

LA OBSERVACION COMO FORMA DE CONOCIMIENTO

FERNANDO SANCHEZ CALDERON

*Profesor de Expresión Plástica y Dibujo de
la Escuela Universitario del Profesorado de
E.G.B. de Palencia*

LA INTROSPECCION DEL ARTISTA

Cuando a la edad de 46 años Goya se autorretrata desnudo, de espaldas y de cuerpo entero, manifestando su plenitud de artista y orgulloso de su anatomía humana, está haciendo algo más que un soberbio dibujo. Nos está ofreciendo la posibilidad de adentrarnos en la comprensión de una experiencia introspectiva cercana a la esencia pura del acto creador: la proyección del universo entero del artista a través de su propia obra. Esta actitud omnipresente nos lleva a observar a lo largo de la historia del arte, su "sombra" dominante en todo cuando vive, dice o hace, de una manera tangible o en cuantas especulaciones de concepto y forma queramos realizar al respecto. Lo que se nos muestra en una obra de arte puede ser algo así como "una secuencia" de lo que acontece en el mundo del creador, artífice de ese momento, y producto a su vez de una manera especial de entender el mundo que le rodea y de su comportamiento en el tiempo

y en el espacio. Y es dentro de ese mundo creado "a imagen y semejanza" del propio artista donde éste repite insaciable y reiteradamente la idea obsesiva de su impulso vital. Esto evidencia que es el autor el que nos lleva a su obra y nos acompaña para decirnos cómo se pinta, cuáles son sus criterios, sus argumentos, su lenguaje. Lo que en otros términos damos en llamar personalidad credora, que en el acto de transformación, imitación o la pura interpretación del entorno real, se sitúa como protagonista único en el reparto de papeles de su propia historia.

Quizás sea interesante ilustrar lo anterior con la figura del holandés Van Gogh, claro exponente de la proyección de personalidad convulsa y genialidad creadora. No pretendo ahora hacer un minucioso estudio de sus famosos autorretratos como medida única de su sensibilidad artística, intentando desentrañar con ello, la compleja maquinaria creadora, sino más bien entrar de lleno en aspectos más amplios y generales de su "comportamiento", girando siempre en torno a la idea de la proyección obsesiva del artista a través de su obra.

Y en este caso podía perfectamente recurrir a algunas anécdotas muy significativas. Van Gogh nos habla en sus cartas a Theo de sus más íntimas sensaciones, del color, del lenguaje, la emoción que transmite. Así, de su famoso cuadro "La habitación de Arlés"

dice que con el colorido intenta expresar una enorme sensación de paz, de reposo absoluto. En definitiva, no deja en ningún momento de hablarnos de sí mismo y de la pintura. Y así "se enfrenta a su rostro" una y otra vez, siempre, llegando a pintar en los últimos años de su vida más de treinta autorretratos.

Siempre se ha querido ver en el autorretrato un compendio de las virtudes y las pasiones de los artistas, como deseando encontrar cierta impudicia inconfesable en esas obras, algo que tan solo pudiera contarse en el acto de autorretratarse. El espectador acude al autorretrato como a una espectáculo ciertamente estelar, con un ánimo diferente.

UNA BOCA PINTADA DE ROJO

Si todo forma parte de un universo armónico en el que cada ser, elemento o caso, es parte integrante de un espacio, en donde todo tiene explicación y en donde el átomo más pequeño está en equilibrio permanente con el resto, los diferentes acontecimientos históricos: la estructura económica, social e ideológica de los grupos humanos, determinan de igual manera el entorno natural del hombre, condicionándole todas y cada una de sus actividades. El artista se sirve de su entorno y hasta de lo intemporal. El medio más inmediato le condiciona inquestionablemente como contemporáneo, pero no menos que su pasado como artista y como hom-

bre. Así, con respecto a sus antecedentes, podrá luchar contra ellos buscando su propia identidad, su personalidad creadora, pero nunca conseguirá derrotarlos del todo. Como reflejo de esta situación, podemos decir que son estas circunstancias las que hacen que el mundo no pueda parecerse del todo a un cuadro, pero sí que un cuadro pueda asemejarse al mundo.

La personalidad de Andy Warhol puede servirnos espléndidamente como ejemplo vivo de creador contemporáneo producto de su tiempo. Una de las últimas grandes figuras de la escuela de New York es a su vez importante pintor, ilustrador, diseñador, inventor de su propia imagen artística. Quizá encontremos en él el prototipo idealizado de artista contemporáneo completo, al menos en cuanto a la utilización de los medios de expresión y comunicación que los tiempos y la tecnología imperante han puesto al alcance del hombre. No podemos dejar, pues, de lado, a su actividad de realizador cinematográfico como uno de los grandes exponentes del cine «underground». La inmediatez del medio le permite en este campo ofrecernos de una manera mucho más directa y mordaz un fiel reflejo de su entorno, de su realidad cultural y social. No importa que nos encontremos ante una manera muy particular de narrar

—la de la propia personalidad del artista,...—, de ofrecernos el resultado de una experiencia artística, de la misma manera que ya lo hicieran los pintores flamencos, los barrocos, los románticos, impresionistas o los mismos cubistas con un enfoque científico-racionalista del arte. Siempre que el artista vive intensamente su tiempo está predestinado a ser testigo de excepción y cronista de ese momento. Del mismo modo Man Ray nos brinda el valiosísimo documento histórico de una época retratando —incluso más allá de lo físico— a una gran parte de personajes del siglo, también lo hicieron los pueblos primitivos, Egipto, Mesopotamia, Creta, Roma, Bizancio, Donatello, Jan van Eyck, Leonardo, Rembrandt, Velázquez, Goya, Picasso, Bacon y todo el universo artístico desde que el hombre tiene memoria. Y claro está que lo que no cuentan unos, lo hacen otros y todos a su vez de forma diferente.

