

Dibutades o el arte de dibujar

Ignacio ESCOBAR GARCÍA-QUIRÓS
UCM

Resumen

El presente ensayo pretende explicar el dibujo como una actividad que se encuentra entre dos contrarios tomados de las teorías de Kandinsky: realismo puro y abstracción pura. Ambos se encuentran representados por dos famosas anécdotas clásicas escritas por Plinio en su Historia Natural que son el desafío entre Zeuxis y Parrasio, y el desembarco de Apeles en Rodas, en busca de Protógenes. Otra anécdota tomada también de los escritos de Plinio, la fábula de Dibutades —en donde se relata el nacimiento del dibujo en Corinto— será considerada como la solución a estos dos contrarios. En cualquier caso, esta solución no será tomada como síntesis o como cualquier tipo de *justo medio*, sino como paradoja, como paradoja creativa.

Palabras clave: Realismo puro. Abstracción pura. Dibujo. Paradoja.

Abstract

The present essay intends to explain the drawing as an activity that stands between two contraries taken from Kandisky's theories: pure realism and pure abstraction. Both contraries will be represented by two famous and classical anecdotes written by Plinio in his Natural History, which are the contest between Zeuxis and Parrasio and the landing of Apeles in Rodas, in search of Protógenes. Another anecdote taken as well from Plinio's writings, the fable of Dibutades —where is related the birth of drawing in Corinto— will be considered as the solution between these two contraries. In any case, this solution will not be taken as a synthesis or as any kind of *happy y medium*, but as a paradox, a creative paradox.

Key words: Pure realism. Pure abstraction. Drawing. Paradox.

Utilizando la misma tierra con la que trabajaba, el alfarero Butades de Sición fue el primero que modeló retratos de arcilla, en Corinto, a causa de una hija suya que estaba enamorada de un joven; cuando éste se marchó al extranjero, ella trazó una línea alrededor de la sombra de su rostro proyectada en una pared por la luz de una lucerna y a partir de esa línea, su padre la modeló en arcilla.

(Plinio el Viejo. *Historia Natural*. Lib. 35, 151).

Y hace al caso, según el mismo autor [Plinio], el haber sido inventora del dibujo en Corinto la hija de *Dibutades Alfaharero*; la cual prendada del amor de un mancebo que estaba para ausentarse, delineó con un carbón la sombra de su rostro, causada de la luz en la pared: con que en sólo *Dibutades* hallamos gran fundamento para la deducción de la voz castellana *dibujo*, con antiguo, y bien ejecutoriado origen.

(Palomino. *Teórica de la Pintura*. Libro I, cap. V § X).

Dos son los libros utilizados para citar este famoso relato y dar comienzo a nuestro ensayo. El primero es una recopilación de aquellos textos que escribió Plinio acerca de las artes plásticas en su *Historia Natural: Textos de Historia del Arte*, en edición de Esperanza Torrego. Visor. Madrid, 1988; el otro se trata de la edición que Aguilar realizó del Museo Pictórico de Palomino, también en 1988.

Una vez leídas ambas citas, lo primero que salta a la vista es, quizás, la variación que existe acerca del nombre del alfarero: mientras que en la traducción de Esperanza Torrego Plinio le llama *Butades*, Palomino, sin embargo, escribe *Dibutades*, lo cual parece ser que le vino muy a propósito para establecer su particular teoría etimológica acerca de la palabra dibujo.

Por ello, se me va a permitir que aproveche este incidente y utilice ambos nombres con la intención de poder distinguir al padre de la hija, llamando al primero *Butades*, mientras que a la joven —verdadera protagonista de la historia— le daremos el nombre de *Dibutades*.

Este es, pues, un ensayo acerca de la fábula de *Dibutades*, según Plinio.

I

Y decimos que se trata de una fábula porque, por más que Plinio pretendiera comentar un ‘hecho histórico’, lo hizo a través de la parábola; aquella joven que trazaba sobre la pared el perfil del rostro de su amado era y es, como todo el mundo sabe, una alegoría acerca del dibujo.

El dibujo como forma:

Claro que aquí se pedirá licencia para escribir sobre el dibujo y la pintura como si de una misma cosa se tratara, pues eso que llamamos cuadro jamás deja de ser —ni siquiera en el caso de las tendencias más informalistas— dibujo y pintura a la vez. Degas decía del color que era algo así como el complemento del dibujo¹, y a esto habría que añadir que la textura, la pincelada, la pintura en sí, tampoco son otra cosa que complementos del dibujo. Pues el dibujo lo es todo y sin el dibujo, sin la forma —aunque ésta sea decididamente ambigua e indefinida—, no hay cuadro. El más grande pintor del siglo XX, Picasso, ha sido también uno de los más grandes dibujantes de todos los tiempos. Aclaremoslo, *dibujo* no sólo es línea; *dibujo* es, sobre todo, forma, composición. Dibutades, al dibujar, señala con líneas bien trazadas sobre la pared la forma y límite del retrato que su padre habrá de modelar.

Para bien y para mal, se ha confundido demasiado al dibujo con la copia del natural, y el dibujo, aun cuando represente, no tiene porque ser copia ni recopilación de datos. Pues el dibujante no es como aquel amanuense medieval, copista que transcribía palabra por palabra sin tener porque enterarse de su significado. Nosotros, a imitación del mismo, podríamos copiar la edición original de un libro —no importa que éste, además, hubiera sido escrito en algún otro idioma totalmente desconocido, pues la copia sería igualmente efectiva—; aun así, esto nunca sería escribir. Por la misma razón, tampoco se puede dibujar sin comprender, pues el dibujo significa la comprensión de la forma, de toda forma que juega algún papel dentro del cuadro. Interesa aquí, por lo tanto, insistir en que la composición de un cuadro también es dibujo. El orden y concierto en que tales formas aparecen dentro del cuadro, sea éste fruto de un meditado plan de diseño o del azar y lo fortuito, siempre es dibujo; no importa de qué cuadro ni de qué tipo de pintura hablemos, pues todo ello trata sobre la forma y su manejo. Esto ocurre incluso en aquellos trabajos más pretendidamente informales, aunque quizás también de una manera más básica o más bruta, en el sentido de lo vital y primigenio.

Dibujar es, ya sabemos, en definitiva y como todo ejercicio, buscar lo esencial y quedarse con lo más señero, olvidándose de lo que estorba a fin de poder entender mejor y más directamente lo que se maneja, lo que se quiere decir o mostrar.

¹ Vid. Richard KENDALL. *Degas by himself*. Little, Brown & Company. Londres, 1994, pág. 319 y Ambroise Vollard. *Degas, An Intimate Portrait*. Dover. Nueva York, 1986, pág. 69.

El dibujo como acción:

El problema del dibujo y la pintura, de cuales son sus límites y competencias es, a mi parecer, un problema mal planteado por dos razones fundamentales. La primera porque tiende a considerar ambos términos como dos ideas pseudoplatónicas, o entes abstractos. La segunda porque son dos términos no comparables, siendo el dibujo un acto o ejercicio (operación) —aplicable a distintas técnicas e incluso a diferentes actividades— mientras que la pintura se trata de una actividad o técnica que comprende un material determinado (pigmento + aglutinante + adelgazante) y la exclusiva aplicación de éste sobre cualquier tipo de soporte².

La primera de las razones, la de la personalización del dibujo y la pintura, que llega a considerarlos como dos tipos de ideas platónicas o esencias, parece ser que viene de largo, y se centra sobre todo en el dibujo. Podemos quizás encontrar su origen en Leonardo, a quien suele considerarse como el primero que pensó que el dibujo era una actividad predominantemente intelectual: «los ingenios elevados [...] buscan con la mente las invenciones y formándose aquellas perfectas ideas que luego expresan y copian con las manos»³; después de Leonardo, esta idea del dibujo intelectual la volvemos a encontrar ya más definida en Federico Zuccaro, cuando en su famoso tratado *La idea de los pintores, escultores y arquitectos*⁴ asegura que existen dos tipos diferentes de dibujo —el intelectual y el práctico— y que el primero ennoblece al segundo. Más tarde, en España, Palomino siguió el ejemplo de Zuccaro e incluso se permitió aderezarlo mediante alguna que otra sentencia teológica:

«Pasemos a indagar la esencia del dibujo *in genere*. Este es la forma universal del lo corpóreo, delineada según a la vista se nos representa. En ser forma universal conviene con el entendimiento divino, angélico y humano; [...] Este dibujo *in genere* se divide en

² Hay que aclarar que en este artículo el término ‘técnica’ significa la aplicación, mediante algún tipo de operación, de uno o varios materiales. Así, ‘la técnica de la pintura’ querrá decir la aplicación de ese material al que también se llama pintura sobre cualquier soporte; la ‘técnica de la música’, sin embargo, tendrá como acto la ejecución, y como material los instrumentos y el sonido; la ‘técnica de la gimnasia’, como acto los movimientos, y como material el propio cuerpo ... etc. Así, pues, arte de la pintura, técnica de la pintura y pintura como actividad son términos sinónimos tal y como se utilizan en este ensayo.

³ Giorgio VASARI. *Vidas de grandes artistas*. Aguilar (Crisol). Madrid, 1946, pág. 171.

⁴ *La idea de los pintores, escultores y arquitectos*. Turín, 1607.

intelectual y práctico. El intelectual, *es aquella idea, o concepto mental, que forma el pintor de lo que previene ejecutar.*»⁵

Es acerca de este 'dibujo in genere' que aquí se va a discrepar; puesto que tras el concepto de 'dibujo in genere' aparece como hermano gemelo el de la 'pintura in genere' o Pintura Esencial, como más tarde lo llamaremos en este trabajo⁶. Podemos observar que el dibujo in genere es el resultado de un proceso que comienza por la transformación de una operación física en intelectual (como si toda operación física voluntaria no fuese fruto de una operación intelectual) y termina por la personificación de esa acción intelectual en concepto: la idea del dibujo⁷. Esta idea del dibujo, el 'dibujo in genere' es una entidad autónoma, la personificación de un acto u operación. Así, el dibujo pasa a ser un objeto, una entidad, poseedora de cualidades específicas, que son las que la diferencian de otros objetos y entidades, como la pintura.

