

El digital velo del nuevo Parrasio como pictórica trama interferente

Ricardo González García*

Resumen

El presente artículo analiza la contaminación digital a la que se ven expuestos los procesos pictóricos actuales. En este caso, lo digital es tratado aquí como si de un velo se tratara; cierta pátina que en la actualidad recubre el modo en que concebimos y recibimos la práctica pictórica; un prisma que, unido a una nueva forma de experimentar la situación, hace que volvamos sobre ciertos procesos que afectaron a la pintura, como aquellos que comenzaron a darse con la revolución industrial. Para poder estudiar esta nueva forma de 'darse a ver' de la pintura; del velado y confusión que, paradójicamente, ello implica, diferenciaremos entre lo que supone borrar y ocultar, como recursos propios de un tipo de pintura que, mediante dichos procedimientos, trata de reflejar una síntesis del mundo contemporáneo.

Palabras clave: Pintura, velo, digital, interferencia, borrosidad, desenfoque, ocultación

Abstract

This article analyzes the digital pollution which the current pictorial processes are exposed. In this case, the digital is treated here as if it were a veil; certain patina that currently covers the way we conceive and receive pictorial practice; a prism which, together with a new way to experience the situation, takes us back on certain processes that affected the painting, as those who began to occur with the industrial revolution. In order to study this new form in which the painting shows itself to the viewer; of the fogging and confusion that paradoxically implies, we will differentiate between which involve erase and hide, as own resources of a type of paint that, through that process, tries to reflect a synthesis of the contemporary world.

Key words: Painting, veil, digital, interference, fuzziness, blur, concealment

1. El objeto (a estudio) en su velo (digital)

La disolución del arte, o expansión más allá de sus límites; arte líquido según Zygmunt Bauman, que trae consigo la estetización del mundo, como comenta Gilles Lipovetsky, acarrea una recepción distendida de la obra de arte, que, además, viene mediada por unas nuevas tecnologías digitales, las cuales invaden casi la totalidad de nuestras acciones diarias. Esta situación provoca la suspensión del individuo en eso que denominaremos *interferencia digital*, producto de una realidad cada vez más *tecnologizada*, que parece cubrir con una pátina de belleza el mundo que nos circunda, allí donde el diseño, la publicidad y los medios de comunicación de masas se encargan de dirigir nuestra experiencia.

Siendo conscientes de la estética que impone la pátina o velo digital que comentamos,

y en relación a la belleza que ello implica, en un intento de discernir dónde se encuentra la obra de arte, podemos rescatar las esclarecedoras palabras de Walter Benjamín:

La belleza no es apariencia, no es velo de otra cosa (...). Porque lo bello no es el velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo (...) develado se mostraría infinitamente insignificante (...) Jamás se ha comprendido una verdadera obra de arte, excepto cuando se ha presentado inevitablemente como misterio.¹

Por ello, aun así, aunque nos refiramos a nuestro alrededor como a ese mundo bello, patinado digitalmente —*anestésico* y amortiguador—, si seguimos la anterior

¹ Walter Benjamín: *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona: Gedisa, 1996, pp. 95-96.

proposición benjaminiana hemos de diferenciar entre dos formas de manifestación de la belleza: la de un mundo contaminado por 'lo artístico'; en el sentido de la influencia que ha ejercido la estética del arte en los modos de vida, además de la estética que establece lo digital desde su determinismo tecnológico, y la belleza propia del arte; que necesariamente ha de presentarse como misterio para presentarse como *verdad*.

Siguiendo este hilo, la belleza en sí misma no es una manifestación que pretenda encubrir algo, como parece hacerlo esa vida *estetizada* en donde nos desenvolvemos actualmente, sino que es absolutamente autónoma, en su esencia, desde unos parámetros puramente artísticos. Por supuesto que una esencia que, como nos indica Benjamin, sólo permanece igual a sí misma bajo el ocultamiento; el objeto en su velo como condición necesaria para que la obra de arte, presentada como misterio, sea significativa.

