con cierta comodidad desde una visión retrospectiva. Destacábamos en ello que para el pintor no deja de ser de vital importancia la aplicación concreta de la materia, y su disposición en ilimitados matices, atados de cabo a rabo de significaciones perentorias. Así, por ejemplo, retrospectivamente Roger Fry puede deducir, en las pinceladas largas y amplias de los ropajes de los personajes de Giotto; *...un trazo decidido y generoso (...)* del que se desprende una fuerza intuitiva capaz de *adivinar casi todos los principios de la perspectiva fijados de manera científica casi dos siglos después* (Fry, 2011:68)

El *roce de los abismos*, del aparentemente cercano abanico de movimientos manuales en el cuadro, y la diferenciación fundamental de significaciones proyectadas, nos aparecerá pues siempre como retrospectivo. Aparte de hacer patente la relación entre significación y temporalidad, del hecho de dotar a la manipulación de la materia de una interpretación (montada siempre sobre otra interpretación), la fijación de una creencia en una serie de signos dados no deja de mostrarse en nuestro pintar concreto. El hecho de que la singularidad de un autor determinado, se convierta en la singularidad de una época es lo que hace intervenir al arte en esta operación. Aún y todo, el hecho particular de significación de un periodo, sería extensible a algo más importante, y que de alguna forma señala la verdadera acción coextensiva del arte de la pintura en este caso. La hermandad de las formas logradas se basa en esa coextensividad trans-epocal, por la que una materia extendida en el lienzo, y aceptada culturalmente como pertinente a una significación dada, trasciende en el tiempo ejemplificando un mismo valor o significado, afín a tantas obras de arte. Hablaríamos en ciertos términos de una especie de comunidad signica de la obra de arte, donde la fascinación de lo que se muestra y se dice, es inherente a lo aún por decir o mostrar. Tal vez en algo de esto radique la raíz del significado de todo arte. Se ha señalado a su vez, que lo significativo de la representación se da en la escucha y en el careo con ese espectador, presente o ausente, pero inscrito ya de alguna manera en nuestro ser de lenguaje. La realidad de la obra no remite concretamente al realismo de lo verosímil de la figura, como al hecho de la producción de una materia organizada sensible y plásticamente, que a la postre, e hipotéticamente, sería susceptible *no de reproducir lo visible, sino de hacer lo visible* como comentara Paul Klee (Klee, 1987:94). Esto afecta a la idea que se va desgajando a lo largo del escrito respecto de una dicotomía de cada uno de los puntos que se tratan, una diversificación de su aplicación en acto y de su reflejo como lo que expresa tal acto, haciendo que una parte constituya a la otra. Lo paradójico de esta situación radica en la creencia de un acto inaugural del pintar, que sólo se sostiene frente a la consciencia de un *nunca empezar*, de un interminable estar en un continuo de los hechos y de los significados, y en donde el sujeto pintor se inserta. Tal punto de inserción, considerado desde el punto de vista del lenguaje como la enunciación en sí, sería en pintura un tema que involucra infinidad de aportaciones, y que deshacen en parte la idea de un cálculo en la expresión, o de una formulación concreta para la creación. La paradoja de la obra de arte vendría a corroborar, por una parte, este inacabamiento de lo creativo, constatando un mismo decir en cada aparición del arte, pero que particulariza una realidad distinta en cada época y momento. El aserto de ser el hombre un *signo sin interpretación* (Hölderlin, 2017:115) apoya esta idea de una apertura constante a la significación, que se traduce precisamente en un no poder desligarse del caudal ininterrumpido de interpretaciones. A su vez, y para el medio pictórico como ya se ha comentado, esto se traduce en determinadas técnicas y procedimientos que de manera más evidente se pueden mostrar en lo moderno, pero que en toda

época suceden como un detrás oculto en la expresión. El hecho, ya sintomático en nuestro escrito, de diferenciar conceptualmente dos términos que habitualmente aparentan ser sinónimos, como son la capa imprimada de la imprimación, avisa de esta vía de dos direcciones, que hace de la superficie pintada, como se comenta en el apartado concreto, la única garantía de apertura hacia lo significativo de la imprimación, frente a lo instrumental de la capa imprimada. Por otra parte, la modulación trabaja en un campo donde lo posicional de la acción *debe* de crearse su situación. En la modulación el avance que se realiza en el cuadro es tentativo, es decir, arrostra en su darse el peligro de perder el conato de significación que organiza la obra, pero por lo mismo abraza la posibilidad de un giro insospechado hacia lo novedoso. Cézanne, como caso paradigmático del modular moderno, mantenía en sus obras más radicales algo así como una *intencionalidad escénica blanda*, por así decirlo. La finalidad de esto era sostener cierta porosidad hacia una percepción que estaba abandonando *el punto de vista distante por el gesto físico envolvente dentro del campo visual* (Crary, 2008:315). O lo que es lo mismo, un considerar la superficie del cuadro como autónoma y autorreferencial, en detrimento de una concepción denotativa, ilustrativa o metafórica de este.

Lo que nos preguntamos con todo esto, es si se puede dar una sustitución en el orden de la representación, sin un efecto de reojo hacia el vacío que sustenta lo intercambiable de todas las variables no presentes. Lo que hemos llamado anteriormente *el roce de los abismos* vendría a cuento de esto. Tales abismos, presentes en la variabilidad de movimientos actuados en la superficie, capaces de abrir mundos de representación tan dispares, y separados por periodos históricos muy lejanos entre sí, presentan en su comparecencia cierta hermandad de las formas visibles. Tal vez, el cuidado de la sucesión en los órdenes visuales por los que cada época se expresa, devenga de una atención a lo que de las intenciones del pintor se defrauda. Tal intencionalidad no concluida pasaría a ser esa especie de material atemporal, en el que los pintores de todas las épocas reconocen lo que espera ser investido, ordenado, extendido, modulado, en suma, pintado. No sólo se trata con la modulación de avalar lo sucedido en el acto pictórico, también se hilvana, en la conjunción y formalización de los elementos, una apertura que busca completarse. Así, al abrir en la obra la construcción de su propio fundamento, la modulación lanza una pregunta hacia su futuro. Por eso, dentro de lo que es la modulación, hemos comentado en el escrito la importancia de la abducción, como manera de lanzar una conjetura eficaz, aun disponiendo de escasas probabilidades. La pretensión de *juntar lo que nunca antes habíamos soñado juntar* (Barrena, 2007:81), es sin duda la parte proyectiva insoslayable en la creación, pues no se ve como acceder a algo novedoso manteniendo únicamente la atención en las mismas formas de acceder a lo ya conocido. Da que pensar, por otra parte, el hecho de que la hipótesis abductiva, siendo la apuesta más débil por ser la menos previsible, sea la que sustente todo el edificio del conocimiento. Que este dependa de esa debilidad es paradójico, pues tal debilidad es la que oferta la renovación de las estructuras, debido a ser la responsable de producir lo inédito. Con esto se señala la importancia en la pintura de un desvío hacia las zonas anónimas del cuadro, hacia aquellas partes por las que no apostaríamos el avance de la forma comprensora de la superficie. Asimismo, cobra importancia todo el trabajo hacia lo adyacente en el cuadro, incluso hacia lo que no está presente en la obra, pero que de alguna manera una escucha determinada puede evocar su ausencia como *elemento* importante para un avance. Se trata en cierta forma de la apuesta por lo incierto. La modulación por ello es una tierra necesariamente pantanosa, pero que espera arribar a la tierra firme de un resultado formal logrado. En este sentido, cuando Dufrenne habla de hacer justicia al mundo del pintor, se está refiriendo a un hacer nuevo a aquel cada vez, a un ir al origen (a lo pre-real) desde lo real. Se hablará entonces de un reproducir una conciencia de las cosas, un antes del poner el mundo *a distancia de representación* (Dufrenne, 1978:13). En esta insistencia en el origen se inscribe la co-pertenencia entre el pintor y el mundo a través de lo pintado. Con *la carne* hemos hablado mínimamente de esta cuestión, y de cómo la materia de la pintura es siempre materia investida. En este invertir la materia *sorda o ciega* de la pintura, nos hemos referido asimismo a ciertos momentos, en que la alerta de la intuición y la lógica de avance hacen de la organización de elementos un resultado significativo. Como evidencia de un estar en el proceso, y de tomar conciencia de la formación de algo que de partida no estaba, hemos destacado un *momento vital* en el decurso de la obra. Decir que tal momento se vislumbra ante una doma de las pasiones no sería suficiente, habría que ver como tal emotividad despliega el color, su posición, empaste, presión o dilución, la segmentación formal, la altura cromática, el trabajo en grises... etc. Tras una lógica de actuación de la *Gestalt* externa se esconde una visceralidad interna y latente, cuyas correspondencias siguen un orden del cuerpo que

no es exactamente un orden del discurso, pero cuya confluencia sucede en la obra al hibridarse en la materia pictórica. Se da ahí una confusión que sucede como una *histeria* del cuerpo, en el intento de mostrar una unidad original de los sentidos, un *momento phático* de la sensación (Pinoti, 2011:205). Se responde a estas cuestiones desde la movilidad de un ritmo, hasta la consecuencia de un tejido entre color y forma, y que en su logro sobrepasa la física de la mirada para hacer de esta el medio de acercamiento a la realidad de las cosas.