Ahora bien, en este ensayo intentaré defender la idea del dibujo como acción y no como ente abstracto. Para ello, nos hemos de remontar a la acepción latina del dibujo: 'delineo'(delinear), es decir, trazar líneas⁸.

Hemos de distinguir, quizás, tres maneras de entender la palabra dibujo:

Primero, la de 'dibujo in genere', que acabamos de rechazar. Segundo, la de 'dibujo como operación', el 'delineo' latino que nosotros utilizamos también a través del verbo 'dibujar'. Tercero, la del 'dibujo como obra', que en realidad no es más que un término que la costumbre ha adoptado por comodidad con el fin de nombrar a aquellas obras que han sido dibujadas mediante distintas técnicas como el grafito, el carboncillo, la pluma, la punta de plomo ... etc.

Todo esto nos permite desarrollar el segundo argumento: el dibujo, como operación, no puede ser comparado con la pintura como técnica, que incluye un material (el de la pintura) y diversas operaciones, entre las que precisamente se encuentra el propio dibujo⁹.

⁵ PALOMINO. *El museo pictórico y escala óptica*. Tomo I. Aguilar. Madrid, 1988, pág. 114-115. Las cursivas son originales.

⁶ En oposición al término Copia Esencial, acuñado por Norman Bryson.

⁷ Una cosa es considerar que, mientras se dibuja, se piensa en este dibujo, y otra muy diferente que el dibujo es un algo, una 'cosa' determinada o género que se divide en dos especies: dibujo intelectual y dibujo práctico.

⁸ Por otra parte, en latín parece no existir el equivalente de la palabra dibujo como obra acabada (un dibujo), sino que a esta obra se la llama simplemente 'imago' (imagen).

⁹ El dibujo y el coloreado serían las dos principales, a las que habría que añadir luego algunas otras como el rascar o quitar la pintura, el velar ... etc.

De la misma manera que existen tres formas de considerar la palabra dibujo, existen también tres maneras de compararla con la pintura. La primera es comparando a la pintura y al dibujo como si fueran pintura y dibujo 'in genere'. Ésta la hemos rechazado, pues tanto la pintura como el dibujo 'in genere', no es posible que existan, sino que son tan sólo dos enteleguías.

La segunda es comparando al dibujo y a la pintura como obras; comparar a 'los dibujos', con 'las pinturas'. Esta segunda comparación parece inadecuada, puesto que 'el dibujo como obra' es tan sólo una manera cómoda de denominar diversas técnicas, mientras que él realmente no es ninguna técnica. Y así, una pintura se puede decir que está hecha con pintura, pero del dibujo no se puede decir que esté hecho con dibujo, sino con grafito, o con carboncillo, por ejemplo. Por lo que podemos comparar a una pintura (aglutinante + pigmento + adelgazante) con un grafito, con un pastel, con un carboncillo ... etc.¹⁰, pero no con un dibujo —a no ser que con la palabra dibujo se quiera significar precisamente a un determinado grafito, a un determinado pastel, o a un determinado carboncillo—. Por eso, cuestiones como la de si el pastel es un dibujo o una pintura, en nuestra opinión son cuestiones que no llevan a ninguna parte, pues un pastel no es otra cosa que precisamente eso: un pastel. Ahora bien, para poder realizarlo es preciso llevar a cabo principalmente dos operaciones: dibujar (delinear) y colorear; operaciones que perfectamente se pueden realizar al mismo tiempo, como ocurre cuando trazamos una línea de un color determinado.

Por otra parte, las diversas técnicas que existen —y las nuevas que se puedan inventar— en muchas ocasiones se combinan formando obras mixtas; obras acumulativas al estilo de los platos combinados, que no alteran el carácter específico de esas técnicas, de la misma manera que en dichos platos el huevo frito no deja de ser huevo frito, las salchichas de ser salchichas,

¹⁰ Consideraré aquí a la pintura como una técnica que se aplica de manera análoga a través de materiales tan diversos como el acrílico, el acuarela, el óleo ... etc. Todos ellos comparten el tener un pigmento mas un aglutinante y se aplican disolviéndolos mediante un adelgazante. Es esta, sin embargo, una clasificación de la que soy consciente que habría que decir mucho más pues, quizás, con más propiedad habría que comparar al acrílico, o al óleo (como técnicas pictóricas) frente al carboncillo o al grafito (como técnicas gráficas, por llamarlas de alguna manera poco apropiada, pues la pintura también es capaz de realizar grafismos). Sin embargo, creo que, dado el tema y extensión de este ensayo, debemos conformarnos con asegurar lo que sigue: que el dibujo no es una técnica -no se trata de la mezcla de un material llamado dibujo y su aplicación- sino simplemente de un acto que forma parte de diversas técnicas; mientras que la pintura sí que es una técnica que supone la aplicación de un material llamado pintura. Así, el dibujo será más bien como una analogía de la ejecución en la música. (Vid. nota 2).

ni ambos se libran de haber sido fritos aparte. Por lo que también parece bastante poco acertada la siguiente aseveración, por lo demás comúnmente asumida: a saber, que ya no existen límites entre la pintura y otras técnicas —a la vista de obras cuyo resultado es la combinación de varias técnicas como los *assemblages* de Rauschemberg—. Pues, como decimos, estas obras recuerdan más bien platos combinados, bastante semejantes a aquellas pinturas efímeras del barroco —arcos triunfales y demás escenografías— o a muchas de las decoraciones de las iglesias de aquel período, que mezclaban muy diversas técnicas de la misma manera que su equivalente en la poesía, la ensalada, combinaba también distintas métricas e incluso idiomas.

Los límites de la pintura son bien claros: un pigmento, un aglutinante y un adelgazante, a los que podemos añadir diversos materiales de carga¹¹. Lo que ocurre, es que estas aseveraciones —aquellas que poseen el síndrome del plato combinado— suelen considerar a la pintura precisamente como ‘pintura in genere’.

Finalmente, podemos comparar a la pintura y al dibujo considerándolos a ambos como distintas operaciones: ¿qué es dibujar y qué es pintar? Cosa que, creemos, tampoco resulta posible por la siguiente razón:

Hemos definido dibujar como delinear. A este delinear le añadiremos ahora una nueva acepción: la de adumbrar. Adumbrar o ‘adumbro’ en latín significa también dibujar, esbozar; pero además, y sobre todo, sombrear, manchar. Así pues, el dibujo —y aquí más que nada hablaremos del dibujo aplicado a las artes— se refiere a ambas cosas a la vez: trazar líneas y manchas, que servirán para dar consistencia o volumen a las formas. Y si antes dijimos de él que se trataba de un acto, de una operación, ahora afirmaremos que ese acto, esa ejecución, es doble y que también se puede hacer a través del negro o a través del color. Pues manchar mediante un blanco será lo mismo que manchar mediante un rojo, es decir, adumbrar y colorear a la vez; cosa perfectamente posible, como también lo era delinear y colorear¹². Cuando no existe ningún color que aplicar, cuando se trabaja tan sólo con el negro, entonces es cuando se dibuja sin colorear, y de ahí que adumbrar también signifique sombrear. Y al igual que decíamos del pastel que era una técnica en

¹¹ En este sentido, la pintura matérica sí que significó una verdadera aportación a la pintura, y una ampliación de sus horizontes técnicos, puesto que investigaba con las materias de carga de una manera totalmente novedosa, centrándose casi exclusivamente en las diversas texturas que con ellas se podían conseguir.

¹² Pues mientras el blanco es un color como otro cualquiera, el negro es precisamente la ausencia de todo color. Lo cual no quiere decir que el dibujo no pueda aprovechar otros colores, como los del soporte; pero esto no supone colorear sino aprovechar lo ya coloreado.

la que se dibujaba y se coloreaba, podremos también asegurar que el carboncillo, por poner otro ejemplo, es una técnica en la que como ya sabemos tan sólo se dibuja.

Pero cojamos el dibujo, cojamos el color también si hace falta, y realicemos estas dos operaciones de dibujar y colorear no con la técnica del pastel sino con la de la pintura, y entonces tendremos eso que se llama el arte de la pintura, el pintar, que no es sino una actividad que consiste en la aplicación de algún tipo de pintura mediante el delineado/adumbrado y el coloreado. Por eso, comparar el término ‘dibujar’ con el de ‘pintar’ parece cosa absurda, puesto que el uno se encuentra contenido en el otro. Y de esta manera es como hay que entender eso que decíamos al principio: que en este ensayo vamos a considerar al dibujo y a la pintura como si de una misma cosa se tratasen.

El dibujo como paradoja:

La pintura, el dibujo, como todo aquello que merece la pena, tienden hacia la contradicción y la paradoja: hacia la dialéctica. La contradicción, en muchos casos, no es fruto de un mal razonamiento, sino indicio de los límites de nuestra razón. Pues aquello sobre lo que ésta no es capaz de iluminarnos se resuelve, inevitablemente, en una paradoja; y esas paradojas de las que se nos hablaba en la escuela —la del fenómeno y el nómeno, la del alma (véase mente si se quiere) y el cuerpo, o la paradoja del propio saber, adquirido tras olvidar aquello que hubo de ser forzosamente aprendido¹³— se nos antojan como las esquinas fronterizas de nuestra razón. El hombre es un anfibio, dijo Huxley, claro que la frase la tomó de Hegel, rey de la dialéctica¹⁴. Todas estas paradojas, pues, son puntos oscuros a la vez enormemente escl-

¹³ «La mayor paradoja de nuestra existencia consiste en lo siguiente: que, para poder entender, debemos primero cargar con todo aquel bagaje intelectual y emocional que significa precisamente un impedimento para poder entender.» (Aldoux HUXLEY. *Tomorrow and tomorrow and tomorrow, and other essays*. Harper and brothers. Nueva York, 1956, pág. 47).