Según esto, el velo (digital) representa la alegoría perfecta para sintetizar la condición del momento presente. Es decir: somos testigos de la interferencia del medio digital, que encubre, como un velo, muchas de las creaciones actuales. Una apariencia que tampoco debe confundirnos, es decir: la 'pátina tecnológica' que pueden manifestar muchas de las creaciones actuales, no debe suponer su único aval; criterio que debe venir formado por una actitud *relacional*, producto de la reflexión y del devenir histórico. Esto supone una circunstancia de difícil definición pues, más que como idea, se presenta como revelación al ser contemplada la obra de arte. En definitiva, tal y como establece Benjamin: "Toda belleza contiene en sí, como la revelación, órdenes histórico-filosóficos. Porque ella no hace visible la idea, sino su misterio".²

En relación al velo y al gran significado que conlleva para la historia de la pintura, podemos remitirnos a la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, obra en la que relata la historia de Zeuxis y Parrasio, dos pintores griegos del siglo V a. C. que celebraron un concurso para determinar quién de los dos era el mejor artista:

Se cuenta que éste último —Parrasio— compitió con Zeuxis; éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se

apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista.³

Tras esta esclarecedora historia, la reflexión es la siguiente: ¿acaso la estética digital de las nuevas tecnologías no se ha convertido, en el tiempo presente, en ese velo que cubre buena parte de las creaciones pictóricas, llevándonos a caer, como Zeuxis, en el engaño de la ilusión que ofrecen?

2.- El velo como representación de la confusa hiperrealidad digital

En realidad hemos caído en una época *trans-estética*, donde la mediación de los dispositivos que ofrece el entorno de las nuevas tecnologías —con la ilusión que proponen— parece contaminar toda nuestra experiencia de la realidad. Volviendo al relato de Plinio, Zeuxis y Parrasio, al darse cuenta de las posibilidades que poseía el sombreado como técnica, donde la veracidad y la imitación se fundían de una forma que parecía mágica, parecen ser los pioneros de toda una corriente artística sustentada bajo una representación ilusoria. Dicha mimesis llega hasta nuestros días en forma de simulacro, a través de la virtualidad que proponen nuevas tecnologías y su hiperrealismo. Parece que esa hiperrealidad que ofrece la representación de otros mundos, o del mismo replicado, es un hecho que el ser humano ansía y se afana en conseguir.

La pintura, con sus útiles tradicionales, no llega al grado de hiperrealidad que ofrecen otros medios, como las nuevas tecnologías y sus mundos virtuales; no puede competir con ellos pero, conservando parte de aquella fascinación que atraparía, suponemos —como nos atrapan ahora los mencionados mundos—, a los coetáneos de Zeuxis y Parrasio, sí que se hace eco de ese espíritu tecnológico que impregna el momento actual.

En nuestros días, cierta confusión a la que puede remitirnos lo velado, cuyo origen, según Plinio, establecemos en estos dos pintores de la antigua Grecia, como sofistas de la imagen, se ha extendido y apoderado de nosotros. Una confusión que nos mantiene hechizados,

² *Ibid.*, p. 96.

³ Plinio el Viejo: *Historia Natural* XXXV, en Esperanza Torrego (ed.): *Textos de Historia del arte*, Madrid: Visor, 1987. p.93.

encantados, adormecidos, fascinados, engañados..., mediante aquellos avances que la industria tecnológica nos va proporcionando. No se trata pues, mediante este síntoma de eco hiperreal, de una búsqueda de la verdad, sino del misterio que esconde toda esa maraña de confusión. Este estado puede representar la situación perfecta para sumergirnos en la ensoñación que significa imaginar temas, recursos y posibilidades plásticas para que la actividad pictórica continúe fluyendo en un mundo igual de dinámico.

El mismo velo, como tema que representa la confusión; del emborronamiento; de cierto tamiz que algo oculta, no es nuevo en la representación pictórica, aunque ahora parezca la metáfora perfecta para relatar el momento presente. Es desde su posibilidad de inclusión como motivo mismo de la representación pictórica, desde donde podemos tratarlo como aquella interferencia que nos imposibilita ver, con mayor o menor dificultad, aquello que parece ocultarse detrás. Un recurso que se encuentra dentro de los más poéticos entre los que cuenta la representación pictórica. Dado que pone en juego la tactilidad visual; un tocar con los ojos, que quedan atrapados por el señuelo; ese querer destapar para ver lo que hay detrás, en definitiva: desvelar, como trató de hacer nuestro célebre pintor griego: Zeuxis. Cosa que, por otro lado, comporta un carácter leve y tenue; un grado de transparencia u opacidad que seduce, dentro de un juego de apariencias donde podemos imaginar más que lo que vemos realmente.

Una tensión que nos lleva al continuo debate entre presencia y ausencia en la representación pictórica; un ocultarse detrás de un velo, detrás de una apariencia que revela una reflexión más profunda. Imágenes que oscilan entre el velar, ocultar, y revelar, mostrar..., sinónimos a 'construir con velos'.