La manera de abordar el tipo de categorías pictóricas que he desarrollado pintando, se introduce en aspectos concretos que atañen al procedimiento, aspectos entendidos muchas veces de manera no ortodoxa, y que son determinantes, tanto en los resultados visuales como en la problemática que despliegan de cara a las ideas que contemplamos. Al abordar el concepto de profundidad, pienso que la idea de intracuadro remite ya de entrada al receptáculo de la obra, que, si bien va a oscilar entre un tratamiento en superficie y otro en representación, entendida aquí como el polo metafórico y denotativo de lo figurado en el cuadro, mantiene los ecos de este último, tal vez como manera de mirar hacia el interior de ciertos periodos de la historia del arte occidental que han influido en mi derrotero. En el decurso de mi hacer, la profundidad puede dar la impresión de haber variado de concepción, pero en realidad se podía decir que ha sufrido variaciones imperceptibles de adecuación en estos años, manteniendo sus presupuestos iniciales. Se ha hecho hincapié por ello en el concepto de *pantalla* que A. Lothe desarrolla, y que aborda la resolución del problema cercanía-lejanía, así como de la dialéctica entre lo que llamamos masa y mancha, intentando diferenciar en esta lo que el color liso o plano supone a la sensación, frente a lo que puede ofertar una mancha plagada de accidentes. Dependiendo de circunstancias epocales el uso de esta dicotomía es susceptible de ser signado de diversas maneras. La manera de segmentar la obra es indudablemente afín a la caracterología del actuante. Tendría que ver en mi caso tanto con un pensar *a saltos*, como con una manera de relacionar las cosas dislocándolas de su sentido original. Esto no impide que en cada sección practicada se establezcan en ocasiones discursos más o menos hilvanados, en relación a una lectura de la imagen, o a un hacer que no interrumpe la situación o volumetrización de las figuras o elementos en cuestión. Surge con ello la idea de cuadro dentro del cuadro, que incorpora un dispositivo que selecciona órdenes de partición de la superficie, en base a lo que he llamado *partes* y *zonas*. Con esta divisoria se indica un tipo de navegación sectorial por la superficie, que fluctúa intermitentemente entre los dos tipos de espacio comentados en el escrito; el ilusionista y el topológico. Después de tres siglos de Renacimiento la herencia recibida era importante, los modos de pintar se encontraban aun preñados de claroscuro, y las maneras de dibujar se amparaban en *efectos* de volumen o color que desaparecerán con el impresionismo. Con Cézanne, el contorno y la mancha coloreada se mezclan con la distribución de planos, y con Gauguin la línea se aplica ya a la tela y no al objeto, inaugurando una división más centrada en los valores del color puro, que en las formas táctiles de los objetos. A grandes rasgos este el análisis que Francastel hace del inicio del cambio de representación moderno (Francastel, 1981:189). No se trata pues ya de fijar un punto de vista, sino de sugerir valores. Así las *partes* y las *zonas* empiezan a fluctuar, debiéndose ora a cierta armonía de formas y manchas de color, ora a la situación perspectiva referida a la profundidad del cuadro. Las *partes* tenderán, en cierta manera, a mantener los efectos de la ventana ilusionista, y las *zonas* buscarán su amparo en los límites materiales del bastidor bidimensional. En la pintura que he practicado, y por lo que se explica en el apartado correspondiente, sucede esta constante intermediación en la dicotomía comentada. Ahora bien, el asunto que se deriva del cambio de representación moderno, se apoya en el desencanto por lo contemplativo que la nueva sectorialización en zonas de la superficie en parte promueve. Esto arrastra consigo otros vectores, que implican una mayor participación del cuerpo. Se trata ahora de un ojo que desea tocar la materia, y no tanto tocar la figura que esa materia compone, (el valor háptico que describe Deleuze, frente al valor táctil del que habla Berenson). A la *desilusión del ilusionismo*, basada únicamente en el disfrute visual, se encarama el entusiasmo de un paso más hacia lo real, donde los parámetros físicos, que el entrenamiento discriminatorio del ojo contenía, pasan a "cegar" en parte la visión proyectiva, para "chocar" la vista con la materia extendida en el cuadro.

Parecería que explicando así las cosas se substituya una cosa por otra. Pero ese es, como venimos diciendo a lo largo del escrito, el problema de la visión retrospectiva, sus dificultades para tener en cuenta la vivencia concreta de los momentos en que los cambios suceden, con la pléyade de confusiones y decisiones intempestivas que arrostran. Una de las cosas a la que la pintura se



enfrenta, es a esa disposición temporal en sucesivos estados. Por eso el que las formas desplazadas en el cuadro, o los parámetros no considerados, no estén demasiado lejos de la acción concreta del pintor, no deja de ser un síntoma de que en la pintura todo sucede en un sólo bloque temporal. Tal vez este sea el asunto de que cada creador afronte problemas diferentes, en cuanto a la forma, distribución espacial, estilo, concepción del color... etc., y que hacen, por una parte, que nunca se desconecte del todo del saber anterior. Esto posibilita que la sustitución de elementos en la representación, debido a un cambio de paradigma, mantenga algo así como una *organicidad gradual*. Por otra parte, la presencia constante de lo desplazado en representación adquiere un carácter cíclico, el interés ocupa nuevas formas, pero siempre bajo la línea de una sigilosa latencia.

La intensidad es tal vez el apartado más ambiguo y complejo de los que aquí se ha tratado y que interviene en muchos momentos y actuaciones. La intensidad, inseparable de la vida del autor, y de la obra que por él se abre al mundo, sucede en el cuadro como envolvente de toda circunstancia, acción, elección o parada. Su mostración se evidencia, tanto en el flujo de integración de las sensaciones y percepciones, de las materias, como en las fuerzas que componen lo azaroso o los inasequibles niveles de complejidad, proyectadas hacia la discriminación sensorial de un sentido. Esta concentración de las afluencias de intensidad, en nuestro caso de la pintura en la visión, se ampara de manera intermitente en la exclusión de otros sentidos en estrecha connivencia, persiguiendo un momento de vislumbre en la concreción de una forma. Si hemos comentado que con la intensidad atendemos tanto a los decesos como a los momentos álgidos de emotividad, sea rabia, desesperación, euforia... También hemos constatado que las emociones se encuentran separadas de toda proyección, dedicadas a su suceder como pura expresión. Si bien es cierto que, en este tipo de situación, la obra puede naufragar por un exceso o defecto de sensaciones (por ejemplo, por un colapso o retirada de intenciones, o por una desmedida actuación de arrebatos gestuales), también es verdad que sería el lugar donde el estado del cuerpo y su ánimo se encontrarían en el ojo del huracán creativo, por así decirlo. Nietzsche, por ejemplo, escribía a menudo atravesado por ese estado incierto de fuerzas al límite, derivando sus crisis y dolencias a la forma técnica del aforismo, que le permitía condensar, con cierta brevedad, su pensamiento (Mons, 2019:52). Tales estados muestran de alguna manera que la sorpresa o el accidente sucede en el cuerpo a la vez que en la obra, puesto que ahí obra y agente son lo mismo, llegando un punto en que la intensidad es incapaz de ser relegada al confundir su fuerza de empuje con el hacer directo en el cuadro.