¹⁴ «Cada ser humano es un anfibio -o, para ser más precisos, cada ser humano es cinco o seis anfibios en uno». ‘The education of an amphibian’ en, Aldoux Huxley: *op. cit.*, pág. 1. En cuanto a Hegel; «Son estas oposiciones que en absoluto han sido inventadas por el ingenio de la reflexión o el enfoque escolástico de la filosofía; sino que siempre han preocupado e inquietado de múltiples formas a la consciencia humana [...] La formación espiritual, el entendimiento moderno producen en el hombre esta oposición que hace del mismo un anfibio, pues ahora tiene que vivir en dos mundos que se contradicen». HEGEL. *Lecciones sobre la estética*. Akal. Madrid, 1989, pág. 43.

recedores, y esconden algún significado mucho más suficiente y poderoso que el de cualquier razonamiento, ya que razonar, en muchos casos, no supone más que trazar círculos alrededor de lo primordial, que es la paradoja.

Dibutades o el arte de dibujar será, pues, la síntesis de dos contrarios que ahora pasaremos a comentar. Y, sin embargo, hemos de indicar antes que en este caso síntesis es, insistimos, paradoja, y no justo medio; pues el justo medio es, a fin de cuentas, lo mediocre. En cambio, la síntesis no es el espacio que se encuentra a caballo entre dos extremos, sino aquel otro punto opuesto e imposible en donde se tocan los contrarios.

Estos contrarios son los que ya vino a indicar Kandinsky a principios de este siglo: realismo puro, abstracción pura¹⁵. Con estos dos términos jugó también Werner Hoffman queriendo analizar el arte del siglo XX¹⁶. Aquí no tendremos que acercarnos tanto a nuestra época, pues, como suele ocurrir con los clásicos, éstos ya nos venían hablando de muchas cosas que nosotros, con ese hermoso candor que nos caracteriza, considerábamos absolutamente modernas.

Realismo puro y abstracción pura es lo que vamos a seguir leyendo en Plinio. Esta vez, a través del desafío entre Zeuxis y Parrasio y del desembarco de Apeles en Rodas.

Aquellos que hayan podido leer *Visión y pintura*, del historiador Norman Bryson¹⁷, recordarán la conclusión que éste ofrecía acerca de los textos de Plinio; se acordarán de que hablaba de la «pintura zeuxina» o Copia Esencial de la realidad, denunciándola pero también calificándola como la clave primordial en la estética clásica:

«Tal y como la actitud natural, que es la de Plinio, Villani, Vasari, Berenson y Francastel, concibe la imagen; ésta se autoelimina en la representación o reduplicación de las cosas. La meta que se persigue es la réplica perfecta de una realidad que se encuentra existiendo ya 'ahí', y todo su esfuerzo se consume en la eliminación de esos obstáculos que impiden la reproducción perfecta de esa realidad previa»¹⁸.

¹⁵ «En un escrito, que a algunos les gusta mucho, pero para el que aún no he encontrado algún editor [se refiere a *De lo espiritual en el arte*], hablo, entre otras cosas, de que en la pintura encontramos posibilidades tan ricas que no sólo van a tocar las dos fronteras más extremas, sino que casi las van a sobrepasar. Y estas dos fronteras (= polos) tan alejadas son: total abstracción y el más puro realismo». Arnold Schoenberg. Wassily Kandinsky: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Alianza. Madrid, 1987, pág. 23.

¹⁶ Werner HOFMANN. *Los fundamentos del arte moderno*. Península. Barcelona, 1995.

¹⁷ Norman BRYSON. *Visión y pintura. La lógica de la mirada...* Alianza. Madrid. 1991.

¹⁸ *Op. cit.*, pág. 23.

Esta tradición parecía comenzar a partir de Plinio para luego ser retomada por los renacentistas hasta nuestros días. Y, así, el libro arrancaba precisamente haciendo referencia al desafío entre Zeuxis y Parrasio:

«Es difícil imaginar una anécdota más reveladora sobre la pintura en Occidente que esta que cuenta Plinio»¹⁹.

Pero, en mi opinión y como más adelante veremos, Plinio quizás no defendiera tal concepción del arte y, por otra parte, sí que resulta bastante fácil imaginar otra anécdota tan reveladora como aquella: tan sólo se necesita pasar las pocas páginas que median entre el relato de Zeuxis para encontrarse con este otro, igualmente famoso, de Apeles desembarcando en Rodas en busca de Protógenes. En él, sin embargo, se ofrecen conclusiones muy contrarias a las de la «pintura zeuxina», y se habla precisamente de la pintura como elemento plástico, exento de toda referencia naturalista. Nosotros comenzaremos, sin embargo, por la anécdota de Zeuxis, y con el realismo puro.

II

Se cuenta que este 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. (Libro 35, 65).

Entramos ya, pues, verdaderamente en materia. Aquí tenemos una primera versión que trata del arte como engaño; en ella se basaron aquellos decorados barrocos con falsos artonados y armarios, falsas puertas, falsas ventanas, falsos cielos en sus bóvedas. Hablamos del *Trompe-l'oeil*, del trampantojo.

Resulta fácil tratar sobre este tipo de obras cuando nos centramos en la antigüedad, pues solemos tener asumida una especie de teoría evolucionista del arte que tiende a considerar —sobre todo a partir de la Grecia Clásica—

¹⁹ *Op. cit.*, pág. 19.

a las pinturas antiguas como tan sólo una copia de la realidad mientras que, a medida que éstas se acercan a nuestra época, muestran mayor consciencia acerca de las reglas del arte, creando una estética cada vez más próxima al hecho plástico y anunciando ya la futura abstracción. En principio, esta es la manera de pensar del artista, del estudiante de Bellas Artes y del espectador común, pues las ideas, y el pensamiento en general, se condensan en el ambiente como la humedad, que sin mojar verdaderamente, cala y atraviesa nuestra piel. Así ha ocurrido con la tan llevada y traída idea de la evolución antinaturalista en el arte occidental, que parecemos haberla extendido a toda la historia de la humanidad de la misma manera que se extiende la mantequilla en el pan, cuando lo cierto es que si se llegó a hablar alguna vez de tal evolución, ésta daba comienzo a partir del Renacimiento, es decir, que se trataba de un proceso que partía de las postrimerías de la Edad Media para terminar en la Contemporánea, y no sin muchos altos y bajos. Y sin embargo, la idea de lo evolutivo ha calado tanto en nuestra sociedad que, verdaderamente, parecemos haberla erigido como árbitro universal de todas las demás ideas.

Las especies han evolucionado, el hombre también ha evolucionado y, con él, el pensamiento, las ciencias y el arte. Esto es evidente. Pero una cosa es la evolución y otra son las teorías evolucionistas, que se encargan de indicar hacia donde marcha ésta. La evolución nunca puede teorizarse, nunca es predecible. La evolución tan sólo es dar un paso más, nadie sabe exactamente hacia donde. Pretender que cualquier avance se haya realizado de una manera constante y lineal, en busca de algo determinado, suena demasiado simple. En el caso de las artes, parece ser que lo que se buscaba era conseguir liberarse de 'la esclavitud del natural'. Esto, que ya es muy difícil de creer si partimos desde el Renacimiento hasta el presente, se hace del todo imposible cuando consideramos a la historia del arte occidental en su conjunto²⁰.

²⁰ Sobre la evolución y el progreso en general dentro de la historia escribió Edward H. Carr en 1965: «[...] no es preciso ni se debe imaginar el progreso como teniendo un principio o un final definidos. [...] nadie en su sano juicio creyó nunca en esa clase de progreso que avanza en línea recta, ininterrumpida, sin altibajos, sin desviaciones ni soluciones de continuidad, de forma que aun el giro más adverso no es por fuerza contrario a la convicción de la existencia del progreso. Es claro que hay períodos de regresión tanto como fases de progreso. Y lo que es más, sería precipitado pensar que después de un retroceso el nuevo avance partirá del mismo punto o seguirá la misma línea. Las cuatro o tres civilizaciones de Hegel o de Marx, las veintiuna civilizaciones de Toynbee, la teoría vital de un ciclo de civilizaciones que pase por las fases de auge, decadencia y caída -todos estos esquemas no tienen sentido en sí mismos». *¿Qué es la historia?* Ariel. Barcelona, 1987. Edición definitiva, págs. 200 y 202-203.

Y aun así, el ciudadano de a pie suele tenerla muy asumida. Pero no le echemos la culpa a él; como digo, la idea de la evolución se encuentra en el ambiente y a todos nos ha calado.

Por otra parte, el historicismo de corte marxista, que dominó gran parte de la crítica artística del siglo XX hizo no poco por consolidar aun más si cabe la idea de progreso. Esto, como tantas otras cosas, en parte es mentira y en parte simple ceguera o parcialidad heredada, pues tendemos a valorar demasiado lo antiguo a través de las lentes de nuestras modernas producciones, como si las conclusiones que éstas nos ofrecen no fueran también resultados provisionales. Cualquier teoría evolucionista de corte lineal es, por lo pronto, reduccionista. Necesita además de una excusa, que es aquella finalidad a la que tiende la evolución. Por supuesto, el teórico evolucionista establece a su gusto esa finalidad, luego toma aquellos acontecimientos que puedan servirle de argumento y decide colocarlos en fila india, desechando todo estorbo en el camino, todo aquello que acabe por poner en duda sus teorías. Parecerá, por lo tanto, que la finalidad del arte pasado fue la de llegar a ser como el del presente y, ahora que termina este siglo, no se nos volverá a ocurrir nada hasta que sepamos con certeza cómo será el del que viene. Sólo entonces nos daremos cuenta de que, sea como sea este arte, todo lo anterior no habrá hecho sino intentar llegar a ser como él; nada nos parecerá más evidente y, si por casualidad nos da por pintar como Delaroché, crearemos ciegame que esto fue lo que realmente intentó hacer Duchamp, aparte de ver al propio Delaroché como un visionario y genio sin igual. Durante todo el siglo XX —unas veces con mayor evidencia y otras de manera implícita y casi sin querer— se ha visto a la historia del arte occidental como una evolución hacia la libertad creadora de los tiempos modernos. Se trataba de una teoría, como decimos, paralela a la del historicismo marxista²¹. No es que tenga nada en contra de ella; toda teoría guarda algo de verdad tras las bambalinas de su escenario intelectual. Supongo también que hay que estar de acuerdo con eso que se llama libertad creadora; pero no veo por qué hay que aceptarla como fruto de una evolución ya determinada, y probablemente sea llegado el momento de guardar en el trastero las teorías evolucionistas de las artes que, por mucho que vengán siendo cuestionadas desde hace ya bastante tiempo, no dejan de estar siempre presentes, comenzando a resultar decididamente incómodas. Pues estorban otras visiones y no dejan ver claros los matices, convirtiéndose primero en principio recurrente, luego en condición a priori, en prejuicio y, finalmente, en simple tontería.