Según esa cimentación pictórica, a nivel técnico, velar significa configurar la representación a base de veladuras; consiste en ir solapando, sacrificando unas zonas a favor de otras para ir revelando, paradójicamente, la imagen que se persigue: un proceso técnico que por otros medios como la fotografía se consigue instantáneamente mediante la acción de la luz en el negativo y la acción de sustancias químicas sobre el papel durante el revelado. Dichos procesos pictóricos nos interesan desde el punto de vista de las adaptaciones alegóricas

que podemos aportar a la práctica pictórica, para desencadenar el juego de la retórica en la representación simulada, que transfiere códigos de esos procesos mecánicos para hablar de una realidad intrínseca a la imagen, como una tautología o metalenguaje. Será desde los parámetros que propone esa oscilación, donde nuestro campo de actuación pictórica puede amplificarse, hasta encontrar ondas de resonancia interferente que descubran nuevos horizontes creativos.

La forma de actuar del pintor sobre la superficie, contiene encerrada, como hemos advertido, una paradoja latente. En determinadas obras del arte occidental, en aquellas en las que procesualmente se incide de manera temporal, optando por un trabajo repartido en varias sesiones, son muchas las imágenes que se han sacrificado hasta llegar a la imagen final. Proceso donde se esconden los denominados *pentimenti* (arrepentimientos): aquellos movimientos compositivos que el pintor ha realizado hasta llegar a la imagen final; el resultado que acabemos viendo de modo natural.

En cambio, cierta pintura actual tenderá a despojarse del hecho consumado; de ese 'acabado' o resultado final que supone una representación cerrada, para fijarse en la apertura que establece la temporalidad de su proceso, estratificando en capas diferenciadas su presentación, de modo que el proceso se haga visualmente transitable. Esta actitud responde a una inquietud devenida, por una parte, también de ese alegórico velo tecnológico al que aludíamos. Es como si con una misma imagen se pudieran representar los ecos de aquellos *pentimenti*; aquellos errores que ahora ya no son solapados sino que se muestran con total impunidad, como una parte más de la obra.

3. La diferencia entre borrar y ocultar en pintura

Aun así, en el hecho de velar, borrar y ocultar no son lo mismo. Borrar conlleva desaparición, de lo que se puede conservar mayor o menor rastro como indicio de lo que antes estaba presente y ya no, mientras que ocultar basa su acción en esconder algo detrás de otra cosa que lo tapa; que imposibilita más o menos su visión. Mientras que la primera implica agresión contra lo que se pretende borrar, la segunda alberga una esperanza sobre la visión de 'lo intacto' que queda oculto.

Ejemplo célebre de un proceso de borrado por parte de un pintor, es la obra de Robert Rauschenberg *Port Arthur*, de 1925, a partir de un dibujo de De Kooning. Sobre la citada obra, Galder Reguera nos explica:

En 1953, Rauschenberg pidió un dibujo a De Kooning, para a partir de él realizar una obra propia, borrando cada línea del mismo para recuperar la blancura original del papel. A De Kooning le entusiasmó la idea. Buscó entre sus carpetas, y descartó aquellos dibujos que él realmente no echaría de menos, queriendo encontrar uno que considerara una obra lograda. Finalmente, localizó uno de su gusto y se lo dio a Rauschenberg. Éste se lo llevó a su estudio, y con sumo cuidado repasó las líneas de De Kooning hasta conseguir borrarlas del todo, (...). El resultado es un papel completamente en blanco, en el que si nos fijamos podemos apreciar el leve roce de la goma de borrar. Rauschenberg enmarcó el papel y en la base del marco añadió una inscripción que reza: `ERASED De KOONING DRAWING, ROBERT RAUSCHENBERG, 1953` (...).⁴

Según la opinión de Reguera, esta obra responde a una estrategia de ocultación que tiene su sentido en la medida en que reclama la acción del espectador, a quien obliga a buscar vías alternativas al ojo. Aunque correspondiente, sólo en su aspecto, con las monocromías en blanco que Rauschenberg practicaba por aquellas fechas, esta obra parece adelantar lo que pocos años más tarde se conocería como 'arte conceptual'. Por tanto, el *Erased De Kooning* no es un papel en blanco, sino un papel borrado. Esta diferencia que, aún sutil, es enorme, es la que separa la obra velada de aquellas que tienen a la nada como tema de su representación.