En este punto la intensidad se encuentra contemplándose a sí misma. Puede que esta sea la actuación soberana del pintor, donde el yo y sus avatares, y con ello el problema del estilo, se despliegan bajo ese espectro del *hacer a la vez que sucede*. Sería la utopía de una precisión que hace concordar la acción física con la resolución correcta, y que generalmente se patentiza en ese momento de vislumbre que hemos llamado vital. La intensidad es en cierta manera algo más que el vehículo de lo propio. Preguntarnos qué es lo propio en pintura atañe en el fondo a términos que hemos ido tratando, como la carne, la modulación o el citado momento vital. Pensamos esto en relación con una intimidad, que es generada en algún punto del ser del pintor. El cómo es que esa intimidad la sentimos como nuestra sigue siendo una incógnita. A partir de ahí surgiría un principio de individualidad que nunca es tal, pues en realidad esta se conforma como una entente de movilidad. Decimos movilidad por entender lo propio como el material de intercambio, nuestro poder de ser relacional. En el sentido en que hablamos, de la relación entre intensidad y representación, el límite de ese intercambio no sería tanto una regulación o doma de los afectos, al menos no sólo, sino un hacer de los afectos la garantía de una circulación de los signos. Lo que sentimos que tenemos en lo propio, y no podemos exactamente formular, es el hecho de que ese *nosotros* se funda como una interrelación, y donde lo transferible está signado desde su nacimiento como un hacer *lo mío*. En lo propio del pintar habitaría así el signo de una transferencia, o mejor de una donación. La dificultad, por ejemplo, de analizar en profundidad el concepto de *carne* proviene de su apertura y diseminación en múltiples aspectos, que entreveran cuerpo sintiente, acción, intensidad, sensación, percepción o conciencia, en el estado de producción de la obra que en principio queremos ubicar en el desarrollo del intracuadro. Es un pequeño accidente o desviación de la norma, lo que el avance en pintura introduce en la idea de representación de la que parte. El cómo influye la intensidad en la formación de ese tipo de accidentes concretos, capaces de desestabilizar toda la estructura de sujeción de los valores en representación, no es algo que se pueda programar. El llamado *ojo epocal* es siempre vicario de lo sucedido a nivel

creativo. Esto reafirma el hecho de que signo y sociedad son inseparables, y *ocupan el mismo interior del proceso semiótico* (Bryson, 1992:66). Lo habitual es que la precisión del pintor se dé en el interfaz de las diversas soluciones que se presentan en el proceso, y que afectan al cuestionamiento del programa planteado o lo defraudan.

En líneas generales pensamos que la intensidad en la pintura atiende en gran parte al tipo de expresión plástica que esta es. Al ser una disciplina donde la relación material con el objeto está muy presente, lo sensible aflora constantemente entre signo y objeto. Tal *rozamiento* está ausente en el lenguaje codificado, donde la relación sensible con los objetos que se intenta significar está ausente (Lévi-Strauss, 2006:126). Así, lo que en un lenguaje articulado como el hablado se designa, en la pintura es trazado por múltiples apoyaturas sensitivas, que abren el abanico de la intensidad en el decurso de la obra. Bajo este tenor se hablado de un inicio del ultracuadro como una atención que surge desde el mismo cerco que lo pictórico recoge a través del despliegue perceptual del pintor, y que refiere a la preñez en la forma concreta de algo más que lo que esta designa o señala. Se ha comentado con ello la referencia a un origen de la representación, en tanto un darse la evidencia de un todo, que paulatinamente se fue desbrozando y compartimentando desde la complejidad de la circunstancia, expresada por frases, hasta la designación asociativa por la palabra. Aquí, y en cierta manera, la pintura se reconoce en los desarrollos expresivos del humano incipiente. Si para el hombre primitivo *palabra y cosa son idénticas* (Malmberg, 1979:99), tal vez se deba al hecho de que la lengua no refleja en cuestión a la cosa tal y como es, *sino la imagen que esta deja en el alma* (Ib, 115). Al decir de Malmberg estas consideraciones parten de Humboldt y son asumidas por Cassirer, y reflejan, a nuestro modo de ver, ese concentrar las diferentes impresiones y sensaciones propio de lo que la forma pictórica aglutina en su darse. Manejarse en ese tipo de bloques de afectos no exime a la pintura de ser una especie de acción de síntesis, se quiera ver como se quiera a esta palabra. El trazo, o la referencia que se ha hecho al diagrama deleuziano, inciden aquí de alguna manera. A la vez que estos suponen una incursión en lo azaroso, presentan también una acotación de este que convendría a esta manera de definir tal acción sintética, o bien sistémica, en tanto una reunión de lo distinto y separado.

En este trabajo se ha hablado de la física de los movimientos en el soporte, la mecánica de sus transiciones y contrastes, de la proyección y maleabilidad de la pintura como algo más que una sustancia material, de la implicación del cuerpo en su aparato de relaciones interminable, de la imposibilidad de no significar con ello algo, de un origen que no es tal, pero de un inicio que se basa en darse cuenta de ello... la pintura no sería nada sin esa coda de consciencia acerca de lo inacabado. Depende de ello la apertura y posibilidad de significar un porvenir, gracias a ese reptar ineludible por un saber técnico, que elucubra constantemente con las formas, los sentidos y las emociones.

Echando un vistazo general a mi producción, entiendo el trabajo hecho bajo un eje de tensión que ha hecho de muchos resultados un panorama de acumulación de formas y fracturas, alejadas tal vez de un pretendido y cada vez más distante logro artístico. Una *angustia cósmica* es inherente al arte (Read, 1965:92), pero la manera de estar en la pintura avanza algo así como un equilibrio entre los sectores que aquí hemos llamado intra y ultracuadro, y en cuya acción unificadora cobra lugar un tercer sector conclusivo, el de la entente entre pintor y espectador. Lo *conclusivo* de este tercer estado no es sino el despliegue eventual de las relaciones con un mundo vivido y sentido, a través de una comunicación que es más una consciencia de las cosas, que la articulación momentánea que designa un discurso o forma. La idea que subyace en todo esto es la de repensar toda la acción pictórica como un modelo de tránsito, al establecer una remisión de cada acto plástico a un fondo incierto y total del que surgen, se extraen o devienen los ritmos necesarios para establecer determinadas elecciones formales. La tesitura en que coloca esta reflexión a la forma que se patentiza en la obra, es la de ser en tanto se presenta como visible, ciertamente, pero asumiendo su devenir en la incertidumbre de una pugna con la intercambiabilidad por otras posibles. A este respecto, y a un nivel general de pensamiento, pensamos que lo que se escapa a la interpretación es lo propio de la interpretación que damos. En pintura, repetimos, esto sería un pensamiento análogo a considerar que lo que la forma lograda presenta, mantiene el eco de la que desplaza, la ausencia define la presencia como huella de lo faltante. Habría aquí una evocación a lo que hemos llamado fondo primordial, en tanto pantalla ideal abierta al decurso de la posibilidad de la totalidad de las formas, un fondo compuesto por *el susurro de su tejerse* (Nancy, 2006:17).

El capítulo dedicado a las transiciones ahonda en el hecho concreto de formación de la imagen en superficie, del cúmulo de movimientos que ligan o separan fondos, figuras o secciones. Hemos dicho que en cierta manera la vida del proceso pictórico no sería factible sin el anhelo de concluirlo, pero esta proyección de lo acabado es vivida de alguna forma en la propia actuación pictórica. A este respecto sucede la vivencia de la experimentación que recalca en un acontecimiento o encuentro formal de apariencia decisoria, y del que pintor anhela ser partícipe y testigo. Se proyecta aquí en la obra y en el ánimo del pintor, la idea de un blindaje y acabado formal de aspecto necesario. El estado de las transiciones es en sí un *momento phático*, es decir un momento afín al conglomerado de la sensación, en el que las cualidades sensibles interfieren entre sí, independientemente de un objeto determinado (Deleuze, 2001:48). Sobre la aplicación de la materia, se revuelve la pura corporalidad del actuante en una *sísmica* conjunta. Lo que desliza el ojo, complementando algo que en una forma ya ha asegurado, y hacia un campo adyacente e indefinido, se presenta como una excitación de los sentidos. Lo visible se aúna a lo táctil, a lo sonoro, a lo olfativo incluso. Todo esto se acompaña nutriéndose y regenerándose, a medida que se actúa en la superficie, por medio de la imaginación, la cual empatiza o dispersa unas partes de otras. No hay momento más silencioso en la pintura que este *cosido* de lo visible, en el que la alerta y la atención no es sólo del pintor hacia su materia, sino también entre la materia que compone al pintor como ser sintiente, y el mundo que lo circunda.