²¹ El mismo término de 'vanguardia artística' guarda un paralelismo más que evidente con el de 'proletariado de vanguardia', esgrimido por el comunismo socialista.

Claro que, insistamos, cuando decimos 'las teorías evolutivas del arte' no nos referimos a aquellos estudios que investigan y aceptan la evolución y el discurrir de las artes, sino a las investigaciones que interpretan tal discurrir en función de una sola finalidad y a través de un solo camino. No se trata de negar que la pintura evolucione y se transforme, pues ésta debe ser siempre de naturaleza proteica. Pero también hemos de asegurar que, al igual que ocurría con el mismo Proteo, nunca podremos saber cuál será la siguiente forma que decida tomar. Pues la pintura es traicionera, muy traicionera, y, cuando más seguros estamos de haberla atrapado, vuelve a escaparse, para luego aparecer allá donde menos se la esperaba. Estemos alerta, pues.

Pero consideremos por un momento (y creamos falsamente) que en Grecia los pintores pretendieron únicamente copiar puntualmente la realidad y que, si bien gozaron de sensibilidad plástica, no supieron distinguir a lo «plástico» como elemento formal y autónomo. Ya sabemos que no fue así, sino más bien todo lo contrario. Pero, como digo, creámoslo. Eso es, por lo menos, lo que parece mostrarnos este combate entre Zeuxis y Parrasio. Por otra parte, mientras el uno se complace confundiendo a los pájaros, el otro queda igualmente satisfecho engañando a quien juzga sus obras a través del juicio de los pájaros. No parece asunto de mucho interés y, sin embargo, se trata de dos de los más importantes pintores de la antigua Grecia; no podemos dejar a un lado esta anécdota sin intentar buscar en ella algún tipo de enseñanza.

La primera y más evidente está escrita en el relato, pues dice Plinio que Zeuxis, «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». Es decir, que Parrasio —pintor por otra parte muy orgulloso como para aceptar el éxito ajeno— quiso darle una lección a Zeuxis: quiso hacerle entender que la pintura se crea para las personas, no para los animales. Y dice bien Plinio que Zeuxis le cedió la palma con «ingenua vergüenza», pues lo que allí se discutía era una verdad bastante evidente.

Hace algunos años El Prado realizó una gran exposición en honor a Rivera. Recuerdo el comentario que hizo un amigo mío, gran entusiasta del pintor, con respecto a las llagas del Cristo que aparece en el cuadro de la Santa Trinidad: «las moscas se posaban en ellas», me decía maravillado. Yo entonces me sorprendí ante esta nueva versión de las uvas de Zeuxis. Ahora, sinceramente, me da igual, pues nunca se me ocurriría preguntarle a una mosca qué es lo que opina sobre cualquier cuadro. Zeuxis sabía, evidentemente, que el arte se trataba de algo hecho por el hombre y para los hombres. Parrasio, sin embargo, tuvo que recordárselo.

Parrasio, el pintor de retratos, el pintor de personas, hace pinturas para las personas y engaña a los artistas. Pero, como hemos dicho, esta lección la sabe todo el mundo, o al menos así es de esperar. Olvidemos, pues, esta primera interpretación no sin dejar de mostrar también nosotros un poco de esa ingenua vergüenza.

Pero no, volvamos a ella.

Pues, si bien es verdad que todos estamos de acuerdo en que el arte se hace para el Hombre, tampoco es menos cierto que comenzaremos a discrepar cuando queramos determinar a qué tipo de 'hombre' nos referimos. Muy pocas personas llegan realmente a pensar que el arte se hace para todos y cada uno de nosotros y, en general, lo más común es considerarlo como una actividad dirigida a ciertos espectadores —aquellos inteligentes y entendidos de los que hablaban los clásicos—, los cuales se distinguen por poseer un mayor conocimiento sobre las cuestiones del arte que el resto de los mortales, que son 'la gente'. Cuáles son esos conocimientos y quiénes verdaderamente estos entendidos nadie parece saberlo a ciencia cierta, o al menos nadie parece ponerse de acuerdo, pues unos dicen que son tales y otros que son cuales. Sólo podemos tener por seguro que aquél que opina de esta manera, aquél que cree que el arte se hace para algún grupo especial de personas, casualmente suele tener el gran privilegio de formar parte de ese grupo. Resulta curioso ver como 'la gente' parece ser una especie de entidad abstracta, un no se sabe qué al que se le suelen achacar todos los males de este mundo. La gente siempre lo hace todo mal. La gente suele, además, tener un gusto rematadamente malo e intenciones bastante poco honradas respecto a la utilidad del arte; la gente es mediocre. Pero, Gracias a Dios, nosotros no somos 'la gente', sino entendidos, aunque otros sostengan lo contrario²².

En cualquier caso, ¿cuál es el tipo de personas a las que se refiere Plinio? A los artistas: «Parrasio le había engañado a él, que era artista», dice. La pintura de Parrasio había sido hecha para engañar a un artista y era parte de un reto entre artistas; era, por lo tanto, un juego entre entendidos, entre inteligentes; un juego de la elite.

De ahí que ahora nos encontremos pasando de un extremo al otro: de la modesta inteligencia de los animales al inigualable entendimiento del entendido. Y, en ambos casos, tenemos siempre al engaño como herramienta, y a la perfecta copia de lo real como finalidad. La diferencia estriba en que el no entendido debe caer en el engaño mientras que el entendido no debe hacerlo.

²² En tiempos anteriores, a muchos de los que se creían entendidos se les llamaba diletantes. Pero quienes esto hacían quizás fueran tan sólo otros que también se creían lo suficientemente entendidos como para juzgar el diletantismo.

Esta es la esencia de la pintura engañosa. Se trata de un juego en el que sólo los entendidos conocen las reglas y los no entendidos los resultados. Se nos dirá que esto ocurre con todas las cosas. El entendido las conoce en profundidad mientras que el no entendido tan sólo sabe de ellas su resultado. Pero hemos utilizado la palabra juego, y en los juegos todos los jugadores deben conocer sus reglas si quieren poder jugar. En este juego existe, sin embargo, un doble sentido, una doble manera de ser interpretado. Están aquellos que lo observan desde fuera, la mayoría del público, que creyendo formar parte activa del juego, son sin embargo lo más pasivo del mismo, puesto que realmente lo único que hacen es afirmar o negar y dar a conocer si la ilusión ha surtido efecto. Y éste es el verdadero engaño en el que caen y no otro, ya que son los entendidos quienes verdaderamente juegan; y por eso mismo, porque conocen las reglas del cuadro, saben también analizar el porqué de su acierto o fracaso. Parrasio fue pintor entre pintores porque logró engañar a uno de sus iguales.

La búsqueda de una perfecta imitación de lo real complace a muchos por su resultado, pero, muy al contrario de lo que se suele pensar, esconde una clase de formalismo de tipo elitista muy parecido al de bastantes movimientos contemporáneos. Esta disciplina decide aceptar una sola visión de la realidad —normalmente la más empírica, la más asépticamente visual— y luego determina cuáles son aquellos métodos más indicados para conseguir una casi perfecta ilusión de la misma. Aquél que quiera ser pintor de realidades deberá emplearse a fondo, trabajar de firme y, aun así, tan sólo los más dotados, los más entendidos, conseguirán lograr una imitación cercana a la ilusión perfecta.

Claro que esta ilusión se dará sobre todo en el espectador común. Él debe caer en el engaño tanto como sea posible, de manera unívoca. Pero no ocurrirá lo mismo con el entendido, el cual sabrá apreciar los mecanismos del engaño hasta tal punto que acabará por considerarlos como aquello que es única y verdaderamente valioso en la pintura.

De aquí parte una segunda interpretación del relato. Zeuxis, como entendido, se dirige tranquilamente hacia el cuadro con la intención de descubrirlo y juzgar si está bien pintado, es decir, si podrá ser capaz de engañar a los no entendidos; para ello intenta apartar esa tela que le está estorbando, que no le deja ver la pintura. Pues la tela, considerada como realidad, no interesa; tan sólo cuando descubre que aquélla es la misma pintura acaba por maravillarse y conceder la victoria a su competidor. Mientras que Zeuxis creyó que el paño era real no hubo magia; su reacción fue similar a la de los pájaros, que se estrellaban contra el muro en vez de comentar entre ellos las excelencias del cuadro, como haría cualquier entendido. Sólo cuando se dio cuen-

ta de que aquella tela era la propia pintura, y sólo cuando se percató de que no se trataba de algo real sino falso, fue cuando se situó en medio de la paradoja.

La paradoja es el elemento fascinador y lo que verdaderamente maravilla, ya que el no entendido nunca, o casi nunca, llega al extremo de los pájaros de Zeuxis, sino que se sabe espectador de una pintura. Y es precisamente aquí cuando surge la paradoja, pues nuestro espectador a la vez siente la ilusión de que lo que está viendo es real, y no simple imitación. Claro está, para poder alabar lo imitado hay que ser consciente de la imitación. En estos juegos, lo real apenas ofrece interés alguno y sí su apariencia, pues, de alguna manera, el hombre siempre ha sentido placer al emular, placer por la copia y el plagio. Zeuxis, aquel entendido que quiso comprobar si la pintura engañaría a los legos, cayó también en el engaño y su respuesta fue la misma, la más sencilla: se maravilló.

Pues el no entendido aventaja en esto al entendido: en que es inocente. El entendido apenas sabe ver sino gracias al apoyo de sus teorías; la teoría es muleta del pensamiento, pero del pensamiento fracturado, de aquél que no se siente capaz de aguantar por su cuenta. Mientras, el espectador común —entiéndase, el que verdaderamente ama lo que contempla y siente que la pintura forma aunque sea una pequeña parte de su vida, pues el resto son espectadores más bien de tipo esporádico, con interés hacia otras cosas diferentes—; el espectador común, digo, une a su sincero interés por el arte la virtud de poseer una mirada clara y limpia, un mirar sabio, que ya ha visto otras muchas imágenes, pero que no se encuentra condicionado por la palabra.