Dichos recursos, en los que parece sustentarse la práctica pictórica desde sus orígenes, hablan metafóricamente de la aparición de una imagen como negación de sí misma, pues no refieren a otra cosa que a aquello que se oculta tras su apariencia, donde hay que diferenciar entre lo aditivo (ocultar tapando) y lo sustractivo (ocultar borrando; eliminando), como métodos de construcción de

la imagen. Posiblemente ésta sea una de las claves que nos haga diferenciar—mientras navegamos por la densa iconosfera actual— el grado de 'artisticidad' que contienen unas imágenes a diferencia de otras. Una reacción de la visión que desencadena el deseo de 'correr la cortina', para desvelar el contenido de la obra. Según esto, muchas de las estrategias estéticas que en la actualidad son utilizadas por la pintura, persiguen activar dicho mecanismo; que con su *incompletitud* ésta sea como un señuelo que activa el deseo de aquel que la contempla, transportándolo a un imaginario dispuesto a la reflexión y la interpretación; un mundo que ya no es propiamente el de las formas que se hallan representadas.



Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953

Todo ello sitúa a la pintura velada en un punto intermedio entre la presencia y la desaparición, entre la visibilidad y la invisibilidad, algo que ya Leonardo Da Vinci trataría de introducir con su técnica del *sfumato*,⁵ y Duchamp, como digno heredero de la pintura como *cosa mentale*, ampliaría conceptualmente con sus reflexiones acerca del *infraveve*, que materializa, de algún modo, con su 'pintura transparente': el *Gran Vidrio*; una suerte de sutil mecanismo nunca completado que ha de ser resuelto por el espectador. Esta obra, que puede ser considerada un cenit del arte

⁴ Galder Reguera: *La cara oculta de la luna. Entorno a la obra velada: idea y ocultación en la práctica artística*. Murcia: Cendeac, 2008, pp. 43-46.

⁵ El *sfumato* es una técnica pictórica que se obtiene al sumar capas de veladuras extremadamente delicadas, proporcionando a la composición unos contornos imprecisos, que confieren a la obra una sensación de lejanía y profundidad.

contemporáneo, hace abandonar a su autor progresivamente la práctica pictórica, pero abre a otros, en cambio, nuevos caminos desde los que afrontarla, alumbrados por la divergencia retiniana que sostiene. Una pintura que se vuelve, tras ese hito, tanto retiniana como no retiniana; una suerte de exploración más allá de su corporeidad tangible hacia ese 'color invisible' que Duchamp adjudicaba a aquello que trabajaba en conjunto y junto a la obra, como parergon,⁶ y que, según él, debía de transportar al espectador más allá; a la concatenación de símiles que lleven al significado oculto; al misterio escondido en la parte conceptual de la obra.

El origen de esta actitud podemos establecerlo en el mencionado *sfumato* de Da Vinci, pero mantiene una evolución que culmina en el *Gran Vidrio* de Duchamp, pues conjuga valores de transparencia y pantalla. Pero este camino recorrido posee otros hitos no menos importantes.

Haciendo un salto temporal, fiel heredero del *sfumato* de Da Vinci y del último Rembrandt, como exuberancia del desenfoco que propone dicha técnica, podemos recordar al inglés William Turner; un revolucionario al que se le considera el prefacio romántico que abre las puertas al impresionismo. Pintor que llevó, de manera independiente, su técnica hacia el paroxismo de la experimentación, innovando el anquilosado, hasta el momento, academicismo inglés del siglo XIX. El siguiente texto de Juhani Pallasmaa parece conectar la mencionada iniciativa de Da Vinci con Turner y Cézanne, en la idea que queremos resaltar:

(...) la pintura barroca abre la visión con límites desdibujados, focos tenues y múltiples perspectivas, ofreciendo una invitación clara y táctil y tentando al cuerpo a viajar por el espacio ilusorio. (...) Los cuadros de J. M. William Turner prosiguen con la eliminación del encuadre de la imagen y la posición estratégica que arrancó en la época barroca; los impresionistas abandonan la línea fronteriza, el encuadre equilibrado y la profundidad de la perspectiva; Paul

Cézanne aspira a hacer visible cómo nos toca el mundo.⁷

El paso por el impresionismo será una etapa crucial para que la pintura varíe su tematización, al son de las nuevas revoluciones técnicas que se producen en todos los campos a partir de la revolución industrial. La pintura se empapa del espíritu de su época, el pintor se ve influenciado por todos los cambios que se están produciendo a su alrededor. Charles Baudelaire, hombre muy sensible a las transformaciones de su tiempo, supo advertirlo al señalar esa concordancia entre arte y realidad en *El pintor de la vida moderna* (1863).