Pensamos que una conclusión de lo que las transiciones operan en el soporte, debe de tener en cuenta este aspecto coextensivo, desde la resolución y cohesión de elementos en superficie, a la consciencia de un devenir formal en constante apertura. La pregunta de qué sería hoy un acontecimiento en pintura, es como siempre difícil o imposible de responder, pues un acontecimiento es en tanto sucede. Ahora bien, si nos preguntáramos cuánto de la filiación a las estructuras base, las que sustentan los valores en los que operamos pictóricamente, se habría de mantener en el proceso de la obra, tendríamos a su vez problemas de respuesta. No sólo por la particularidad insospechada de cada caso en concreto, sino por la debilidad o ausencia de una estructura de valores a la que enfrentar un trabajo creativo. ¿Se trataría de enfrentarse a lo ilustrativo y al cliché? (¿y cómo definiríamos esto?), ¿Se trataría de resolverse creativamente en lo funcional, terapéutico, expresivo, popular y comunicativo, haciendo de la obra una participación más directa e inmediata de sus contenidos, huyendo de ese objeto fetiche llamado cuadro, expandiendo lo pictórico a arquitecturas, pieles, pantallas o discursos...? Ya hemos señalado que el fundamento de lo pictórico no es tanto lo comunicacional como su entredicho. Que la forma final de la pintura descuelgue comunicaciones es otra cosa, es seguramente lo que se espera de ella. Ese entredicho es algo que no pertenece directamente al umbral de la espectación como al de la producción. Así, si la poesía es siempre re-invencción de un idioma, y según Simónides, *pintura que habla* (Galli, 1999), será por un trasvase de lo que no dice con palabras a algo que sin embargo habla, apoyándose más en su fonación, o en el comienzo de una articulación que dilata su servicio. Aquí René Char dirá; “*La Sibila que, echando espuma por la boca, hace oír palabras sin florituras, sin adorno y sin disfraz, hace resonar sus oráculos durante mil años, porque es el dios quien la inspira*” (Blanchot, 2001:30). ¿Qué se pierde entonces, o más bien qué recupera constantemente el que pinta, al reunir en su núcleo de confusiones privadas el deseo de *tocar con la visión* las cosas, de un estar *ahí*, confabulado con el momento? Hay en estos llamamientos del pintor a imbricar el cuerpo con la inmediatez de los sucesos, bajo la argucia en ocasiones de un puñado de conceptos, un volver a saber desde un antes de la representación.

Mi trabajo en el curso de los años ahondaría en esta reflexión, a través de la acción metodológica de desplazar y destruir imágenes. Si la destrucción de imágenes en el proceso siempre es fascinante, tal vez se deba a un remover y movilizar el poder de estas hacia el recomponer nuestras vivencias, que siempre son algo más que un conjunto de imágenes vividas, pero también algo menos que las imágenes que todavía no se han formado y esperamos obtener. Ahora bien, bajo esta circunstancia ¿Qué vemos cuando pintamos?, ¿Acaso pintamos si no sucumbimos a una confusión temporal? Si ver para el pintor pasa por cegar su visión en una materia en la que nos obcecamos, y de la que solicitamos su mirada, será también a pesar de ese otro ver nuestro, que no se puede separar del formato mental de la iconografía que nos asiste. Pintar emite un llamado que alberga todo el procedimiento de los siglos, las técnicas y metodologías que operan desde el levantamiento y mezcla de la materia hasta la construcción de la imagen. Supone la vida de la pintura, de la que se dice con cierta comodidad que está en el cuadro, alejándola así de la verdad del pintar. Acción que como ya hemos escrito, siempre supone la existencia de un espectador ausente.

Atendiendo a los referentes que en el corpus de obra presentada se dejan entrever, pienso que la palabra *miscelánea* se quedaría de alguna forma corta, para definir el tipo de apropiación que he efectuado de la historia del arte. De manera similar, un término como *ecléctico* fue también de uso común para hablar de la plástica en la década de los 80 del pasado siglo. Una cosa habría que tener en cuenta a la hora de pensar la asimilación de los referentes. Si bien el autor que observa lo hecho de la historia busca arroparse bajo intuiciones, y en las que aún de aspecto opuesto sospecha una familiaridad, el *ojo de la época* moderna marca a su vez cierta rapidez visual, fundamentada en captar más el efecto de lo visto que su contenido. ¿Qué tendrían en común, en lo que hasta ahora haya podido yo pintar, referentes tan dispares como la pintura gótica, Altdorfer, Patinir, Tiziano, El Greco, Velazquez, Ribera, Valdés Leal, Courbet, Delacroix, Constable, Picasso, Braque, De Kooning, Luis Gordillo, Miguel Ángel Campano, Gerhard Richter o Malcom Morley... etc, salvo técnicas de aplicación directa, amparadas en aspectos icónicos, atmosféricos, transicionales... e imaginando sobre ellos determinados haces de recuerdos y sensaciones? En mi caso, por un darse el interés en diferentes niveles de atracción, no podría avanzar la prioridad del avance sobre tal o cual aspecto, desde ese momento de disección visual que efectúan los pintores (y que en contra de lo que pudiera parecer pienso que esconde grandes dosis de generosidad) donde el pintor entresaca información, organizándose ya de alguna manera como autor. Los referentes, obviamente, no son siempre únicamente pictóricos, por ejemplo, puede que hoy se exagere respecto al *planismo* de la época, donde el ingente catálogo de imágenes y reproducciones acercan al creador a una batería icónica insospechada. Pero es cierto que muchas veces, lo que a este le atrae de una obra concreta ha sido percibido primeramente, y tal vez únicamente, a través de una mediación fotográfica o similar, y no bajo la observación directa de la obra. La terquedad en el seguimiento de algunas asociaciones imposibles, anacrónicas o fuera de una aparente lógica relacional, me ha perseguido básicamente desde que empecé a pintar, pero reconozco la filiación a algunos ejes estructurales, respecto a ciertos modelos legitimados, en mis afinidades electivas. Se trata muchas veces de algo que, generalmente, otras imágenes de la historia de la pintura han recogido en logros que me seducen referidos a las ideas en pintura. Ideas que en una visión retrospectiva pueden contemplarse como ejemplos de solución pictórica a paradigmas diferentes, pero resueltos bajo emociones similares. Pienso que en inicio no importa tanto el nivel de confusión respecto a la idea que un pintor confabula, como el arranque en el transporte de lo experiencial al hacer de la obra. Respecto a esto ya se ha hablado, mentando en todo momento a la intensidad. Si el hecho de observar que Cézanne *mezcla* Poussin con el impresionismo, le llevara a uno a combinar a su vez a Cézanne con Pollock, no por ello significaría que no haya entendido nada de la idea subyacente a un orden estructural, y que en la propia vivencia de Cézanne resultaba perentorio. En el caso cezanniano, esa asociación se podría entender tal vez como cierta salvaguarda, de algo que en su época empezaba a disolverse y que en cierta forma él asumió como su *deber* de decir la verdad en pintura (Doran, 2016:94). Ese no entender nada del principiante recoge, en los mejores casos, lo que en el mecanismo de enfrentamiento y oposición es efectivo. Que el pintor se nutra de malentendidos sólo significa que no es tanto un analista interpretativo, aunque no dejaría totalmente de serlo, como un oficiante de cierta fascinación, y que su táctica, guiada en principio por lo concreto de una fijación sobre algunos aspectos, puede acabar en formas comprensoras, o incluso en ley.