Así pues, el engaño es causa de admiración siempre que no sea completo. Una vez alcanzado el objetivo, éste deja de ser deseable; y lo mismo ocurre con lo imitado²³. Pero estamos hablando de un tipo de pintura, el realismo puro, que, aunque conserva ese último recurso de saberse pintura, no deja de acercarse lo más posible a la imitación completa, a lo virtual; el trampanzo siempre busca, no la sugerencia, sino la perfecta ilusión, y sentirá placer al engañar, dejando en el espectador como único motivo de admiración el

²³ «[...] se necesitan nuevos 'ilusionistas' que sepan que el arte, la pintura y muchas otras cosas son ilusión (en el sentido fuerte del término), es decir, tan alejadas de la crítica intelectual del mundo como de la estética propiamente dicha». Jean BAUDRILLARD. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas, 1997. Hay que señalar que para Baudrillard 'ilusión' significa sugerencia, aunque abarca también el *trompe-l'oeil*. En mi opinión, sin embargo, el *trompe-l'oeil*, al buscar el engaño completo, es lo más parecido que existe a la realidad virtual, y por lo tanto peca de querer ser como ella.

saber que, a pesar de todo, lo que ve no es real. El trampantojo no se acerca a la sugerencia, sino a la realidad virtual y es por lo tanto el perfecto realismo y la perfecta ilusión pero, por la misma razón, se anula a sí mismo, porque anula la sugerencia. Hoy, además, esta ilusión es de una naturaleza mucho más sutil y equívoca. Desde el momento en que la imagen y la fotografía han sustituido varias de las parcelas que antes ocupaba la misma realidad, confundiendo en múltiples ocasiones con ella, el arte ilusionista pretende engañar de este nuevo modo: pareciendo fotografía. Doble engaño que incluye la también nueva creencia de que, tanto la imagen audiovisual como la fotografía, son aquello que existe más cercano a lo real. Peter Sager analizaba este fenómeno ya a principios de los setenta asegurando, entre otras cosas, que en la época que vivimos «La vida es televisión, la televisión es vida: he aquí la fórmula calderoniana de nuestra época. [...] El medio es la realidad. Real es, sobre todo, lo visual, lo visible por televisión»²⁴. Y a esto venía a llamarlo, con buen criterio, positivismo óptico.

Se habrá podido observar que, aunque haya sido de manera espontánea y mediante un inciso, hemos caído también en la tentación de clasificar a los espectadores: decíamos que están aquéllos que sienten que la pintura forma, aunque sea, una pequeña parte de sus vidas, y aquellos otros que tienen preferencias y gustos diferentes.

Parece ser que, hoy en día, eso que llamamos vida cotidiana suele traer consigo suficientes deberes, intereses y renunciaciones, como para que al ciudadano común le resulte cada vez más difícil considerar a las artes —y a la cultura en general— como otra cosa que no sea algo hacia lo que se deba dirigir la atención tan sólo en los momentos de ocio. Incluso el diletantismo hoy en día es una frivolidad que muy pocos se pueden permitir si no es disfrutando de bastante tiempo libre, pues el diletantismo es, a fin de cuentas, una actividad aristocrática. En estos momentos no sólo no existe tiempo para dedicarse al diletantismo sino que, además, la sociedad en general tiende a considerar cada vez más a los estudios como simple preparación, necesaria tan sólo para obtener trabajo y dinero. Pues bien, si es verdad que las vocaciones son siempre escasas, la de espectador, que es tan escasa como todas, cada vez lo es más por esto que ahora decimos.

Aun así el arte, cualquier actividad artística, nunca se debe hacer para las minorías. O se hace para todos o no se hace para nadie (que es lo mismo que no hacerlo en absoluto). Existen, además, dos razones fundamentales que nos aconsejan rechazar el arte para minorías:

²⁴ Peter SAGER. *Nuevas formas de realismo*. Alianza. Madrid, 1986, pág. 13.

Primero, que para buscar esta minoría cada vez se utilizarán criterios más rigurosos y especializados. Del «amante del arte» se pasará al entendido, y, finalmente, se terminará por buscar tan sólo al artista. En ciertos lugares se defiende la idea de que el arte debe ser hecho exclusivamente para los artistas, que son los únicos que verdaderamente saben apreciarlo. Parece ser que se trata de un debate a gran escala, como esas reuniones entre importantes biólogos, en donde se discuten los últimos avances en ingeniería genética. Claro está que estos avances no podrán nunca debatirse de manera conveniente y con toda profundidad sino entre biólogos, médicos, «ingenieros genéticos», o como sea que se les deba llamar; pero lo cierto es que su finalidad será siempre la de mejorar la salud de todas las personas y no exclusivamente la de aquéllos que se encuentren sentados a la mesa. Por lo visto, el arte debe ser hecho para enriquecer tan sólo a los artistas.

Existe otra razón. Y ésta es que el arte para minorías es, aunque parezca todo lo contrario, un arte genuinamente comercial. Creo estar de acuerdo en que el arte comercial muy pocas veces funciona verdaderamente, y llamo arte comercial no a ése con el que se gana mucho dinero, sino a aquél que tan sólo se ocupa de intentar ganarlo; o también, y por defecto, al que busca incesantemente el parabién de ciertas personas, pues esto es igualmente una manera de venderse. No se trata de denostar al que gana mucho —con el mismo dinero se puede perfectamente pagar hoy tanto al grande como al mediano— sino de aclarar que el artista comercial es el que apuesta a seguro, el que sabe que su obra será comprada. Pero se confunde al arte comercial con el arte de masas. Este tipo de arte, el comercial, puede ser hecho tanto para muchas personas como para una minoría. Basta que esa minoría lo sepa pagar bien, como realmente ocurre en los grandes circuitos de arte contemporáneo, constituidos por coleccionistas millonarios, empresas y museos.

El único arte que no es comercial es aquél que no se hace para nadie o bien aquél que se hace para todos. Ese todos engloba tanto al todos de ahora como al del pasado y al del futuro. El arte que se hace para todos es un arte hecho para la Humanidad y no para muchas o para pocas personas. Su interés es, pues, demasiado esencial y abstracto, demasiado utópico como para contentar a muchos o a pocos. A veces, sin embargo, su resultado es también demasiado parecido al que se obtiene a través de ese otro arte que se hace para nadie, es decir, el del aislamiento; pero mantiene un sentido radicalmente opuesto. Pues hay que decir que, al igual que las líneas en geometría, en este caso encontramos una misma dirección y dos sentidos contrarios: el uno es negativo, el otro positivo. El primero niega la comunicación y, como tal, se niega a sí mismo, ya que el arte es siempre una manera de comunicarse; el segundo, el nuestro, acepta la comunicación y la acepta

con todos, o al menos con todo aquél que quiera acercarse a ella. La Humanidad es un termino que llena nuestras bocas y a penas dice nada en concreto. Por eso mismo, por lo poco definido del término, por lo universal y abstracto que resulta, podemos decir que jamás podrá complacer a nadie en particular, pues irá dedicado a todos. Es decir, que la Humanidad, por sobreabundancia, es un concepto-vacuna que inmuniza frente a cualquier tipo de gregarismo.

Así pues, el trampantojo, el arte de aquéllos que creen en el positivismo óptico, es un arte doblemente comercial: busca agradar a una mayoría mediante el engaño y la ilusión, pero siendo además una manifestación siempre elitista, pretende sobre todo complacer a cierta minoría selecta, que es la de los entendidos. Y, por lo tanto, intentará llegar a la perfección mediante aquellos mecanismos que son los suyos: los mecanismos de la ilusión perfecta, de la Copia Esencial, por hablar como Bryson. Este arte virtual e hiperealista no ama verdaderamente a la realidad, sino a su espejismo.

Tiempo es ya de que pasemos al otro contrario: a la abstracción pura y al relato del desembarco de Apeles en Rodas.

III

Es conocido lo que sucedió entre Protógenes y él [Apeles]. Aquél vivía en Rodas y cuando Apeles desembarcó allí, deseando conocer la obra de éste, de quien tanto había oído hablar, no paró de buscar su taller. Protógenes se hallaba ausente, pero una vieja guardaba un cuadro de gran tamaño apoyado sobre un caballete. Ella le dijo que Protógenes estaba fuera y preguntó a su vez '¿quién le digo que ha preguntado por él', 'esta persona', dijo Apeles, y tomando un pincel trazó por el cuadro una línea de color sumamente fina. Al volver Protógenes, la vieja le contó lo que había pasado. Dicen que el artista, tan pronto como contempló la delicadeza de a línea, dijo: 'ha venido Apeles; ningún otro es capaz de producir algo tan acabado'. A continuación trazó él con otro color una línea aun más fina sobre la primera y al marcharse, ordenó que si aquél volvía, se la mostrara y añadiera que éste era a quien buscaba. Y así sucedió. Volvió Apeles y, enrojeciendo al verse superado, con un tercer color recorrió todo el cuadro con líneas de modo que no dejó ningún espacio para un trazo más fino. Protógenes, entonces, reconociéndose vencido, bajó presuroso hasta el puerto a buscar a su huésped y se complació en transmitir a la posteridad aquel cuadro tal y como estaba, para admiración de todos, pero especialmente de los artistas. He oído que

se quemó en el anterior incendio del palacio de César en el Palatino. Yo tuve ocasión de contemplarlo antes: de gran superficie, no contenía más que líneas que se escapaban a la vista; aparentemente vacío de contenido en comparación con las obras maestras de otros muchos, era por esto mismo objeto de atención y más famoso que cualquier otro. (Libro 35, 81-83).

Decíamos antes que, por un momento, íbamos a creer que los griegos tan sólo buscaron la imitación y el engaño, como parecía mostrar la competición entre Zeuxis y Parrasio. Pero también anunciábamos que esto no era así, que ellos, naturalmente, sabían apreciar la plasticidad en sí misma, como siempre ha debido de ocurrir en cualquier época y con cualquier arte.