William Turner, *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste*, 1844

Una correspondencia de época que, en relación al tema de la representación pictórica, analiza el libro de Victor I. Stoichita: *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista* (2005). En él, Stoichita estudia lo que provoca una ruptura con los antecedentes académicos, anunciando la modernidad y lo que será la entrada en las primeras vanguardias. La forma de interpretar dicha realidad por los artistas impresionistas, pasa por una aportación que camina hacia una simplificación de la construcción compositiva, que refleje la inmediatez de la aceleración a la que está siendo sometida la vida. En ese sentido, uno de los inventos que por aquella época revolucionará el mundo es la máquina de vapor, que rápidamente es aplicada a los transportes como el tren. Sirva de ejemplo el cuadro de Monet *La estación de Saint-Lazare* (1877), donde lo que más interesa resaltar para nuestro

⁶ Jacques Derrida: *La verdad en Pintura*, Buenos Aires: Paidós, 2001, p. 27

⁷ Juhani Pallasmaa: *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 34.

discurso sea que gran parte de la composición es ocupada por una gran cortina de humo, instaurándose como protagonista en la composición, que podemos interpretar como herencia inmediata de la atmósfera nebulosa de Turner, quien apenas si dejaba ver el ferrocarril.



Claude Monet, *La estación de Saint-Lazare*, 1877

A través de este ejemplo, podemos comprobar cómo la irrupción tecnológica sirve para que se comience a enmascarar lo evidente y así dejar paso a la insinuación, donde el espectador se verá ahora forzado a adivinar más que a ver claramente, o a buscar referencias en otros cuadros o escritos que completen lo que ahora se comenzará a mostrar incompleto. Como dice Stoichita:

Podríamos concluir afirmando que en este caso —al contrario de lo que ocurría en la tradición— la dificultad de la mirada adquiere un matiz poético gracias al intercambio de papeles que implícitamente corresponderían al espectador: su «derecho a ver claro» se difumina. (...) la pantalla está aquí presente no sólo como soporte conceptual de la imagen, sino como sujeto del cuadro. Aquí intervienen los elementos del lenguaje de la imagen que impregnaban entonces la «nueva pintura».⁸

4.- El secreto en pintura y sus periféricas zonas borrosas

Quizá este estado actual de confusión general, sea parecido al andar desorientado en

medio de una atmósfera nebulosa, tomando en cuenta la incertidumbre que esa pérdida acarrea. Dicha niebla, que nos sirve de metáfora que define el momento presente, no anula por completo la visión, sino que, como el velo, permite la entrada a la mirada del voyeur, activando así la mecánica del deseo. Eso es lo que provoca la densa iconosfera actual y todos los dispositivos, en forma de pantalla, que encontramos por doquier. Por ende, parte de la pintura que se realiza en la actualidad aprovecha dichas dinámicas, sugiriéndonos así todas estas cuestiones, más allá de mostrarlas con claridad; un campo abierto en el que ahora, dentro de un mar repleto de sugerencias, la pintura se acerca cada vez más a su concepción a modo de interfaz electrónica. Esto recrea un nuevo estatus para la pintura donde el espectador ha de forzar su imaginación; adivinar frente a lo que mira y se esfuerza en ver.

La pintura desde esta perspectiva se instaura, en su manifestación fenomenológica, como un secreto que invita al espectador a su discernimiento. Para entender mejor esa idea de *secreto*, con la que estamos intentando aproximarnos a la imagen velada de la pintura actual, acudamos a lo que Jean Baudrillard escribe:

El secreto. Cualidad seductora, iniciática, de lo que no puede ser dicho porque no tiene sentido, de lo que no es dicho y, sin embargo, circula. Sé el secreto del otro, pero no lo digo y él sabe que yo lo sé, pero no corre el velo. La intensidad entre ambos no es otra cosa que ese secreto del secreto. (...) Lo que se esconde o lo que se rechaza tiene la vocación de manifestarse, el secreto no la tiene en absoluto. Es una forma iniciadora, implosiva: a la que se entra, pero de la que no se sabría salir. Nunca hay revelación, nunca hay comunicación, ni siquiera «secreción» del secreto (...), de ahí proviene su fuerza, su poder de intercambio alusivo y ritual.⁹

Una piel de la pintura que se ve ahora influenciada por la interactividad que fomenta el tecnológico velo, invita al espectador a habitarla, así como al artista a una especie de retroalimentación tecnológico-pictórica. En ese sentido, José Ramón Alcalá en su libro *La piel de la imagen* nos habla sobre la nueva situación productiva del artista:

⁸ Víctor I. Stoichita: *Ver y no ver, la tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Madrid: Siruela, 2005, p. 31.