Todo pintor se aplica a sus recursos como puede. A lo largo de los años estos pueden adaptarse complejizándose o sintetizándose respecto a los motivos con los que se va topando el autor. Esta directriz de hacer y seguir haciendo abraza varias actitudes, nunca resueltas del todo en el ánimo del pintor, y que atañen al valor y sentido de lo que hace. Cuestiones que pueden llevar desde la complacencia hasta el suicidio, y que indican la desmesurada importancia del elemento patológico en el artífice. Se quiera o no, repetimos, la comparecencia de la audiencia es en esto importante. Según Gombrich, la relación del artista y el valor se da por una lucha, no con las habilidades y procedimientos, sino por una perfección que sucede en términos ideales, (platónicos o divinos) Esta argumentación sigue la estela del ámbito religioso. Aún hoy, emancipado el arte de todo vínculo con lo divino, encontramos que el sentir popular liga al artista con la descendencia del eremita, o incluso del santo (Gombrich 1981:146). De cualquier modo, la tópica del artista asocial, o del individuo que se mantiene a regañadientes en el círculo comunitario, pertenece en parte a lo natural de lo que supone el fundamento de una sociedad.

Centrándonos en el hacer concreto, y como ya se ha dejado entrever, pienso que, por encima de cada espectro de actuación, para cada artista sucede un hacer similar respecto a los problemas estructurales que la pintura plantea en cada época. Obviando los temas particulares, se encuentra

el esquema perimetral de la ecuación que se quiere recoger en pintura, pero inevitablemente siempre a través de lo que le preocupa a uno. Para el pintor se da la inmersión en la experimentación con *la cosa de la pintura*, donde no se sabe exactamente qué va a suceder, y que aporta cierta verificación sobre aquello que nos intriga (tanto de otros cuadros contemplados, como de una situación vista y sentida). Esa actitud intracuadro no se puede desligar de la otra más discursiva, referida a un sentir posicional de la circunstancia del pintor, complicada con una recapitulación de su hacer frente a todo lo sucedido anteriormente en pintura.

Pintar no trata otra cosa más que del abandono de la visión que recorre los objetos, para reconvertirse en la visión que los empuja a transformarlos en cosa significada. He ahí una operación esencial para la pintura, y en la que inevitablemente el tiempo se dilata. La búsqueda del motivo no tendría otro fundamento que la de ocupar ese tiempo, donde juntar la realidad sensible con la abstracción inteligible. A su vez pintar tiene algo que ver también con el mantenimiento de un legado, algo que, aunque no lo parezca no está exento del intento de su destrucción, y que en cierta forma tampoco dejaría de ser la elevación de un testimonio. Esto es una cosa que no tiene que ver tanto con nuestro deseo, como con la posición epocal que ocupamos en el momento de ser activos, (así se dice de los pintores de los que se desconoce con exactitud la fecha concreta de su actividad; activo alrededor de...). Independientemente de que nuestra sentimentalidad se revuelva contra ello, siendo conscientes o no, nuestra emisión de signos se debe a una mirada ajena, la del espectador contiguo o la de la expectación ideal y abstracta. Y no es tanto un peso añadido al pintor, como el peso de la existencia misma del sujeto, el que opera aquí bajo un hacer representativo e inseparable de una comunidad a la que odiaremos o complaceremos, pero a la que en cualquier caso pertenecemos.

Se detecta en estas conclusiones que la apostilla estética a la cosa de la pintura se decanta, como ya se dijo, bajo presupuestos trágicos. El hecho de repensar toda la acción pictórica como un lugar de tránsito, estableciendo una conexión de cada acto plástico a un fondo incierto, o la insistencia, tanto en comentarios como en la propia praxis, hacia una autonomía de los elementos plásticos, es indicativo de ello. El cuidado hacia el juego formal, que recorre momentos de la historia de la pintura, señala a su vez aspectos que conforman la relación intra y ultracuadro, como una especie de bucle, un bucle que se ancla en el devenir de las apariencias. Esto concuerda con la idea nietzscheana de la necesidad de ficciones para soportar lo irracional de la vida, para soslayar su ausencia de fundamento. Parecería entonces que sólo el puro juego de las obras podría sostener un sentido existencial. Se alumbraría aquí con esto la idea del *arte por el arte*, de un arte que se basta a sí mismo. La paradoja surgiría, al comprobar que un arte que se basta a sí mismo necesita el tipo de blindaje formal que conviene a la obra de arte, lo cual, a la postre, desprende todo tipo de *utilidades* al servicio de un *fuera de sí mismo*, significando así un mundo siempre en espera. No obstante el puro juego de la producción de obras, apariencias, ficciones, no es suficiente si no asume un tipo de reglas, variables según épocas, en las cuales no se ejemplificaría más que la tendencia e insistencia del pintor en formalizar *el espectro de la obra final*. Así, la conclusión de una entente insoslayable entre intra y ultracuadro, proyectaría la pintura hacia una visibilidad con ciertas consecuencias. No se pinta para nada, del mismo modo en que no se juega para nada, y si bien hay unas reglas a seguir, también, y sobre estas, hay otras a inventar. Lo que consideramos, tras el análisis particular de todos los factores esbozados en el escrito, es el ciclo de retroalimentación que, para lo pictórico, supone la expectación, tanto como el mundo que se organiza por el darse a ver de la pintura. De algún modo hay una cierta lógica en el hecho de que para el pintor la finalidad sea la pintura antes que la vida, tal vez por un convencimiento de que sin aquella la otra perdería en gran parte ese espesor de las cosas que llamamos realidad. Dar a ver conlleva su vez un poder ver, un aprendizaje del ver que emitirá a su vez, desde la recepción de una audiencia, una serie de aspectos sobre los que la pintura continuaría su estado de alerta. Ciertamente los procedimientos cambian con las variaciones implícitas en las necesidades de expresión. Todo este efecto de avances y retroacciones, ligado a deseos e intenciones, valoriza o desvaloriza las facturas de la obra. Pienso por otra parte, que si la intensidad no se retirara oportunamente de la materia plástica, y forzara su proceso como deceso hacia una *puntuación*, no habría más que un *puro libre albedrío* de todas las formas en las que el deseo se posara (lo que para F. Bacon significaba, por ejemplo, la pérdida del contorno en la pintura norteamericana posterior a la 2ª guerra mundial). Ya se ha dicho que lo que rodea a la creación como azaroso o caótico es a la vez sustrato de esta. El azar se invoca cuando el exceso de convención agota el movimiento genuino de la imaginación. Aquel sería en suma algo así como una *democracia de lo peor*, pues de alguna forma el azar es lo que nunca nos representa.

Aunque hemos intentado detectar lo que de invariable podría radicar en la pintura a través de las épocas, no podríamos concluir abrazando una especie de esencia de lo pictórico, pero sí, y de ahí la ambigüedad y duplicidad inherente a cada termino tratado, el hecho de que la pintura reúna, para cada ocasión, un cúmulo de accidentes que demandan el mismo deseo de confluencia, la misma necesidad de formalizarse hacia una significación siempre inconclusa. El sentido que pueda tener la aplicación procedimental, fuera de una intención de significación ulterior, es a mi entender perfectamente válido, siempre que tal significación suceda en estricta correspondencia con la realidad. De aquí entiendo que surge todo tipo de adiciones y contradicciones en el hacer de facto en el soporte, y que no muestra otra cosa más que la cuestión técnica de la creación. La obra puntuada incluye, veladamente, un paquete de intenciones que parecería querer el *fin final* de todo devenir, una culminación de lo necesario. Ese fantasma que el pintor necesita para avanzar es lo inevitable propio del autor, enfrentado a lo inevitable de lo real del afuera de la significación. En la entresaca del mecanismo intra-ultracuadro se avala pues la aparición-desaparición de la voluntad e intenciones del artista, entendiéndolo como flujo intensivo de la realización de las obras. Esto nos sirve en el escrito para situar la mentada posición trágica y vital del despliegue pictórico. Estos aspectos, que considero como algo más que un punto de vista, señalarían la pervivencia del medio pictórico, al menos hasta que la humanidad deje de existir.