Este nuevo relato nos habla ahora de un cuadro abstracto, de un cuadro con intenciones plásticas y que atiende tan sólo a la factura. Plinio no dice si existía o no alguna figura o algún motivo —cosa probable, pues parece que era tan sólo «aparentemente vacío»— pero lo más significativo y sorprendente es que, para explicar una pintura que además él mismo había llegado a ver, no escribió una sola palabra acerca del tema; y esto es lo que la convierte en una abstracción absoluta, al menos a través de su relato, pues es evidente que el protagonista de aquel cuadro fue la pincelada, aislada de cualquier tipo de representación. Aquí tenemos a Protógenes y a Apeles compitiendo por llegar a ser Pollock, y ya parece que vemos a Apeles repartiendo pinceladas y líneas fogosamente a través de toda la superficie. Dalí escribió en uno de sus artículos americanos cómo Velázquez se adelantó a Pollock²⁵, puesto que sus contemporáneos le acusaban de pintar a base de chafarrinadas. Pero, por lo que aquí vemos, Dalí tendría que haberse remontado aun mucho más atrás; así que, como dignos deudores del historicismo lineal, nosotros podríamos decir que fueron Apeles y Protógenes quienes se adelantaron a Velázquez y a Pollock. Claro que esto es lo mismo que asegurar que también fueron anteriores en el comer, el pasear, el pensar, en tener la gripe y en otras cosas por el estilo; porque lo plástico en el arte es un elemento inevitable y primordial. No ha existido un solo tipo de arte que no haya respondido a una necesidad plástica, ni un solo artista que no haya sido consciente de la misma. Sabemos que la pintura occidental desde el Renacimiento hasta finales del XIX, buscó emular a la naturaleza. Emular, y no copiar; es decir, actuar ella misma como actividad (ars) productora, paralela a la de

²⁵ Salvador DALÍ. «Ecumenical «chafarrinada» of Velasquez. A theological-philologic homage to the grand father of Action Painting by the father of painted dream photographs». *Art News*. Vol. 59, n.º 10. Febrero de 1961.

la naturaleza y en analogía cristiana respecto a la ‘Creación Divina’. Escribía Santo Tomás en su *Suma contra los gentiles* que «todas las cosas creadas se comparan a Dios como las obras de arte al artista. Ahora bien, el artista produce sus obras conforme a su sabiduría y entendimiento»²⁶.

El artista hacía uso de su sabiduría y entendimiento para estudiar a la naturaleza y, a través de ese entendimiento y sabiduría —que comprendía además el de su propia actividad como pintor, escultor o arquitecto— trataba de emularla. Pero emular jamás significó la búsqueda de una copia perfecta que intentase sustituir a la primera por la segunda, como en el caso de la realidad virtual y del positivismo óptico— lo cual hubiera sido, entre otras cosas, una blasfemia—, sino que se trataba, como decimos, de una analogía. Por lo que resulta inútil pensar que todos los esfuerzos de la pintura occidental fueron convergiendo poco a poco en el ansia de encontrar sus propias reglas frente a aquella naturaleza que supuestamente intentaba copiar, porque esas reglas ya las conocía y esa copia jamás existió. Existió tan sólo la analogía, y el pintor clásico siempre supo que tanto la pintura como la naturaleza eran dos líneas paralelas que tan sólo llegarían a converger en el infinito, que era lo ‘Divino’. Y así, cuando Goya afirmaba que la pintura no tenía reglas, no era por su independencia frente a la naturaleza, sino por lo que ésta tenía de sagrado al ser considerada como obra de Dios:

«[...] la opresión, u obligación servil a hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es un gran impedimento a los jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo Divino que ningún otro, por significar cuanto Dios ha criado [...] ¡Qué profundo e impenetrable arcano se encierra en la imitación de la divina naturaleza, que sin ella nada hay bueno, no sólo en Pintura (que no tiene otro oficio que su puntual imitación), sino en las demás ciencias!»²⁷.

Por lo que el término analogía enraíza aquí, y a través del pensamiento tomista, con el famoso término aristotélico de ‘mimesis’. La mimesis supone una diferencia del arte frente a lo imitado, y no sólo la supone, sino que la establece como principio fundamental. Existe, por lo tanto, una diferencia esencial entre los procedimientos del arte y los de la naturaleza, con lo que se establece una brecha insuperable entre ambos, y la copia será tan sólo una especie de holograma fantasma que pretenderá hacernos creer que las dos ori-

²⁶ Tomás DE AQUINO. *Suma contra los gentiles*. BAC. Madrid, 1952. Tomo I. Pág. 422.

²⁷ *Goya desde Goya. Textos reunidos y anotados por R.S.T.* Universidad de Barcelona. Facultad de Bellas Artes. Barcelona, 1993, pág. 18.

llas del precipicio se encuentran unidas²⁸. Pues para que hubiese un acercamiento de la naturaleza a la pintura sería necesario que las leyes naturales actuasen de manera distinta, lo cual es evidente que jamás ocurrirá, y el día que la manzana de Newton caiga al suelo porque el color rojo (que ni siquiera está en ella sino en nosotros) es más pesado que la gravedad, ese día será cuando haya que ponerse a pensar sobre ello. En cuanto a la pintura, es evidente que ésta jamás podría conseguir los efectos de la naturaleza —a no ser que deje de ser pintura para convertirse en física nuclear o algo parecido— aunque sí que puede acercarse a la copia, que es el espejismo engañoso de la naturaleza, y todo aquel que haya pintado alguna vez del natural sabrá que es imposible trabajar sin hacer algún tipo de concesiones. O se hacen concesiones a la copia o se hacen concesiones a la pintura. Pues bien, en esto los griegos se encontraron en perfectas condiciones de optar por lo último, como acabamos de apreciar en la anécdota de Apeles y Protógenes. Ya que, para que realmente se llegaran a cumplir en ellos las teorías de la «pintura zeuxina», era absolutamente necesario que el objeto se presentase antes que la copia, con el fin de poder así valorarla; era necesario conocer lo que era un caballo para luego poder juzgar su copia. Lo cual hubiera transformado a la pintura griega en una especie de papagayo que se limitaba a decir ‘caballo’ después de haber oído a la naturaleza pronunciar la palabra ‘caballo’. Pero en la Poética de Aristóteles se puede leer precisamente lo que sigue:

«Y si uno no ha visto previamente el objeto representado, la obra de arte causará deleite no en la medida en que sea una imitación, sino por la mera ejecución, por el color o por alguna razón de este tipo»²⁹.

¿Qué tiene esto que ver con la ‘pintura zeuxina’ y con la Copia Esencial? Nada, claro.

Pero volvamos al texto, volvamos al desembarco de Apeles en Rodas y comparémoslo con el anterior, con el desafío entre Zeuxis y Parrasio. Si del primero decíamos que hablaba del realismo puro, del positivismo óptico como ilusión perfecta, este segundo nos lleva a su contrario, a la abstracción pura, a la pintura como fenómeno en sí mismo independiente de todo contacto con la realidad. Es ésta otra utopía inalcanzable y hemos de adelantar que en ella ocurre lo mismo que con el visualismo, que no era la pintura figu-

²⁸ Este holograma podrá presentarse en distintos momentos también de distintas maneras, a través de estéticas académicas, fotografismos, etc.

²⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. Icaria. Barcelona, 1988, pág. 24.

rativa ni la realista sino su concepción extrema, y que pretendía engañar mediante la ilusión haciendo creer que mostraba la copia perfecta de lo real; de la misma manera, la pintura como fenómeno, la Pintura Esencial, tampoco son los cuadros abstractos sino su pensamiento y teoría límites, que buscan 'lo propio de la pintura', como si ésta se tratase de una idea platónica o de un concepto metafísico, aislado absolutamente de la realidad, y como si no fuera simplemente una actividad. Es también como una especie de hilozoísmo pictórico que concibe a la pintura como un organismo autosuficiente, que se nutre de sí mismo, sin necesidad de establecer ningún vínculo con todo aquello que no sea pintura. No se habla aquí, por lo tanto, de obras sino de maneras de entender la pintura; y, según éstas participen más de una o de otra postura, se acercarán también más a sus respectivas consecuencias. Pues si algo podemos tener de cierto acerca del siglo XX es que ha sido un siglo de posturas radicales.

Ahora bien, resulta que las consecuencias que obtenemos de la Pintura Esencial, son muy parecidas a las del visualismo pictórico. Pues aquí también nos encontramos con un arte dirigido a una minoría de entendidos, y especialmente a los artistas. «Ha venido Apeles; ningún otro es capaz de producir algo tan acabado», asegura Protógenes. Ni Protógenes ni Apeles se conocen pero él, Protógenes, como entendido no duda en emitir su juicio, por supuesto acertado, ni tampoco en legar su cuadro «para la admiración de todos, pero especialmente de los artistas». Efectivamente, si en el positivismo óptico lo que importaban eran aquellas normas que conseguían la copia perfecta, conocidas tan sólo por los entendidos, aquí de nuevo nos encontramos con que la pintura como ente orgánico tiene su propio metabolismo —aunque autosuficiente— y que son precisamente los artistas y entendidos aquellos que conocen a la perfección ese metabolismo. Aun así se tratará, presumiblemente, de otros entendidos y de otros artistas diferentes a los del positivismo óptico, que pertenecerán también a otro grupo radicalmente opuesto: el del idealismo óptico³⁰.

Habrà, por lo tanto, que establecer las normas de la Pintura Esencial y es claro que para cada caso y cada época resultarán diferentes según dicten las estéticas dominantes, pues la Pintura Esencial no existe, sino que se trata también de otra realidad virtual, de otro fantasma; ya que, al igual que el positivismo óptico pretende sustituir a la realidad por su ilusión, la Pintura Esencial pretende sustituirla también, pero por sí misma.

³⁰ Ciertamente, tampoco se negará la posibilidad de que existan entendidos de espíritu emprendedor y ecléctico, que decidan echarse a sus espaldas todo lo que lean, y a los que todo les parezca bien mientras entre en Arco.

Al resultar un arte hecho para una minoría también será, por lo tanto, un arte para la elite y un arte comercial. Hay de insistir en esto pues en muchas ocasiones se ha esgrimido como supuesto baremo de la obra el que ésta gustase mucho o poco al público, cuando lo cierto es que su 'comercialidad' no depende en absoluto del público en cuestión sino de las intenciones que tiene el artista respecto a ese público. Se podrá deducir de este ensayo que pretende conseguir que el entendido salga mal parado cuando lo que en realidad se pretende es que el artista no se dirija exclusivamente al entendido, ni exclusivamente al no entendido; pero ni siquiera al conjunto que forman entendidos y no entendidos, sino al Hombre todo, por las razones que ya hemos indicado y que no tienen nada que ver con un humanismo clásico. Se trata, en todo caso, de un humanismo de ida y vuelta, que viendo lo poco que significan los universalismos, decide sin embargo utilizarlos como vacuna frente a los individualismos. El artista es, pues, como un naufrago que lanza el correspondiente mensaje en su botella, el cual va destinado a cualquiera, al mundo entero, y no a la calle Benito Gutiérrez, esquina con Ferraz.

El entendido es un arma de doble filo pues su opinión, que puede ser buena o mala, nunca es una opinión sin consecuencias. Ahora bien, cuando el entendido se convierte en 'entendidos' la experiencia parece demostrar que el resultado muy probablemente será negativo y cuando más de diez entendidos están de acuerdo acerca de la pintura, podemos estar seguros de que se equivocan. Mucho más aún si éstos son la mayoría y representan el pensamiento y la estética dominante de un país o de una época determinadas. Los entendidos de la Pintura esencial no suponen una excepción al respecto.

Por eso mismo, resulta imprescindible que el artista no siga ningún tipo de teoría que no sea la obtenida de su propia cosecha y trabajo, y mucho menos aún que se convierta él mismo en entendido, cuando, a lo sumo podrá serlo de su obra, pero jamás de la de los demás.

Decimos, pues, que la abstracción pura es un arte tan elitista y comercial como el primero, como el realismo puro. Hemos de añadir que también busca engañar al espectador. Efectivamente, mientras que el trampantojo pretende engañar a partir del espejismo de la realidad, el arte por el arte lo hace mediante el espejismo del Arte, ya que la Pintura Esencial participa de la misma condición metafísica y del mismo aura que rodea a la idea de Arte, a la que se une indisolublemente como la forma a la materia. Y así, la Pintura Esencial parece ser un organismo cuya forma, o alma insuflada es la del Arte. La Pintura Esencial es esencialmente Arte.

La idea de Arte, como una totalidad, es contemporánea a la de cultura total, como ha señalado Gustavo Bueno, y aparece con Winckelmann³¹. Es también igual de insustancial que ésta y contemporánea al desarrollo del academicismo durante el siglo XVIII; podemos decir que la academia se crea precisamente alrededor de la teorías de Winckelmann y del término 'Arte', que surge como concepto totalizador de 'las artes', entendidas éstas como actividades en las que se necesitaba de habilidad, bien intelectual (liberales), bien manual (mecánicas). Por lo que el Arte es una idea hija de la ilustración, como tantas otras. Esto también justifica la proximidad de los términos 'ético' y 'estético', pues la mayoría de las ideas creadas por el pensamiento ilustrado son de corte ético, como las ideas de Libertad, de Igualdad y de Fraternidad. El Arte, por lo tanto, comparte con estas ideas la cualidad de ser positivo y bueno, además de resultar crucial para el progreso de la humanidad. Pero la palabra 'arte', en realidad, es tan sólo un término general, y no una entidad autónoma que se dedica a señalar quiénes son los que participan y los que no participan de ella; no se dedica a igualar al pintor con el escultor, al conceptual con el músico ... etc. dentro de una categoría estética que, por tanto estará dotada de un valor determinado (el valor artístico), sino que tan sólo reconoce a todos ellos como artífices, de la misma manera que la aviación une a los aviadores, el fútbol a los futbolistas o la misma pintura a los pintores. Cada artífice lo es de su propia disciplina, definida y acotada, y no heredero de los poderes mágicos de algún concepto indefinible. Por lo demás, todo el mundo sabe lo que es la pintura como actividad, de la misma manera que se sabe lo que es la física o la matemática. El problema surge cuando se trata de definirla como Arte y como Pintura Esencial. Claro, entonces nadie sabe, porque tampoco nadie sabe lo que es el arte ni la pintura como ideas metafísicas.

Por lo tanto, es necesario volver a tener una idea plural sobre las artes, como disciplinas o habilidades (ingenio/ars) independientes. Es cierto que a todas se las llama artes, pero esto es a posteriori y debido a algunos elementos básicos que comparten —como la creatividad o la habilidad—, de la misma manera que se habla del deporte cuando nos referimos a distintas actividades competitivas que se realizan a través del ejercicio físico pero que, a partir de ahí, pueden no tener nada en común. Resulta difícil imaginar a un

³¹ Vid. Gustavo BUENO. *El mito de la cultura*. Prensa Nueva. Barcelona, 1997, pág. 29: «Se ha observado que el uso sustantivo del término *cultura* aparece contemporáneamente a la sustantivación del término *arte* en 1734, a raíz de la obra de Winkelmann (anteriormente, el término *arte* iría siempre inserto en sintagmas tales como 'arte de amar', 'arte de la esgrima', &c)».

deportista asegurando que su deporte es más deporte que el de los demás; a lo sumo, podrá decir que es más esforzado.

Todo esto es muy diferente de considerar al Arte como algo a priori que luego viene a introducirse de manera insuflada dentro de las distintas actividades que se llaman arte. En cualquier caso, lo importante aquí es poder considerar a la pintura no como Arte, sino como disciplina independiente y con cierta autonomía respecto de las demás pero también, y como toda actividad humana, íntimamente ligada a la realidad. La pintura es real en cuanto que es una actividad como cualquier otra, un hecho físico pero, además, en cuanto que es analogía de la naturaleza. Pintura y naturaleza son dos líneas paralelas que están contenidas en un mismo plano: el de la realidad. Esta relación de analogía existe, tanto en el cuadro abstracto como en el figurativo. Pero es sistemáticamente rechazada por las teorías del positivismo óptico y las del idealismo óptico; en las primeras porque niegan dicha analogía afirmando la copia perfecta, y en las segundas porque niegan cualquier tipo de relación con la naturaleza, ya que la Pintura Esencial es, en sí misma, naturaleza, que pertenece además a otro tipo de realidad independiente, que es la del Arte.

Así pues, es evidente que la abstracción pura busca el espejismo del Arte como ente metafísico, e intenta introducir en el espectador esta ilusión engañosa, esta realidad virtual que añade a la del realismo puro la enojosa carga de los valores estéticos, por lo demás transformados en éticos. Existe, por otra parte, una nueva particularidad; y es que no se intenta engañar tan sólo al no entendido sino que también el entendido cae en el engaño. El positivista óptico —al menos el de hoy en día— es bastante escéptico, y conoce la falsedad de cualquier realidad virtual, de cualquier Copia Esencial, solo que trata de venderla como verdadera en un arrebato de generoso cinismo; pero el idealista óptico cree fervientemente en la existencia del Arte y de la Pintura Esencial y no deja de rezar para conseguir entrar en su cielo. Aunque su religión no es una religión universal sino de corte maniqueísta, en la que existen dos clases de fieles: los que poseen el conocimiento secreto de la doctrina y los que simplemente se la creen; y dos clases de obras: las buenas y las malas, siendo unas las que participan de la idea del Arte y otras las que no.

Llegamos, por lo tanto, a la conclusión de que estos dos contrarios, abstracción pura y realismo puro, señalados por Kandinsky —y que aquí se han presentado como dos teorías extremas momentáneamente sugeridas por las dos famosas anécdotas que nos dejara Plinio—, sirven de muy poco a la pintura, si ésta quiere de verdad llegar a ser un arte que comunique y no engañe. Pues la verdadera pintura no engaña. La pintura no es un arte del

engaño como se ha llegado a decir en ocasiones sino que, como mimesis, deja bien claro ya desde el principio que no se trata de naturaleza, sino de pintura, y que hay que aceptarla como tal, con sus propios procedimientos³².

Pero la solución a estos dos contrarios engañosos no la encontraremos, como ya indicábamos al principio de este ensayo, buscando el justo medio. Y esto es así, entre otras cosas, porque en este caso el justo medio no existe; estos dos términos no son solubles, no podemos verterlos en el vaso a cantidades iguales y remover la cucharilla. Tanto el realismo puro como la abstracción pura no son problemas baladíes sino que surgen de un problema fundamental del pensamiento, y que es el del conocimiento: cómo se enfrenta el hombre a la realidad. En este caso, la abstracción pura sería un equivalente del idealismo, mientras que el realismo puro lo sería del positivismo, lo cual puede hacernos pensar, ciertamente, que en el fondo nos encontramos con un problema bastante decimonónico y que en realidad ya aparecía perfectamente planteado en la *Estética* de Hegel³³. Pero también hay que recalcar que, probablemente, desde Picasso— y exceptuando quizás algún caso esporádico como el de la Escuela de Londres — aún no ha existido en la pintura un solo intento verdaderamente serio de resolver este problema, aunque pueda parecernos ya tan antiguo; después de tanta avalancha de obras y de movimientos artísticos, la pintura no ha dejado de caer en las redes teóricas de la Copia Esencial o de la Pintura Esencial. Ahora, bien, es muy difícil, si no imposible, mezclar positivismo e idealismo: se opta por uno, por otro, o simplemente por ninguno de ellos, tratando entonces de buscar otra cosa. Y esa otra cosa es lo que tiene que buscar la pintura; pero la pintura nunca busca a través del pensamiento sino mediante la acción; es decir, pintando. Parece ser que el pensamiento trabaja con ideas que son compartimentos estanco, cifras indivisibles, que conforman una estructura de tipo digital, jamás llegando a la síntesis lógica y a la disolución de unas con otras sino más bien a esa convi-

³² Aquí podemos recordar los versos que dirigió el Marqués de Alcañices a Cervantes por sus *Novelas Ejemplares*: «[...] que con el arte quiso/ vuestro ingenio sacar de la mentira/ la verdad, cuya llama sólo aspira/ a lo que es voluntario hacer preciso», lo cual es una perfecta definición de la mimesis clásica o analogía tomista de las artes. Cervantes *Novelas Ejemplares*. Iberia. Barcelona, 1967, pág. 5.

³³ «El concepto filosófico de lo bello, para al menos preliminarmente bosquejar su verdadera naturaleza, debe contener en sí mediados los dos extremos indicados, aunando la universalidad metafísica con la determinidad de la particularidad real». «La obra de arte se halla a medio camino entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal. Todavía no es pensamiento puro, pero, a pesar de su sensibilidad, tampoco ya mero ser-ahí material [...] en la obra de arte lo sensible mismo es algo ideal». HEGEL. *Op. cit.*, págs. 20 y 32 respectivamente.

vencia mutua y extraña, de ideas móviles —unas alrededor de otras— que sin embargo se comunican entre ellas mediante algún tipo de emulgente desconocido —tal y como las sinapsis comunican a las neuronas— y que terminará formando con ellas ese conjunto extraño e imposible que es la emulsión, es decir, la paradoja.

Estos problemas filosóficos se escapan a la intención y capacidad de este ensayo; pero en cuanto a su reflejo en el arte, esa otra cosa que buscamos y que no es ni el positivismo óptico ni el idealismo óptico, será Dibutades.

La paradoja, esta paradoja de la que estamos hablando, no nos lleva a ninguna otra idea ni a ninguna otra estética o pensamiento teórico —sea éste un pensamiento extremo o partidario del justo medio—, sino que se materializa en la acción; en la actuación. La pintura es, a través del dibujo, primero y ante todo acción y no pensamiento o, para decirlo de otro modo, la pintura y el dibujo son acción que piensa por sí misma y que no necesita de ninguna directriz o pensamiento anterior a ella. Cualquier pensamiento que no sea el del propio pintar, cualquier pensamiento *acerca* de la pintura debe ser un pensamiento posterior a la acción, que tan sólo llegue a considerarla de algún modo determinado, pero jamás un pensamiento regulador de dicha acción. Pues lo paradójico está precisamente en observar cómo aquellas cosas que no funcionan en ningún tipo de razonamiento, sin embargo en la realidad son para nosotros algo cotidiano y normal. Así, cualquier estudiante de bachillerato, pensará que las aporías de Zenón son algo absurdo, no porque se lo dicte la lógica —que jamás podrá hacerlo— sino porque se lo dice el sentido común, es decir, la experiencia.

IV

Hemos dicho al principio que la fábula de Dibutades es una alegoría del dibujo, tal y como quiso verla Palomino, y así podemos observar en ella tres conclusiones primordiales:

La primera es que lo que impulsa a que Dibutades dibuje, no es ningún pensamiento estético. La segunda, que el método utilizado no es la copia, sino la mimesis. La tercera, que la obra no está destinada a satisfacer a ninguna minoría sino que, primero satisface a la propia Dibutades y luego a todo Corinto, pues de ella nace el dibujo.

Dibutades se ve obligada a dibujar, pero no por la necesidad de seguir algún tipo de premisa estética sino por una necesidad emocional, un sentimiento, como bien indicó Palomino: «De este caso de la hija de Dibutades, se infiere con evidencia, haber sido el inventor del dibujo el amor; pues fue

el estímulo de aquella primera delineación»³⁴ Por lo que no existe ninguna pretensión artística, tal y como buscara la Pintura Esencial, ningún Arte con A mayúscula, sino que es una necesidad emocional como decimos: la necesidad de retener al soldado mediante su recuerdo, de igual manera que hoy en día la mujer quedaría con su foto (y no por ello se creería Rembrandt). Tampoco se trata de ninguna intención cercana a las del positivismo óptico —que buscaría engañar a los espectadores mediante una serie de reglas realistas, tan sólo compartidas por los entendidos— pues se supone que los entendidos aún no existen, ni tampoco aquellas reglas que ellos mismos se dedicarán luego a elaborar.

Claro que también se puede pensar que, al dibujar a su amado, Dibutades buscó sustituirlo y, por lo tanto, se acercó a la realidad virtual y a la Copia Esencial, que siempre anda buscando sustituirlo todo; cosa esta primera que no es cierta pues ella no dejó de estar enamorada del soldado para pasar a estarlo del retrato, sino que, más bien, ese retrato le sirvió para sugerir a su amado y nunca se confundió con él. Dibutades en ningún momento copió sino que, en todo caso, calcó la huella (sombra) del muchacho para luego dejar que Butades ‘recreara’ al retratado sirviéndose de ella. Es decir, que en este caso vemos nuevamente al dibujo como mimesis de la naturaleza, como productor de imágenes, y que nunca copia sino que comprende la forma y la maneja. El perfil dibujado sirvió como chispa, como estímulo de la memoria y él mismo, el dibujo, estableció por su cuenta los pasos que había de seguir el alfarero, sin necesidad de modelo alguno.

Por último, la obra de Dibutades no estuvo dirigida a ningún grupo de personas en particular sino que en un principio, fue hecha para ella misma — un arte hecho para nadie— y luego sirvió para que el resto de los corintios supieran dibujar —un arte hecho para todos—.

Pero decíamos que dibutades es paradoja; paradoja que emulsiona el realismo puro y la abstracción pura, que no son otra cosa que la manera que tiene el hombre de enfrentarse a la realidad mediante el arte, a través del positivismo óptico (la copia Esencial) o del idealismo óptico (la Pintura Esencial). Para lo cual hemos de traer a colación la siguiente sentencia de Eugenio d’Ors:

«Noúmeno y fenómeno se concilian en la forma, que es, como el primero, general; como el segundo, concreta; que asume, sin interior contradicción, la universalidad y la vida»³⁵.

³⁴ PALOMINO. *Op. cit.*, pág. 122.

³⁵ Eugenio D’ORS. ‘La filosofía del esquema’. *Atlántida. Revista de pensamiento actual*. Enero-Febrero 1963, pág. 25.

Para d'Ors, la forma es ese aglutinante del que hablábamos: aquello que permite aunar nóumeno y fenómeno. Y esta forma de la que habla él es una forma concreta, no pensada —la forma de las cosas—, por lo que hemos de observar que sigue manteniendo su naturaleza paradójica, puesto que es la realización concreta de dos conceptos o ideas no solubles: el nóumeno y el fenómeno³⁶. Con lo que se desecha cualquier teoría o pensamiento, sea este un pensamiento de extremos, de justos medios o de dialécticas, puesto que en el arte lo que importa no es lo abstracto de las ideas sino que, como actividad, es la acción la que cuenta: lo concreto. Y así, se rechazará cualquier tipo de dialéctica abstracta (pensada) y se intentará establecer otra concreta y real, de hechos y de formas:

«Desde luego, respecto de los productos de Cultura, es decir, respecto de las creaciones espirituales colectivas, cabe empezar a formular una a modo de Dialéctica que, con aplicarse a la vez a las distintas variedades de la espiritualidad y aun a las relaciones de ésta con las variedades de lo natural, no será una Dialéctica abstracta, sino una Dialéctica concreta.»³⁷

Esta dialéctica concreta es el dibujo en las artes, dueño y señor de la forma, y que nos llega a través de la fábula de Dibutades, ya que el dibujo que ella hizo no era ni el soldado, ni su copia perfecta, ni el recuerdo que este dejó en su memoria, ni lo que de él quiso hacer el Arte, sino la huella de su sombra; pues la sombra es y no es a la vez el soldado, y su dibujo se nos presenta como el contorno que nos sugiere al soldado todo. De ahí de nuevo la palabra adumbrar —sombrear con líneas y manchas el blanco del soporte—, que destaca como antónima de alumbrar. Y no podía ser de otra manera, pues que el mito de Dibutades es la antítesis del mito platónico de la caverna. Aquí también tenemos un foco de luz —la lucerna de la que nos habla Plinio— y una pared en la que se proyecta la sombra. Pero, en este caso, la sombra no es mentira, sino sugerencia de lo verdadero. Y, así, dibujo y pintura se nos antojan como opuestos a la ciencia y a sus verdades de la razón, pulcras y luminosas, aportando la suya propia que es la de la sombra creadora. Es verdad que ambas, pintura y ciencia, marcharon parejas en el Renacimiento, pero a partir de Copérnico optaron por tomar caminos distintos, por lo que la ciencia tomó el de la razón, mientras que la pintura tomó el de las aparien-

³⁶ Pues aunque el término 'fenómeno' hace referencia al mundo exterior, ajeno al de los conceptos, no por ello deja de ser él mismo otro concepto.

³⁷ Eugenio D'ORS. *Op. cit.*, pág. 28.

cias (Barroco); la ciencia se dedicó a *demostrar* que la tierra daba vueltas alrededor del sol y la pintura a *mostrar* cómo el sol daba vueltas alrededor de la tierra. Y, así, vemos como los hombres de ciencia tomaron en aquel momento la firme determinación de no dejarse engañar por los sentidos:

«[...] los argumentos a los que recurren los filósofos naturales para demostrar la inmovilidad de la Tierra se basan por lo común en las apariencias: son estos argumentos los primeros en derrumbarse aquí, puesto que la propia inmovilidad de la Tierra se interpreta como una apariencia.»³⁸

«*Elpino*. — ¿Para qué nos sirven, pues, los sentidos? Di.

Filoteo. — Para excitar la razón solamente, para acusar, para indicar y rectificar en parte, no para testificar en todo y menos aun para juzgar y para condenar. Porque jamás están sin alguna perturbación, por muy perfectos que sean. Por eso la verdad deriva de los sentidos en una pequeña parte, como débil principio que son, pero no está en los sentidos.»³⁹

Pero los sentidos —agentes activos— son, cabalmente, el instrumento principal del dibujo tanto para conseguir sus mayores verdades como para esconderlas tras los engaños de Copia Esencial y tras los engaños de la Pintura Esencial; y la razón, aplicada al dibujo, aplicada a la pintura —que de por sí ya son razonamiento y dialéctica, pero activos y concretos, nunca abstractos— tan sólo puede dar golpes de ciego y quedar permanentemente en órbita alrededor de lo principal, que es la paradoja.

³⁸ Nicolás COPÉRNICO. 'Commentariolus'. *Opúsculos sobre el movimiento de la tierra*. Alianza. Madrid, 1996, pág. 28.

³⁹ Giordano BRUNO. *Del infinito: El universo y los mundos*. Alianza. Madrid, 1998, pág. 103.