⁹ Jean Baudrillard: *De la seducción*, Cátedra: Madrid, 1981, p. 77

La imagen es, ahora, ofrecida al artista dentro de nuevas condiciones de producción y de gestión. Durante estas primeras cuatro décadas de virtualización del proceso artístico de la imagen hemos asistido a una tendencia generalizada de la bipolarización esquizofrénica del trabajo, que fluctúa indeciso entre el adentro y el afuera de la pantalla del ordenador.¹⁰

Y aunque Alcalá se centre en los procesos mecánico-digitales de la stampa, que no dejan de ser imágenes que también interesan a la pintura, son cuestiones que bien podemos aplicar a nuestro tema. Por otro lado, emerge cierta confusión que debemos resolver en el pertinente esfuerzo por distinguir entre las imágenes artísticas y las que no lo son. Respecto a ello, Alcalá nos avisa de que cualquier medio, cuando deja de ser masivo, muta en busca de su propia esencia. Esto alivia a los medios de su misión documental para vagar por los nuevos imaginarios, dentro de un clima de libertad tal que cualquier *apropiación* es bienvenido, si con ello se puede reforzar la expresividad del mensaje. En ese sentido, con la llegada del mundo digital, existirán en las creaciones de los pintores actuales dos realidades paralelas que conviven a un tiempo; por un lado el mundo físico, la del taller del artista, y esa otra digital y virtual, que atraviesa nuestra mente a diario, lo que sin duda nos adentra, según Alcalá, en:

Esas zonas borrosas que representan los espacios periféricos por explorar más allá de los límites conocidos de nuestros lenguajes, y por tanto, de los límites geográficos de nuestra comprensión del mundo. Pero el mundo no es solo un montón de barro sobre el que caminar y sobrevivir, sino toda la materia inerte e intangible que conforma nuestros sentimientos, nuestro pensar, el ser y el estar.¹¹

Esa es la 'zona borrosa' que extiende nuestras capacidades, si conocemos su naturaleza tecno-expresiva, como el tecnológico velo digital del nuevo Parrasio que pretendemos enfatizar aquí. Así, puede ser que toda esta retroalimentación dé lugar a la existencia de

artistas en cuyas manos la pintura se metamorfosee, al compás de los nuevos tiempos que establece esta edad del silicio.

Cuestiones que, por otro lado, ya vaticinara Italo Calvino en el ciclo de conferencias donde hacía propuestas para el milenio presente.¹² En primer lugar habla de *Levedad* —que no hemos de confundir con superficialidad— como aquello que se desliza fácilmente en función de las relaciones entre fantasía y realidad. Después habla de *Rapidez*, donde la relación simbólica de los elementos de la composición se vuelve imprescindible para que esa economía del lenguaje expresivo se centre en lo esencial. Como tercer punto trata la *Exactitud*, dado que el autor ha de tener claro qué quiere expresar con su discurso plástico, a fin de transmitir conceptos nítidos mediante un lenguaje preciso. En cuarto lugar habla de *Visibilidad*, es decir: que el autor sea capaz de imaginarse el contenido visual de las metáforas que desencadena su obra, un debate que, arrancando del binomio realidad-apariencia de la Caverna de Platón, se cuestiona el lugar común de la imagen y cómo su reciclado constante lleva al replanteamiento de su visibilidad, o al menos a acentuar los mecanismos de extrañamiento que tanto han gustado al posmodernismo. Luego habla de *Multiplidad*, en el sentido de pluralidad de los diversos saberes y códigos del mundo, donde las combinaciones se tornan infinitas, pues todo puede mezclarse y reordenarse de formas diversas. La sexta propuesta, que no llegó a completar pues antes de viajar a Harvard le sobrevino la muerte, trataba de la *Consistencia*, difícil reto en un mundo cada vez más fluido. Algo que, aplicado a la pintura, podemos traducir en que nuestra forma de concebirla acabe conformando un cuerpo consistente; una opción considerable dentro del denso imaginario al que nos exponemos diariamente.

Al referirnos a esa consistencia, como cualidad plástica no se trata de observar lo que la pintura es capaz de ofrecer en su visión inmediata, sino de acceder a una mirada que sea capaz de abarcar su devenir temporal; su capacidad de permanencia, gran reto del que hemos de ser conscientes. Asimismo, en contra de lo que pudiera parecer, la consistencia no es una función de la solidez o la corporeidad aparentes, sino de la preservación de una

¹⁰ José Ramón Alcalá: *La piel de la imagen. Ensayos sobre la gráfica en la cultura digital*, Valencia: Sendemá, 2011, p.28.