Para acabar, remarcamos que sólo en ese hacer ver lo visible tendría sentido el suceder de la imaginación, pues imaginar es hacerlo sobre una base, la cual, paradójicamente, la pintura intentaría evadirla o sacarla de quicio. Esto no es tan fácil de entender, pues subleva al mismo sentido inherente a la acción de pintar. El deseo aquí sería ese extraño y huidizo material que el arte de la pintura utiliza para ocultarlo, y que finalmente desvela para volverlo a utilizar. Lo que queda en medio alimenta esa presencia de intermediación, entre lo necesario y lo imposible, que llamamos obra de arte. Sería en este sentido en que, retomando la cita inicial de estas conclusiones, cobraría vigencia el mantenimiento de una pregunta, cuya respuesta sería otra pregunta, acerca de *abrir un estado espiritual al hombre sin manos del porvenir*.

# BIBLIOGRAFÍA



- Antigüedad del Castillo–Olivares, M<sup>º</sup> Dolores; Nieto Alcaide, Víctor; Tusell García, Genoveva. *El Siglo XX: la vanguardia fragmentada*. 2016 Madrid. Ed. Universitaria Ramón Areces.
- Agamben, Giorgio. *El fuego y el relato*. 2016 Madrid. Ed. Sexto Piso.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. 2005 Barcelona. Ed. Anagrama.
- Argan, G. C. *Salvación y caída del arte moderno*. 1966 Buenos Aires. Ed. Nueva visión.
- Arheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. 1991 Madrid Ed. Alianza Editorial.
- Badiola, Txomin. *Otro Family Plot*. 2017 Madrid. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS.
- Badiola, Txomin. *Intxausti, Muniategiandikoetxea, Peral*. 1994 Donostia. Ed. Diputación Foral de Gipuzkoa.
- Ball, Philip. *La invención del color*. 2009 Barcelona. Ed. Turner.
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. 1999 México. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Barfield, Owen. *Salvar las apariencias. Un estudio sobre idolatría*. 2015 Girona. Ed. Atalanta.
- Barrena, Sara. *La belleza en Charles S. Peirce: Origen y alcance de sus ideas estéticas*. 2015 Pamplona. Ediciones de la Universidad de Navarra.
- Barrena, Sara. *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C.S. Peirce*. 2007 Madrid. Ed. Rialp.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. 1990 Barcelona. Ed. Paidós.
- Batchelor, David. *Cromofobia*. 2001 Madrid. Ed. Síntesis.
- Bateson, Gregory. *Espíritu y naturaleza*. 2006 Buenos Aires. Ed. Amorrortu.
- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. 1984 Barcelona. Ed. Gustavo Gili.
- Bech, José María. *Merleau–Ponty; una aproximación a su pensamiento*. 2005 Barcelona. Ed. Antrophos.
- Beckett, Samuel. *El mundo y el pantalón*. 2009 Barcelona. Ed. Elba.
- Berernson, Bernard. *Ver y saber*. 2019 Madrid. Ed. Elba
- Bergson, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. 1999 Salamanca. Ediciones Sígueme.
- Bergson, Henri. *La evolución creadora*. 1973. Madrid. Ed. Espasa–Calpe.
- Blanchot, Maurice. *La bestia de Lascaux. El último en hablar*. 2001. Madrid. Ed. Tecnos.
- Bryson, Norman. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. 1992 Madrid. Ed. Alianza Forma.
- Bronowski, Jacob. *Los orígenes del conocimiento y la imaginación*. 1981 Barcelona. Ed. Gedisa.
- Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. 1972 Barcelona. Ed. Anagrama.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. 1995 Barcelona. Ed. Paidós.
- Candaudap, Luis. *Descanso en la huida a Egipto*. 2011 Bilbao. Publicación del Departamento de Cultura Gobierno Vasco.

- Candaudap, Luis. *División del Norte*. 2016 Urretxu. Publicación del Ayuntamiento de Urretxu.
- Candaudap, Luis. *Luz de agosto. Acuarelas, 2003–06*. 2006 Bilbao. Ediciones Ikeder.
- Candaudap, Luis. *Ma jolie / Pinturas, 2003–2005*. 2005 Bilbao. Ed. Galería Lumbreras.
- Candaudap, Luis. *Candaudap. Las leyes de la caza*. 2012 Bilbao. Edición Sala Rekalde.
- Candaudap, Luis. *Retén*. 2007 Bilbao. Ed. Ikeder.
- Candaudap, Luis. *Vestalt*. 2008 Bilbao. Ed. Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.
- Caruso, Paolo. *Conversaciones con Lévi–Strauss, Foucault y Lacan*. 1969 Barcelona. Ed. Anagrama.
- Casado Arsuaga, José Luis. *Pinturas, escritos, enseñanzas*. 2018 Bilbao. Editado por Galería Aire.
- Casado Arsuaga, José Luis. *Práctica y teoría de la pintura*. 2007 Leioa. Ed. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco. Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Caturla, María Luisa. *Arte de épocas inciertas*. 1944 Madrid. Ed. Revista de occidente.
- Cauquelin, Anne. *Revue d’Esthétique. La práctica de la pintura*. 1978 Barcelona. Gustavo Gili.
- Clément, Catherine. *Vidas y leyendas de Jacques Lacan*. 1981 Barcelona. Ed. Anagrama.
- Coomaraswamy, Ananda. K. *La Filosofía cristiana y oriental del arte*. 1980 Madrid. Ed. Taurus.
- Cossio, Manuel. B. *El Greco*. 1983 Madrid, Ed. Espasa–Calpe.
- Crary, Jonathan. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. 2008 Ciudad ????. Ed. Akal.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. 2009. Valencia. Ed. Pre–textos.
- Delaunay, Robert. *Del cubismo al arte inobjetivo*. 2018 Buenos Aires. Ed. Cactus.
- De Kooning, Willem. *De Kooning, Willem Obras, escritos*. 2007 Barcelona. Ed. Polígrafa.
- Deleuze, Gilles. *El bergsonismo*. 1987 Madrid. Ed. Cátedra.
- Deleuze, Gilles. *Henri Bergson: Memoria y vida*. 1977 Madrid. Ed. Alianza Editorial.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 2004 Valencia. Ed. Pre–textos.
- Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. 2007 Buenos Aires. Ed. Cactus.
- Deleuze, Gilles. *Lógica de la sensación*. 2002 Madrid. Ed. Arena.
- Doran, P. M. *Conversaciones con Cézanne*. 2016 Argentina. Ed. Cactus.
- Dufrenne, Mikel. *Pintar, siempre. Revue d’Esthétique, La práctica de la pintura*. 1978 Barcelona. Ed. Gustavo Gili.
- Eco, Umberto. *La definición de arte*. 1983 Barcelona. Ed. Martínez Roca.
- Faxedas, M<sup>a</sup> LLuís. *Del simbolismo a la abstracción. La unidad de las artes en los orígenes del arte moderno*. 2018 Gijón. Ed. Trea.
- Ferrater–Mora, José. *Diccionario de filosofía, tomo I*. 1965 Buenos Aires. Ed. Sudamericana.
- Florenski, Pavel. *La perspectiva invertida*. 2005 Madrid. Ed. Siruela.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 1968 México. Ed. Siglo XXI.
- Foucault, Michel. *La pintura de Manet*. 2004 Madrid. Ed. Alpha Decay.
- Francastel, Pierre. *La realidad figurativa I*. 1988, Barcelona. Ed. Paidós.
- Francastel, Pierre. *Pintura y sociedad*. 1984 Madrid. Ed. Cátedra.
- Francastel, Pierre. *Sociología del arte I y II*. 1981, Barcelona. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund. *Psicología de las masas. Más allá del principio de placer. El porvenir de una ilusión*. 1984 Madrid. Ed. Alianza Editorial.
- Fried, Michael. *La modernidad de Manet, o la superficie de la pintura en la década de 1860*. 2014 Madrid. Ed. Antonio Machado.
- Fromaggio, Dino. *Arte*. 1976 Barcelona. Ed. Labor.

- Fry, Roger. *Giotto*. 2011 Madrid. Ed. Casimiro.
- Galindo, Inocencio; Martín, José Vicente. *Atenea en el campus. Una aproximación a las Bellas Artes como disciplina universitaria*. 2007 Valencia. Editorial Universidad Politécnica de Valencia.
- Gallego, Julián. *El cuadro dentro del cuadro*. 1991 Madrid. Ed. Cátedra.
- Galli, Neus. *Poesía silenciosa, pintura que habla*. 1999 Barcelona. Ed. El Acantilado.
- García Morente, Manuel. *La filosofía de Henri Bergson*. 1972 Madrid. Ed. Espasa–Calpe.
- Garrido, Carmen. *El Greco pintor; estudio técnico*. 2016 Madrid. Ed. Museo del Prado.
- Gasquet, Joachim. *Cézanne. Lo que ví, lo que me dijo*. 2010 Madrid. Ed. Gadir.
- Gilson, Étienne. *Pintura y realidad*. 2000 Pamplona. Ed. Eunsa (ediciones de la Universidad de Navarra).
- Gombrich, E.H. *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. 1982 Madrid. Ed. Alianza Editorial.
- Gombrich, E.H. *Ideales e ídolos*. 1981 Barcelona. Ed. Gustavo Gili.
- Gombrich, E.H. *La imagen y el ojo*. 1987 Madrid. Ed. Alianza Editorial.
- Gombrich, E.H. *Norma y Forma*. 1985 Madrid. Ed. Alianza Editorial.
- Gonzalez, Ángel. *Pintar sin tener ni idea*. 2007 Madrid. Ed. Lampreave y Millán.
- Gordillo, Luis. *Pinturas 1982–1984*. 1985 Madrid. Edición de Fernando Vijande.
- Gowing, Lawrence. *Cézanne. La logique des sensations organisées*. 1992 Paris. Ed. Mácula.
- Green, Eugène. *Presencias. Ensayo sobre la naturaleza del cine*. 2018 Madrid. Ed. Shangrila.
- Guichard–Meili, Jean. *Cómo mirar la pintura*. 1970 Barcelona. Ed. Labor.
- Hölderlin, Friedrich. *Poesía esencial*. 2017 Madrid. Ed. La oficina de arte y ediciones.
- Imaz, Iñaki. *Pintura como proceso de individuación. Caracterización y enseñanza (tesis doctoral)*. 2014 Leioa. Ed. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco. Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Jiménez, Juan Ramón. *La realidad invisible*. 1999 Madrid. Ed. Cátedra.
- Jakobson, Román. *Lingüística y poética*. 1981 Madrid. Ed. Cátedra.
- Kandinsky, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*. 1995 Barcelona. Ed. Labor.
- Klee, Paul. *Diarios. 1898–1918*. 1987 Madrid. Ed. Alianza Editorial.
- Kristeva, Julia. *Giotto’s Joy. Desire in Language: A Semiotic Approach to literatura and Art*. 1980 Nueva York. Columbia University Press.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*. 1972 Mexico. Ed. Siglo XXI editores.
- Lacan, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. El Seminario de Jacques Lacan, Libro 11*. 1987 Buenos Aires. Ed. Paidós.
- Laurent–Assoun, Paul. *Lacan*. 2004 Buenos Aires. Ed. Amorrortu.
- Lenne, Gerard. *La muerte del cine*. 1974 Barcelona. Ed. Anagrama.
- Leroi Gourhan, André. *El gesto y la palabra*. 1971 Venezuela. Edición de la Universidad Central de Venezuela.
- Lévi–Strauss, Claude. *Entrevistas con Claude Lévi–Strauss*. 2006 Buenos Aires. Ed. Amorrortu.
- Lévi–Strauss, Claude. *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. 1972 México. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Lévi–Strauss, Claude. *Mirar, escuchar, leer*. 1994 Madrid. Ed. Siruela.
- Lévi–Strauss, Claude. *Mito y significado*. 1990 Madrid. Ed. Alianza Editorial.
- Lewis–Williams, David. *La mente en la caverna*. 2015 Madrid. Ed. Akal.
- Lobo, Ferrán. *Signo, arquitectura, habitación*. En *Pensar, construir, habitar: Aproximación a la arquitectura contemporánea*. 2000 Palma de Mallorca. Editado por P. Soláns COAIB.
- Lothe, André. *Tratado del paisaje*. 1985 Barcelona. Ed. Poseidón.
- Lyotard, Jean–François. *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. 1998 Buenos Aires. Editorial Manantial.
- Lyotard, Jean–François. *Discurso figura*. 1979 Barcelona. Ed. Gustavo Gili.
- Malmberg, Bertil. *La lengua y el hombre. Introducción a los problemas de la lingüística*. 1979 Madrid. Ed. Itsmo.

— Marc, Franz. *Los 100 aforismos. La segunda visión*. 2001 Madrid. Ed. Ardora.

— Marías, Fernando y Bustamente, Agustín. *Las ideas artísticas de El Greco*. 1980 Madrid. Ed. Cátedra.

— Martínez Rodríguez, Fernando. *Merleau-Ponty (1908–1961)*. 1985 Madrid. Ediciones del Orto.

— Martín Rodríguez, Argimiro. Aristóteles. *Poética* (introducción) 1999 Valencia. Ed. Tilde.

— Menna, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno*. 1977 Barcelona. Ed. Gustavo Gili.

— Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. 1986 Barcelona. Ed. Paidós.

— Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. 1997 Barcelona. Ed. Península.

— Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. 2010 Buenos Aires. Ed. Nueva Visión.

— Merleau-Ponty, Maurice. *Sentido y sinsentido*. 1977 Barcelona. Ed. Península.

— Michaux, Henri. *Escritos sobre pintura*. 2000 Murcia. Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.

— Michel, Henry. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. 2008 Madrid. Ed. Siruela.

— Mitchell, W. J. T. *¿Qué quieren las imágenes?* 2017 Vitoria-Gazteiz. Ed. Sans Soleil.

— Mondrian, Piet. *Arte plástico y arte plástico puro*. En *Piet Mondrian, óleos, acuarelas y dibujos*. Fundación J. March, enero-marzo 1982. Madrid.

— Mons, Isabelle. *Lou Andreas-Salomé. Una mujer libre*. 2019 Barcelona. Ed. Acantilado.

— Muñoz, Pablo. D. *La invención lacaniana del pasaje al acto. De la psiquiatría al psicoanálisis*. 2009 Buenos Aires. Ed. Manantial.

— Nancy, Jean Luc. *58 indicios sobre el cuerpo*. 2007 Buenos Aires. Ed. La cebra.

— Nancy, Jean Luc. *La partición de las artes*. 2013 Valencia. Ed. Pre-textos.

— Nancy, Jean Luc. *Las musas*. 2008 Buenos Aires. Ed. Amorrortu.

— Negri, Toni. *Arte y Multitudo. Nueve cartas, seguidas de Metamorfosis*. 2016 Madrid. Ed. Trotta.

— Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. 1985 Barcelona. Ed. Alianza Editorial.

— Nietzsche, Friedrich. *Nietzsche. Estética y teoría de las artes*. 2001 Madrid. Ed. Tecnos.

— Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, 1996 Madrid. Ed. Tecnos.

— Nietzsche, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. 1984 Madrid. Ed. EDAF.

— Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. 2005 Madrid. Ed. Alianza Editorial.

— Orringer, Nelson. *La filosofía de la corporalidad en Ortega y Gasset*. 1999 Pamplona. Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra.

— Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. 1983 Madrid. Ed. Alianza Editorial.

— Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. 2005 Madrid. Ed. Cátedra.

— Palomino, Antonio. *Vida de Don Diego Velázquez de Silva*. 2008 Madrid. Ed. Akal.

— Panofsky, Erwin. *La perspectiva como "forma simbólica"*. 1973 Barcelona. Ed. Tusquets.

— Pardo, José Luis. Deleuze: *Violentar el pensamiento*. 1990 Madrid. Ed. Cíncel.

— Pareyson, Luigi. *Conversaciones de estética*. 1987 Madrid. Ed. Antonio Machado.

— Pareyson, Luigi. *Estética: Teoría de la formatividad*. 2014 Madrid. Ed. Xorki.

— Piaget, J. *El nacimiento de la inteligencia en el niño*. 1969 Madrid. Ed. Aguilar.

— Pinotti, Andrea. *Estética de la pintura*. 2011 Madrid. Ed. Antonio Machado.

— Plotino. *Eneida I – II*. 1984 Madrid. Ed. Gredos.

— Ponge, Francis. *La rabia de la expresión*. 2001 Madrid. Ed. Icaria.

— Power, Kevin. *Jonathan Lasker, 1997–2003, pinturas, dibujos, estudios*. 2003 Madrid. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

— Quignard, Pascal. *El sexo y el espanto*. 2005 España. Ed. Minúscula S.L.

— Ramos González, José Antonio. *Cuerpo y carne en la filosofía de M. Merleau-Ponty* (tesis doctoral). 2015 Madrid. Departamento de filosofía de la UNED.

— Rastier, François. *La creación artística. La imagen, el lenguaje, lo virtual*. 2017 Madrid. Ed. Casimiro.

— Read, Herbert. *Carta a un joven pintor*. 1976 Buenos Aires. Ed. Siglo Veinte.

— Read, Herbert. *El significado del arte*. 2007 Buenos Aires. Ed. Losada.

— Read, Herbert. *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. 1965 México. Ed. Fondo de Cultura Económico.

— Ricoeur, Paul. *Crítica y convicción. Entrevistas con Paul Ricoeur*. 2003 Madrid. Ed. Síntesis.

— Ricoeur, Paul y Changeaux, Jean-Pierre. *Lo que nos hace pensar. La naturaleza y la regla*. 1999 Barcelona. Ed. Península.

— Richter, Gerhard. *Gerhard Richter. Una colección privada*. 2004 Málaga. (Catálogo edición de la exposición del CAC de Málaga. *Gerhard Richter. Una colección privada*. 16 de enero al 18 de abril de 2004. Málaga).

— Rilke, R. M. *Cartas sobre Cézanne*. 2009 Barcelona. Ed. Paidós.

— Rosset, Clement. *Lógica de lo peor*. 1976 Barcelona. Ed. Seix Barral.

— Rowell, Margit. *Artaud, Antonin; Works on paper*. 1996 Nueva York. Ed. Margit Rowell. Museum of Modern Art.

— Rubert de Ventós, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*. 1968 Barcelona. Ed. Península.

— Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. 1995 Barcelona. Ed. Tusquets.

— Serrota, Nicholas. *Howard Hodgkin*. (Exposición celebrada en Madrid, MNCARS, del 17 del 10 de 2006 al 8 del 1 del 2007). 2006 Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

— Signac, Paul. *Neoimpresionismo*. 2013 Madrid. Ed. Casimiro.

— Stoichita, V. I. *Breve historia de la sombra*. 1997 Madrid. Ed. Siruela.

— Simondon, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. 2015 Buenos Aires. Ed. Cactus.

— Sylvester, David. *Entrevistas con Francis Bacon*. 2003 Barcelona. Ed. Random House Mondadori.

— Sylvester, David. *Entrevistas con artistas estadounidenses*. 2001 Yale University Press.

— Tolosa, José Luis; De La iglesia, Fernando; Marín Viadel, Ricardo. *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*. 1998 Granada. Editorial GEU, Grupo Editorial Universitario.

— Trías, Eugenio. *Los límites del mundo*. 1985 Barcelona. Ed. Ariel.

— Váler, Paul. *Cuadernos (1894–1945)*. 2007 Barcelona. Ed. Galaxia Gutenberg.

— Vallier, Dora. *El arte por dentro: conversaciones con Braque, Léger, Villon, Miró y Brancusi*. 1987 México. Ed. Fondo de Cultura Económica.

— Vélez Ortíz, Cristina. *De los ojos a las manos: tocar el espacio. El espacio táctil en la arquitectura moderna*. 2012 Medellín. Ed. Universidad Nacional de Colombia.

— Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. 1998 Barcelona. Ed. Anagrama.

— Wedeber, Rolf. *El concepto de cuadro*. 1973 Barcelona. Ed. Labor.

— Wescher, Herta. *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. 1980 Barcelona. Ed. Gustavo Gili.

— Wittgenstein, Ludwig. *Observaciones sobre los colores*. 1994 Barcelona. Ed. Paidós Ibérica.

— Wittgenstein, Ludwig. *Últimos escritos sobre filosofía de la psicología, vol. I*. 2008 Madrid. Ed. Tecnos.

— Wölfflin, H. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. 1952 Madrid. Ed. Espasa-Calpe.

— Wolheim, Richard. *La pintura como arte*. 1997 Madrid. Ed. Visor.

— Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. 1997 Madrid. Ed. Fondo de Cultura Económico.

— Zalamea, Fernando. *Prometeo liberado. La emergencia creativa en los maestros del siglo XIX y XX*. 2014 Bogotá. Colección de apuntes maestros de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

— Zubiri, Xavier. *Cinco lecciones de filosofía*. 1980 Madrid. Ed. Alianza Editorial.

## Revistas y referencias digitales

- Bayón, Damián Carlos. *Entrevista a Pierre Francastel sobre lo abstracto. Ver y Estimar: revista de crítica artística* (Buenos Aires), vol. 9, no.31 (Abril 1953): 25–28.
- Candaudap, Luis. *El soldado en la espesura*. 2016 Bilbao. Edición digital Galería Lumbreras. <https://galerialumbreras.com/publicacion/?artista=luis-candaudap>
- Deleuze, Gilles. *De la intensidad* (Blog de Fernando Reberendo. Septiembre 2011) <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2011/09/de-la-intensidad.html>
- Duras, Marguerite. (25/8/2010). *Marguerite Duras entrevista a Francis Bacon*. Blog Biblioteca Ignoria. Artículo publicado en el número 129 (16 de noviembre de 1971) de *La Quinzaine littéraire*. <https://bibliotecaignoria.blogspot.com/2010/08/marguerite-duras-entrevista-francis.html>
- Estrada Villa, Armando. *Heidegger y su concepto de mundo*. Vol. 1, Núm. 3 ISSN: 2619–4066 *Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín*, Colombia. 2005.
- Galli, Neus. *En torno a Simónides*. Saltana, Revista de literatura y traducción Vol.1. 1999 ISSN:1660–6720 <http://www.saltana.org/1/docar/0546.htm>
- Lobo, F. *Clases. 1988 Barcelona E.T.S.A.B*. Escola técnica superior d'arquitectura de Barcelona.
- Nancy, Jean–Luc. *La imagen–lo distinto*. Revista Laguna, 11; septiembre 2002, pp. 9–22. [https://letraspalabratextos.weebly.com/uploads/1/4/2/7/14270166/01\\_jean-luc\\_nancy\\_.pdf](https://letraspalabratextos.weebly.com/uploads/1/4/2/7/14270166/01_jean-luc_nancy_.pdf)
- Nancy, Jean–Luc (2006) *La imagen: Mimesis & Méthexis*. Escritura e imagen, ISSN 1885–5687, N° 2, 2006, págs. 7–22.
- Nubiola Aguilar, Jaime (1998). *Walker Percy y Charles S. Peirce: Abducción y lenguaje*. Analogía filosófica: revista de filosofía, investigación y difusión. ISSN 0188–896X, Vol. 12, N°1, p. 87–96.
- Obra abierta (s.f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 16 de febrero de 2020 en [https://es.wikipedia.org/wiki/Obra\\_abierta](https://es.wikipedia.org/wiki/Obra_abierta)
- Santa Olalla, Miguel. (31/08/2016) *Vocabulario de Platón, LOMCE, CYL*. Blog Boulesis. <https://www.boulesis.com/apuntes/vocabulario-de-platon-lomce-cyl>



# LA COSA DE LA PINTURA. LUIS CANDAUDAP

---

Autor / Editor Luis Candaudap Guinea  
luiscandaudap@gmail.com  
www.luiscandaudap.com

Diseño Iñaki Rodríguez  
www.inakirodriguez.com

Impresión GRAFILUR Arte Gráfico, Bilbao

Edición Mayo de 2020

Agradecimientos:  
José Luis Casado Arsuaga,  
Iñaki Imaz Urrutikoetxea,  
Jesús Meléndez Arranz



LA COSA DE LA  
PINTURA

LUIS  
CANDAUDAP