Si consideramos a Goya como un retratista social reflejando grandeza, pasiones y miserias de la condición humana, Jan van Eyck a principios del XV, nos habla de una clase social determinada, de la elegancia y el refinamiento de unas costumbres. De igual modo, aunque con mensa-

je y planteamientos ideológicos diferentes, la obra de ambos maestros tiene un importante valor documental sin entrar, por supuesto, en el análisis científico de su arte.

DE DENTRO-AFUERA DE LA PINTURA

Decía Jonathan Brown en su cuando menos interesante libro «Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII», refiriéndose a «Las Meninas» de Velázquez: «Un grupo de gente está haciendo algo que es interrumpido por alguna otra cosa que sucede fuera de los límites de la pintura». Pocas veces se ha resumido en tan pocas palabras una observación tan brillante, como precisa, de un cuadro en su totalidad. Si a esto añadimos que el cuadro al que se alude marca, en consideración de muchos, una de las cotas más altas de la pintura universal, el contenido de la frase alcanza una consideración aún mayor.

Al margen de las afirmaciones lapidarias que encumbran o sepultan periódicamente diferentes acontecimientos de la historia del arte, a nadie sorprenderá la afirmación de que el cuadro de Velázquez revoluciona incuestionablemente toda la historia de la pintura. Sin entrar en más detalles sobre lo que se desprende de la cita inicial, pue-

do decir que ésta define con tal precisión el tema, que difícilmente podría prescindir de su utilización. Pero hay algo más que también participa de su contenido integral como es la construcción temática, la espacialidad, la sutileza y la ambigüedad de la pintura, y todas aquellas lecturas posibles del cuadro, incluso partiendo de la posible idealización y «utilización» personal del tema.

Creo que la esencia misma del arte es transmutable y puede encontrarse en «Las Meninas», en Cézanne o en Newman como en la misma naturaleza de las cosas. ¿Por qué no acercarse a una divinidad o a todas las divinidades juntas para verlas de cerca y tocarlas y apropiarnos de aquello que nos resulte de utilidad? El acto estará precedido de una reflexión y de una meditada selección de la pieza, comenzando así nuestro protagonismo.

El acercamiento por afinidad de criterios de muchos artistas a los avances más significativos del arte, a un determinado personaje o a una obra en concreto —quizás para «retratarla»—, ha sido y sigue siendo una práctica habitual. El subconsciente clasifica y archiva nuestras preferencias y establece vínculos de aproximación estética.

Yo no interpretaría estas afinidades desde un punto de vista mimético, al menos desde el punto de vista aristotélico, sino como la libre captación del mundo que nos rodea. Pero hay momentos en que el artista puede quedar de tal manera fascinado por una obra que tratará de escudriñarla hasta recabar de ella los necesarios puntos de coincidencia sensible para transformarlos y adaptarlos a su ser creador. Picasso no era la primera vez que interpretaba un cuadro de un gran maestro cuando, años antes de su realización en 1957, reflexionaba ante la posibilidad de «copiar» «Las Meninas». La alteración de la ubicación espacial de los personajes, la modificación de la luz, olvidando al propio Velázquez...

Este proceso le llevaría sin duda, como de hecho sucedió, a encontrarse ante sus propias Meninas. Como es sabido Picasso desmembró el cuadro anatómicamente, creando infinitas variantes, obteniendo un importante número de telas.

Si pintamos un caballo e interpretamos al animal según lo que de él conocemos y según nuestra particular concepción del mismo, es fácil que nos encontremos ante nuestro propio caballo. Si lo que nos interesa es la atmósfera y la sucesión de

planos de «La ronda de la guardia» de Rembrandt y lo «copiamos», estaremos ante nuestra obra de la misma manera que si pintamos una rosa cortada por nosotros mismos.

Mé viene muy bien en un trabajo tan resumido como este finalizar citando, en este caso, a Oscar Wilde en un párrafo de su libro de ensayos «El crítico como artista» extraído de una con-

ferencia pronunciada ante los estudiantes de arte en su club de Golden Square, Wetsminster, el 30 de junio de 1883: «Pintar lo que veis es una buena norma en arte, pero ver lo que vale la pena de ser pintado es mejor aún. Ved la vida en condiciones pictóricas. Es mejor vivir en una ciudad de tiempo cambiante que en una ciudad de hermosos alrededores.»

BIBLIOGRAFIA

- BROWN, Jonathan: «Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVIII», Alianza Editorial. 1980.
- FISCHER, Ernst: «El artista y su época». Edit. Fundamentos. Madrid, 1972.
- KRIS, E.y KURZ, O.: «La leyenda del artista». Cátedra. Madrid, 1982.
- VAN GOGH: «Cartas a Theo». Barral, 1973.
- WILDE, O.: «El crítico como artista». Austral. Madrid, 1968.
- WOLFE, T.: «La palabra pintada». Anagrama. Barcelona, 1976.