¹¹ José Ramón Alcalá: «Arquitecturas de (y en) la Red: Visibilizar el (no) espacio electrónico de la comunicación», en VV.AA.: *Arte, Arquitectura y sociedad digital*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2007, p. 46.

¹² Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Siruela, 1990.

esencia; la perdurabilidad de lo intangible, con lo que volveríamos a esa transparencia esencial; con lo que estaríamos hablando, también, de una perduración que deriva del proceso: ‘obra-percepción-reflexión-memoria’.

5.- El desenfoque como mecanismo de defensa (del secreto pictórico)

Volviendo a Pallasmaa, nuestra época confusa, dado el velo que la cubre, bien pudiera definirse a través de las siguientes palabras:

La visión periférica nos integra en el espacio, mientras que la visión enfocada nos expulsa de él convirtiéndonos en meros espectadores. La mirada defensiva y desenfocada de nuestro tiempo, sobrecargada sensorialmente, puede finalmente abrir nuevos campos de visión y pensamientos liberados del deseo implícito del control y poder del ojo. La pérdida de foco puede liberar al ojo del dominio patriarcal histórico.¹³

Ya estamos, inevitablemente, empapados de cierto tono *antirretiniano* que —en una sociedad panóptica— trata de escapar del control; es ahí donde la ocultación y lo borroso entran en juego para reflejar algo de eso que Pallasmaa advierte con sus palabras. Pero lo borroso y lo velado, aunque uno parezca lo otro y viceversa, son procedimientos distintos, como hemos advertido. Los dos comparten el gusto por la falta de nitidez, la formulación en precario, la confusión en el entendimiento que provoca en el espectador cierto sentir negativo, al verse incapacitado a comprender y representar; materializar (valga la paradoja) aquello que escapa a su razonamiento. Gran ejemplo de este proceder son los cuadros de Gerhard Richter, donde, más allá del grado de perfección que técnicamente parecen contener, podemos encontrar el intento por tratar de comprender esa confusión que nos atañe en nuestra época contemporánea, justamente a través de un medio que implica en sí mismo ocultación, como es la pintura.

Igualmente, estas pinturas proponen la eterna rivalidad entre pintura e imagen. Se puede decir que a partir del debate que generan este tipo de pinturas, esa confrontación entre pintura e imagen queda *disuelta*. Al decir Richter

que cuando realiza sus pinturas figurativas borrosas no hace pintura sino fotografía, también podemos obtener la lectura inversa: que muchas fotografías, o imágenes provenientes de otros medios, pueden ser vistas como pinturas. A partir de este punto, la concepción de la pintura corresponderá más a un problema filosófico que algo que atañe o restringe hacia el uso de determinados materiales; más un problema relativo al velo —y su capacidad de seducción— que a otra cosa; a esa interacción entre la presencia y la ausencia.

En el caso de Richter, sus cuadros borrosos recuerdan a los desenfoques producidos por la lente fotográfica, disolviendo los límites de lo pintado. De esta forma lo representado se convierte en motivos espectrales, a medio camino entre la vida y la muerte; el *spectrum* de la fotografía, como denominaría Roland Barthes, dado que “mantiene a través de su raíz etimológica una relación con ‘espectáculo’ y le añade ese algo que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto”.¹⁴ En ese sentido, la pintura, a diferencia de la fotografía, despejada la evidencia que la última representa, se ofrece como un medio más manipulable con el que poder experimentar, por eso no serán pocos los artistas que, recuperando parte de aquello que persigue Richter, se lancen a la investigación de las posibilidades del desenfoque.

Existe entre los pintores una pulsión hacia la expresión del exterior y del interior; de la delgada franja que separa dichos espacios, que se encamina hacia la levedad del gesto y la representación, una filosofía de lo tenue y difícilmente perceptible en su ejecución y que a veces hace pasar desapercibido al motivo de una obra, tratando de huir del detalle igualmente. Procesos que artistas como Gordon Matta-Clarck, Francis Alÿs o Gabriel Orozco persiguen con ahínco; estrategias que pueden llegar a acercarse más a cuestiones relativas a cierta *despintura* o *antipintura*, consistente en un ahorro de gestos como método de trabajo.

Los casos que mostramos a continuación, son deudores de un efecto *floú*, directamente derivado del medio fotográfico, que llega a avanzar hacia procesos donde el retoque digital ejerce de asistente para —bien desde la figuración o desde la abstracción— otorgar a la composición esa pátina o aire tecnológico y

¹³ Juhani Pallasmaa: *Los ojos en la piel*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 13.

¹⁴ Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990, p.35.

digital que venimos advirtiendo en buena parte de la pintura actual.



Dil Hildebrand, *Studio D*, 2010

Por ejemplo, Dil Hildebrand (Winnipeg, 1974) mira a los espacios arquitectónicos interiores a través de un filtro pictórico, que deposita sobre la tela una transparente y coloreada película que se presenta cartesianamente compartimentada; una mirada a través de una lente que puede ser de aumento o, por el contrario, poseer una abertura diminuta. En este caso, la pintura misma sirve de apertura a través de la cual las viñetas son vislumbradas, mediante fragmentos donde Hildebrand ofrece detalles de su estudio, como si de un lugar reservado y encapsulado para el acontecer de misteriosos sucesos se tratara. Así convierte la pintura en un espacio de representación seductor que insinúa más de lo que enseña: en ese sentido la capacidad visual y la capacidad de adelantar unos posibles hechos, por parte del espectador, hacen el resto. Una paradoja pictórica que también posee su lado punzante, en los refuerzos cromáticos de cordones empastados de materia pictórica que a veces remarcan la viñeta buscando una abstracción mayor, donde el ojo ha de discriminar para encontrar la representación que se esconde detrás. En ese juego óptico, para Petra Halkes:

(...) las superficies táctiles de los lienzos muestran una piel delgada de transparentes capas de pintura, así como su emplastada viscosidad —un recordatorio de que, en sus correspondencias con el cuerpo humano, la pintura siempre tiene un valor añadido sobre los nuevos medios.¹⁵

6. Un último velo (conclusión)

Como ya advirtieron muchas religiones, al tratar de acceder al verdadero misterio que se esconde en esa gran construcción compleja que llamamos realidad, parece que existe cierto Velo de Maya, de ilusión que se interpone, distrayéndonos o incitándonos a su desvelamiento, entre la presencia material y una existencia de orden 'espiritual' que podemos intuir detrás de toda esa evidencia.

Parecido a esto pasa con la pintura, existen procesos que acompañan su práctica desde los orígenes de su disciplina, que se renuevan o se ven afectados por esta nueva condición paradigmática en la que ahora nos vemos envueltos: la era de las nuevas tecnologías digitales. Este nuevo estado, además de influir en la casi totalidad de nuestras acciones diarias, ahora parece ofrecer una especie de nueva pátina estética que podemos afrontar y analizar desde muchos de los comportamientos pictóricos que se dan actualmente. Así pues, esta nueva vía abre un extenso campo de estudio que puede seguir siendo ampliado en función de una renovación de la praxis y la contemplación de la pintura.

¹⁵ Petra Halkes: «Dil Hildebrand. Review of Peepshow», en revista *Border Crossings*. vol.30, no.1, issue 117, Winnipeg, 2011, pp.77.

Bibliografía

- ALCALÁ, J. R.: "Arquitecturas de (y en) la Red: Visibilizar el (no) espacio electrónico de la comunicación", en VV.AA.: *Arte, Arquitectura y sociedad digital*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2007.
- ALCALÁ, J. R.: *La piel de la imagen. Ensayos sobre la gráfica en la cultura digital*, Valencia: Sendemá, 2011.
- BAUDRILLARD, J.: *De la seducción*, Cátedra: Madrid, 1981.
- BARTHES, R.: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.
- BENJAMIN, W.: *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona: Gedisa, 1996.
- CALVINO, I.: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Siruela, 1990.
- DERRIDA, J.: *La verdad en Pintura*, Buenos Aires: Paidós, 2001.
- HALKES, P.: "Dil Hildebrand. Review of Peepshow", en revista *Border Crossings*. vol. 30, nº 1, issue 117, Winnipeg, 2011.
- PALLASMAA, J.: *Los ojos en la piel*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- REGUERA, G.: *La cara oculta de la luna. Entorno a la obra velada: idea y ocultación en la práctica artística*. Murcia: Cendeac, 2008.
- STOICHITA, V. I.: *Ver y no ver, la tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Madrid: Siruela, 2005.
- VIEJO, P. EL: *Historia Natural XXXV*, en Esperanza Torrego (ed.): *Textos de Historia del arte*, Madrid: Visor, 1987.
-

Nota biográfica

Ricardo González García es Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Como profesor de Expresión Plástica y su Didáctica, en la Facultad de Educación de la Universidad de Cantabria, y artista plástico, entre sus líneas de investigación destacan: la Expresión plástica, la Educación artística, la Historia del Arte, los Estudios de Cultura visual y las nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación.