

DE LA PINTURA  
*En el estilo de Wittgenstein*

## INTRODUCCIÓN

“NO quisiera con mi texto ahorrarles a otros el pensar, sino, si fuera posible, estimular a alguien a tener pensamientos propios”. Así acababa el prólogo que Wittgenstein escribió, en enero de 1945 en Cambridge, para las *Investigaciones Filosóficas*. Como es sabido Wittgenstein no vio, en vida, publicada su obra y no sé si fue capaz de prever hasta qué punto su deseo se vería cumplido. El caso es que, desde el período en que se fraguó su obra en sus *lectures* del Trinity College hasta hoy, muchos han pensado, a partir del radical cambio de punto de vista, lo que su obra supuso respecto a la tradición filosófica.

La meditación de Salvo sobre la pintura —como el subtítulo de su libro indica: “en el

estilo de Wittgenstein"— se inscribe en esa corriente de pensamiento que no dudaría en calificar como una de las más poderosas y fecundas del pensamiento filosófico del siglo XX. Pero Salvo no hace escolástica wittgensteiniana: no glosa, ni parafrasea textos del pensador austríaco con el fin de traer a la luz su oculto sentido y su pretendida interpretación justa. De hecho, Salvo no parte tanto de los textos dispersos que Wittgenstein dejó escritos sobre estética, como del punto de vista general que ejerció el filósofo en lo que ha venido en llamarse "el segundo Wittgenstein". Creo que aquí radica el valor del texto de Salvo; no sólo por hacer suya la invitación de Wittgenstein al pensar propio, sino también por pensar a partir de su propia práctica pictórica.

Pero si éste no es un libro académico surgido de las aulas o del ejercicio profesional de la Filosofía, menos aún es un libro de proverbios, aforismos o sentencias. Ciertamente, éste es un libro de uno de los pintores europeos más pujantes de la presente década,

en él encontramos un pensamiento que teje y desteje los diversos hilos que urden la trama de la pintura que va mucho más allá de su biografía. Por eso adopta de modo renovado —y de nuevo en el estilo de Wittgenstein— la forma más antigua del pensar filosófico: el diálogo. Diálogo de pensador consigo mismo para salir de ese hechizo que nuestra inteligencia sufre cuando se complace con, o se pliega a, ciertas cosas que parecen sabidas desde siempre. Como decía Wittgenstein los problemas filosóficos —y Salvo es un pintor que medita *filosóficamente* sobre la pintura— tienen la forma de: “No sé salir del atolladero”. Pero tal atolladero se produce al no saber reorganizar, ordenar y describir correctamente lo que, por ya siempre sabido, se oculta a nuestros ojos como la famosa carta robada de Poe. Así que la *forma* de este libro es debida a la escisión, pudiéramos decir, del que medita: por un lado, tanto su práctica pictórica como las afirmaciones que el *discurso sabio* (estética) sobre el arte ha generado, discurso que plantea aporías y perplejidades; por otro, un pen-

sar con voluntad de claridad conceptual que interroga las aparentes obviedades de esa práctica y su discurso, que toma los materiales que le son dados y busca una *visión sinóptica* a partir de su reorganización y descripción coherentes. De la tensión entre los dos polos de esa escisión surge el libro. Libro que no puede ser sino de arena, pues las autointerrogaciones se disparan en diversas direcciones y las contestaciones no logran apurar toda la apertura de sentido de aquéllas. Por ello el diálogo no concluye, y sólo su expresión impresa pudiera enmascarar lo que no es sino una permanente invitación a recomenzar la conversación en cualquiera de sus vericuetos. Justamente, me parece que una de las afirmaciones de Salvo de mayor espíritu wittgensteiniano es la que hace en el párrafo 134: “Arriviamo quando la conversazione è già cominciata”. Me gustaría insistir en este punto y para ello daré un rodeo que desvele algunas de las claves wittgensteinianas del texto del pintor; claves quizás no conocidas por el lector.

Creo que una de las ideas rectoras del "segundo Wittgenstein" es el abandono de una de las ideas básicas de su época del *Tractatus Logico Philosophicus*: el considerar que bajo las formas gramaticales aparentes del lenguaje ordinario existe una *esencia* del mismo cuya expresión es el cálculo lógico-formal formulado en los *Principia Mathematica* de Whitehead y Russell. O dicho de otra manera: el abandono de la idea de que la tarea del filósofo es desvelar la estructura lógica apriorica que es común al lenguaje y al mundo, pues es en virtud de tal estructura como el lenguaje —que se concibe sólo en su dimensión *descriptiva de hechos*— puede representar el mundo. Es esta idea de que haya una *forma general* de las proposiciones y del lenguaje la que Wittgenstein abandonó en la época de las *Investigaciones Filosóficas*. En ellas, en vez de reducir el lenguaje a su *función meramente descriptiva*, Wittgenstein partió del *factum* de la diversidad irreductible de los usos que los hombres hacemos de él, pues con el lenguaje no sólo describimos el mundo sino que tam-

bién formulamos deseos y esperanzas, hacemos juicios de valor, expresamos órdenes, etc., etc. Así, en vez de suponer una unidad esencial subyacente a la diversidad de fenómenos del lenguaje ordinario, Wittgenstein afirmó que no existe un rasgo o carácter común por cuya participación en él algo pueda ser considerado lingüístico. Entre los diferentes fenómenos del lenguaje no hay más que una compleja red de semejanzas, semejanzas que a veces son generales y otras de detalle. Sabido es que utilizó la metáfora de "aires de familia": los diversos fenómenos agrupados bajo el término "lenguaje" tienen el mismo tipo de semejanza que la que tienen los diferentes miembros de una familia. Para precisar este punto de vista el filósofo de Viena nos dice que pensemos en las diferentes actividades que caen bajo el rótulo de "juego". Podemos *describir* ejemplos de varios juegos (piénsese en los de palabras, en los de tablero...) pero no formular una *definición*. Por medio de esa *descripción* lo más que conseguimos es una base *analógica* en función de la

---

cual incluimos o no una práctica bajo el rótulo de "juego". Pues bien, el lenguaje es un conjunto de "juegos de lenguaje" y es en ese conjunto de juegos donde reside su sentido. He aquí otra diferencia fundamental con el período anterior: no es la proposición la unidad básica de sentido, sino el conjunto de juegos del lenguaje.

Ahora bien, al avistar Wittgenstein el lenguaje como conjunto integrado de juegos, lo que pone de manifiesto es su concepción del lenguaje como una *práctica* y, por tanto, la necesidad de inscribirlo —para su comprensión— en el ámbito general de la *conducta* humana. No es sólo que los juegos de lenguaje tengan en su base una conducta prelingüística primitiva y que los diversos juegos sean extensiones de la misma, sino que los juegos de lenguaje son avistados como una *conducta verbal* inteligible sólo en el contexto de nuestra *conducta general*. Como dice Wittgenstein, "el lenguaje no ha surgido de un razonamiento": no hay un ámbito incontaminado del pensamiento o del lenguaje por



fuera de las prácticas socialmente aprendidas de los usuarios del lenguaje. Así pues, todo juego de lenguaje es parte de, y tiene su sentido en, un contexto no lingüístico. Para poner de relieve todo lo dicho, Wittgenstein dice que un juego de lenguaje es "*una forma de vida*": el lenguaje es una forma de vida y reposa en formas de vida. *El lenguaje es una forma de vida* en cuanto es una práctica socialmente aprendida o el dominio de una técnica debido a las costumbres y usos de la comunidad hablante a la que pertenece el usuario. Pero *el lenguaje reposa en una forma de vida* en cuanto su condición de posibilidad la constituye el *acuerdo o concordancia* —no confundir con *convención*— de la comunidad hablante en lo que respecta a la acción y a las conductas sociales no verbales (con todo lo que ello lleva aparejado en cuanto estilo de vida, creencias generalísimas, valores, etc., etc.). Este acuerdo en la forma de vida tiene la paradójica función de ser el *fundamento* del lenguaje pero no puede ni justificarlo, ni ser justificado: es condición de la racionalidad,

pero no se puede dar razón del mismo. Es como es: es lo dado.

Pero el pensamiento de Wittgenstein no sólo se limitó en esta segunda época a clarificar la naturaleza del lenguaje humano. Provis-to del aparato conceptual que construyó en este análisis, Wittgenstein se dispuso a clarifi-car y analizar algunos juegos de lenguaje particulares que habían supuesto, en la tradi-ción filosófica, lugares recurrentes de discu-sión y polémica. De entre estos análisis pare-ce oportuno destacar algunos aspectos del que Wittgenstein dedicó, en los últimos años de su vida, al lenguaje cognitivo. De hecho, Salvo encuentra, también aquí, recursos para su análisis del particular juego de lenguaje que para él es la pintura. Veamos primero a Wittgenstein.

En *Sobre la Certeza* —que fue el libro póstu-mo donde se recogieron estos textos— Witt-genstein aborda entre otros el juego de len-guaje del dudar. Allí se pregunta si es posible la duda radical hiperbólica de filiación escép-tica. El asunto es pertinente porque, desde

Descartes y sus *Meditaciones Metafísicas*, filósofos de muy diferentes estirpes han coincidido en que, paradójicamente, la mejor forma de enfrentarse al escepticismo radical, que niega toda posibilidad de conocimiento, es adoptar su propia duda hiperbólica por ver si, en el ejercicio de ésta, quedara alguna certeza a salvo que constituyera así el fundamento de todo ulterior conocimiento. Sabido es que en el caso particular de Descartes la duda radical se quiebra ante una primera certeza consistente en la existencia del *Ego Cogito*. Pero aquí no interesa tanto la particular posición cartesiana —o la de otros filósofos muy alejados de Descartes que a la postre practican la misma estrategia— como el punto de vista típico de Wittgenstein consistente en cambiar totalmente de perspectiva y acabar disolviendo un problema filosófico de larga tradición. Porque, como he dicho, lo primero que hace Wittgenstein ante el problema del escepticismo radical y sus respuestas, es preguntarse si es *lógicamente posible* tal duda radical. Y ante tal pregunta el filósofo nos dice que, de

contestarla afirmativamente, nos haríamos una imagen falsa de la duda porque no respetamos su juego de lenguaje y caemos así en el sinsentido. Queramos o no, el juego de la duda *presupone* la certeza y el que quisiera dudar de todo no tendría más que la ilusión de tal cosa pero, *de facto*, no llegaría realmente a dudar. Entiéndase bien, el asunto no es que no podamos dudar sucesivamente de multitud de cosas diferentes, el asunto es que no se puede poner en duda *todo a la vez*. Tomemos, por ejemplo, el juego de lenguaje de hacer experimentos. A lo largo de la investigación puedo dudar de muchas cosas. Pero hay otras de las que no dudo a riesgo de colapsar mi actividad: por ejemplo, de la *existencia* de los instrumentos que tengo ante mi vista y que manipulo, o de que los signos y cálculos que anoto sobre el papel no “juegan a Cascanueces” cuando yo no los miro. Así pues, puedo dudar de muchas cosas a la vez, pero —como dice Wittgenstein— cuando dudo “por regla general un juicio empírico u otro ha de encontrarse fuera de duda”. Ahora bien, el

partidario de la duda radical podría replicar que, aunque de hecho *actuemos* así, ello no quiere decir que no vivamos en la más completa ilusión; esto es, puede decir que *muy probablemente* las cosas que no ponemos en duda son como creemos que son, pero que no tenemos la *certeza* absoluta de que sean efectivamente así. Ante tal posición podría replicarse en dos frentes: por un lado, podría decirse que en qué se distingue la conducta y la vida de los que así dicen de la del resto de los hablantes y, por otro lado, que el que así habla no tiene en cuenta que hay algo que él mismo no pone en duda, a saber: el significado de sus palabras y que las palabras son significantes. Nótese que no se trata tan sólo de señalar la inconsistencia de una duda radical que se restringe a lo especulativo y no tiene su correlato práctico (crítica que, por cierto, ya hicieran Locke y Hume). Se trata aquí de señalar, además, que lo especulativo —el ámbito del lenguaje— y lo práctico están indisolublemente ligados, como señalé más arriba cuando someramente expuse la con-

cepción pragmática wittgensteiniana del lenguaje. Así, el que intentara ponerlo todo en duda no sólo tendría que colapsar toda actividad, sino también poner en duda el hecho de que sus palabras tengan sentido. En cuanto el escéptico habla y argumenta —*cree* que sus palabras tienen sentido— contradice su aserto de llevar a cabo una duda radical. En cualquier caso, que la *creencia* es lógicamente anterior a la duda se pone de manifiesto en el aprendizaje del lenguaje. Decimos que un niño domina el lenguaje cuando conoce el uso de las palabras y las aplica correctamente. Pero eso es así porque el niño aprende *creyendo* a los adultos; sus dudas aparecerán después en *ese* marco que no pone en duda. Es obvio que a los niños no se les enseña a *conjeturar* significados, sino a *usar* decididamente los términos de un modo u otro.

Ahora bien, esta imposibilidad lógica de la duda hiperbólica está ligada a otra cuestión que, como veremos después, ha sido repensada por Salvo referida a la pintura. Pienso en lo que Wittgenstein llama proposiciones apa-

rentemente empíricas, lógicas o gramaticales. En efecto: Wittgenstein mantuvo que, ciertas cosas de las que no dudamos —a riesgo de perder la comunidad de sentido con la forma de vida o cultura a la que pertenecemos— no por ello son, paradójicamente, *sabidas* o *conocidas*. Nótese que tradicionalmente el pensamiento filosófico —y aún el sentido común— había mantenido que el *conocimiento* era equivalente a la certeza, no concibiéndose un término en ausencia del otro. Pues bien, Wittgenstein afirma que hay cosas de las que estamos absolutamente ciertos y, sin embargo, no por eso puede decirse *propiamente* que las *conozcamos*. Para él decir “sé que tengo dos manos”, “sé que mi nombre es Alfonso Ninyerola” o “sé que la tierra no ha comenzado a existir hace 5 minutos”, viene a ser una confusión entre la gramática profunda y la gramática superficial de “saber” o “conocer”: superficialmente parece tratarse aquí de proposiciones empíricas —i.e. que establecen hechos— pero no lo son. ¿Por qué? Pues porque Wittgenstein piensa que se dice con propiedad “sé

que..." o "conozco..." cuando se está en disposición de dar las *razones* oportunas que *justifican* el enunciado con pretensiones de conocimiento. La certeza o el conocimiento no es un estado mental caracterizado por la convicción subjetiva, sino que está vinculado a la *posibilidad* de demostrar la verdad de lo que se dice conocer o saber. Ahora bien, en el caso de este tipo de proposiciones que comentamos nos encontramos con la peculiaridad de que las *razones* que se pudieran dar para *justificar* lo que se dice conocer no son más seguras o *más evidentes* que eso mismo que se dice conocer. Por eso no son sino *aparentemente* empíricas: porque no son el *resultado* de ninguna pesquisa o investigación, sino los *presupuestos* de toda investigación empírica. Hay que precisar, sin embargo, que ello *no* quiere decir que ese tipo de proposiciones sean los *fundamentos* del conocimiento en el sentido de que a partir de ellos se induzca o se deduzca algo. Wittgenstein dice que tales proposiciones expresan unas *creencias* de acuerdo con las cuales *actuamos* incondicional-



mente. No podemos decir propiamente que las conocemos porque no hay nada que pueda ser más evidente que lo que afirman, y por lo tanto pueda servir como justificación de las mismas. Pero, por la misma razón, no puedo imaginarme ningún sistema en el cual yo pudiera dudar de ellas. Así que, como dice Wittgenstein, "en el fundamento de la creencia bien fundamentada se encuentra la creencia no fundamentada". Lo cual quiere decir que la justificación o la fundamentación del conocimiento tiene un término, pero este final no es una suerte de *visión* inmediata de que ciertas proposiciones son verdaderas, sino que es nuestro *actuar* el que yace al fondo de los juegos del lenguaje del conocimiento. En ese sentido este tipo de proposiciones son fundamentos del lenguaje y del pensamiento: en el sentido de que forman parte de una *forma de vida*.

Cuando digo "sé que tengo dos manos", bajo la forma de una proposición empírica, lo que estoy *haciendo* realmente no es más que mostrar que soy competente para utilizar ese

término en innumerables juegos de lenguaje (p. ej.: “Me duele esta mano”, “Dame tu mano”, etc., etc.) donde no aparece ninguna duda sobre la existencia de mi mano. De la misma manera decir “la tierra existe desde hace muchísimos años” no es una constatación empírica, sino el acuerdo no explícito con mis semejantes que me permite ser competente en juegos de lenguaje respecto al pasado (no es un enunciado sobre la historia, sino la posibilidad de hacer historia). Cuando nos hacemos competentes en el uso de nuestra lengua materna adquirimos una “imagen del mundo”. Es decir: no adquirimos creencias una a una, sino una compleja red de creencias que se apoyan unas a otras. Esa imagen del mundo no es *ni verdadera ni falsa*, sino el sustrato de toda ulterior investigación y afirmación. Esa imagen del mundo, dice Wittgenstein, “es el fondo heredado contra el cual distingo lo verdadero de lo falso”. Ciertamente ese sistema de creencias es algo que *un* hombre adquiere por medio de la observación pero también a través de la experiencia acu-

mulada de los otros miembros de su cultura. Pero ocurre que ciertas *creencias fundamentales*, que tienen la apariencia de proposiciones empíricas, son como si se hubiesen solidificado y funcionan como el lecho rocoso por donde las proposiciones efectivamente empíricas fluyen. Ésas son las proposiciones que siendo indubitables no puede decirse, paradójicamente, que sean *verdaderas*. O, para decirlo más precisamente, sólo pueden decirse verdaderas en el sentido *derivado* de que son el fundamento de los juegos de lenguaje del hablante. Así que, también paradójicamente, el enfrentamiento de Wittgenstein con el escepticismo acaba en una nueva clase de escepticismo: el escepticismo de fundamentación. Ciertamente Wittgenstein no afirma, como el escepticismo radical, que no sea posible el conocimiento, pero llega a la conclusión de que los fundamentos del conocimiento y del lenguaje en general *no son propiamente conocidos*. A partir de ellos podemos dar razón, pero no podemos dar razón de los mismos. Nos son culturalmente dados.

Pues bien, la estrategia de Salvo en su análisis de la pintura parte de este punto de vista general, además de utilizar algunos conceptos acuñados por Wittgenstein. Así la pintura se entiende como una práctica histórica y culturalmente determinada y, lejos de establecer una investigación fenomenológica *atemporal* que determine los rasgos esenciales a partir de los cuales *identificar* la obra de arte, Salvo parte del *factum* de que en la historia de nuestra tradición cultural hay ciertos hechos u obras que han sido consideradas como *emblemata* de lo artístico en general y de lo pictórico en particular. De forma que lo que para nosotros es la pintura no se considera como una *especie* de un género universal común a *toda* cultura, sino aquellos objetos que guardan un "aire de familia" con esas cumbres que para nosotros, miembros de esta cultura, son *indubitablemente paradigma* de lo artístico. Ahora bien, considerar *radicalmente* a la pintura como una práctica *constituida* históricamente conlleva, en su consideración, el no limitarse en el tiempo a nuestro pasado

reciente, a la pintura de nuestro siglo. Muy al contrario, Salvo toma la pintura como una práctica que se desarrolla desde el Renacimiento hasta nuestros días y hace notar que, de restringirnos a la pintura que ha protagonizado las grandes rupturas formales de nuestro siglo, tendríamos una visión poco sinóptica y muy equívoca de la misma. Como dice en el parágrafo 83, Picasso no es el Big Bang de la pintura.

Es justamente esta visión sinóptica de la pintura en su historia lo que le lleva a afirmar que la misma está coordinada indefectiblemente con el 'ver'. Y ello en el doble aspecto que antes señalé cuando me referí, al hablar de Wittgenstein, del par "juego de lenguaje / forma de vida". Pues para Salvo el juego del lenguaje específico que es la pintura está coordinado con el ver, tanto porque ella misma es visión del mundo cuanto porque reposa en el ver sensorial. Ahora bien, tal afirmación no puede llevar a la conclusión precipitada de que lo que aquí se defiende es el realismo o el hiperrealismo. Salvo es per-

fectamente consciente de que ni siquiera el mero ver sensorial es explicable al modo como les gustaba pensar a los empiristas clásicos: como un simple *proceso causal* donde supuestamente se dieran como efectos, en los diferentes sujetos perceptores, idénticas imágenes ante iguales estímulos sensoriales de sus órganos de la vista. Precisamente, y muy al contrario, la percepción visual —como toda percepción— es un proceso inteligente y culturalmente condicionado y si es cierto que el aspecto causal está indefectiblemente presente, no es menos cierto que el ver está indisolublemente unido a otros procesos cognitivos como el creer, el conocer o el recordar. Como dice Salvo, cuando veo un árbol a lo lejos *no veo* que tenga hojas, pero *sí sé* que las tiene. De igual forma, cuando *veo* el sol en cuanto mancha amarilla brillante complemento ese mero ver con un cúmulo de conocimientos astronómicos (por ej.: que es un astro distante de la tierra la cual es su planeta, etc.) que funciona como *background* de creencias culturales donde se inserta esa visión

particular. En el mismo sentido, el particular ver en que consiste la pintura está mediado por las diferentes visiones o formas de ver que en la historia han sido. Sobre todo por los momentos álgidos que la historia institucional —vale decir museística— ha señalado como virajes fundamentales. Sin embargo, y no obstante lo dicho, Salvo repite una y otra vez que lo que en *última instancia* permite todas las modulaciones personales y estilísticas de la visión pictórica es “el ver de los ojos” y considera un sin-sentido pictórico todas aquellas obras que, aunque apoyadas en teorías estéticas *ad hoc* o precisamente por ese mismo motivo, se apartan de ese carácter de visión del mundo. La posición de Salvo es radical y un tanto provocadora en este punto: si ante un lienzo donde aparecen unos trazos de tal y tal manera, pigmentados así o asá, podemos llegar a la conclusión de que es empíricamente posible que los hubiera trazado un ciego, entonces tal objeto no es un cuadro sino otra cosa. Quizá sea una manifestación artística, pero en cualquier caso no es

una manifestación pictórica. Es esta concepción de la pintura como visión perpetuamente renovada del mundo —como perpetua y renovada *definición* de los objetos, diría Salvo— la que permite no sólo la identificación ontológica de la obra pictórica sino, también, la que permite establecer un criterio de valoración de la misma. Sin embargo, en este punto Salvo mantiene un escepticismo de fundamentación del juicio de valoración artística que se pone de manifiesto, en el inmediato principio de su texto, cuando el pintor se pregunta si también en el arte los fundamentos carecen de fundamento. Precisaré lo dicho.

Salvo huye de identificar la respuesta emotiva ante la obra con la valoración de la misma, pues si se produce tal identificación teórica entre una y otra cosa, la caída en el subjetivismo parece inevitable. Si se identifican *valoración y respuesta individual* toda discusión se colapsa y caemos en el reino del puro relativismo, pues es una cuestión de hecho fácilmente constatable que las respuestas (emocionales, sentimentales, etc.) de los indi-



viduos difieren notablemente ante la misma obra. Por tanto Salvo busca situar la fundamentación del juicio de valoración en un ámbito donde la objetividad, entendida como intersubjetividad, sea posible. Creo que ése es el sentido que subyace a la pregunta que, repetidamente, se hace sobre las relaciones que puede haber entre *valoración estética* y *valoración social*. Hay que decir, sin embargo, que en este punto Salvo anuda diversas consideraciones que hay que tener a la vista para comprender cómo se conjugan objetividad y escepticismo de fundamentación, pues ambas cosas parecen a primera vista difícilmente conjugables.

En efecto, por un lado, y de entrada, parece que valoración estética y valoración social sean una y la misma cosa, pues es una mayoría cualificada de "connaisseurs" ("curators", críticos, publicaciones...) la que considera a la obra emergente como digna de pertenecer al museo. Entiéndase aquí "Museo" como aquella instancia institucional que guarda la memoria de la tradición pictórica, aun-

que más precisamente podría decirse que más que “guardar” lo que hace es “constituir” esa tradición. Pero, por otra parte, hay que señalar que tal instancia constituyente no opera, a largo plazo y en general, según el vaivén de un capricho absoluto, sino según las *razones* que emanan del acervo histórico que contiene. Quiero decir que tal ámbito tiene a su disposición —como criterios públicos susceptibles de ser aceptados intersubjetivamente a la hora de establecer un argumento que fundamente la aceptación o recusación de un juicio de valoración— un legado de obras que *ya no* son medidas o juzgadas valorativamente sino que, exentas de juicio, constituyen la posibilidad de que otras sean *identificadas* como *susceptibles de ser no sólo mensurables sino así efectivamente* medidas o valoradas. Ciertamente la tradición pictórica moderna es absolutamente sensible a la metatradición que consiste en ser críticos con la tradición misma. No es Salvo en absoluto ajeno, ni mucho menos contrario, a tal cuestión. Lo único que señala es que no es posible establecer una duda

radical y absoluta que desembocara en la hipoteca *global* de la tradición, aunque claro está, la opinión y el juicio de uno puede transformarse a la larga en el juicio de muchos y entonces tales y tales obras pueden o bien ser realzadas, o bien ser desbancadas del Museo. Entiéndase bien: en sí mismas y discretamente consideradas no hay obra que no pueda ser juzgada y resituada, pues el juego del lenguaje que es la pintura, tiene, como todo juego, una historicidad y por ende pueden darse reajustes en el seno del todo. Pero que ello sea así no debe hacernos olvidar que en ese acervo histórico hay obras y artistas de los que es difícil pensar que puedan ser desbancados de su situación de ser condición de posibilidad del valor y la medida del mismo. Estas obras son como el lecho rocoso del cauce por donde circulan nuestros juicios sobre ésta o aquella obra —por utilizar de nuevo la misma metáfora de Wittgenstein en *Sobre la Certeza*.

Así que, hoy por hoy —y este hoy es un período de tiempo forzosamente dilatado— no

sólo no es lógicamente posible poner *globalmente* en cuestión la tradición —de no ser así, ¿qué identificaríamos entonces como pintura?—, sino que, además, el poner *ciertos* hitos de la misma en cuestión supondría que se colapsara la posibilidad de establecer un diálogo racional sobre la valoración de la pintura. La razón de esta última afirmación creo que puede buscarse en lo que Wittgenstein afirmó sobre la gramática profunda de la expresión “bello”. Creo que muchos párrafos de Salvo van en esa dirección como cuando se pregunta si “rojo” y “bello” son manifiestos del mismo modo. En efecto, Wittgenstein afirmó que términos como “bello”, “magnífico”, etc., según su gramática superficial, *parecen* adjetivos que se predicarían de todos aquellos objetos que tuvieran una cualidad inherente más o menos oculta, más o menos presente: la belleza. De ahí los problemas de la estética para acotar qué sea la belleza que queda, desde este punto de vista, reificada. Pero dándole un giro a la cuestión, Wittgenstein desestima una discusión que tu-

viera tal objetivo, pues para él tales términos—según su gramática profunda, i.e. aquel punto de vista que tiene presente la multiplicidad y complejidad de juegos de lenguaje donde aparece el término— se asemejan más a las *interjecciones* que a los adjetivos. Para él las expresiones del tipo “¡es bello!”, proferidas ante la obra de arte, tienen que ver con la sensación de “corrección” o de “justeza” que uno experimenta cuando contempla la obra. Es decir: el sentido de estos términos que empleamos en nuestros juicios de valoración estética parece ser el de aquilatar en qué medida el objeto que valoramos se ajusta a un cierto ideal del que partimos. Adjetivamos algo como “bello”, etc., cuando en esa búsqueda el objeto se nos presenta como *ya* ajustado, como cumpliendo el ideal de partida, como dejándonos satisfechos y con la idea de que el objeto está así acabado, completo, digno de no ser retocado o manipulado ya más. Ahora bien, ello no quiere decir que de hecho estemos procediendo a una *comparación* con un *patrón* preexistente. Ciertamente la

idea de *regla* o de *canon* está presente en esta concepción, pero lo está de una manera muy peculiar, pues de lo que es cuestión aquí es de una regla o de un ideal *singular* y peculiar para *cada* obra considerada. Por tanto es una norma o un ideal que se inventa y se cumple para cada caso. Wittgenstein compara el “¡es bello!” ante una obra al “¡justo!”, “¡exacto!” o “¡así es!” ante un problema de matemáticas que acaba de ser resuelto. Ahora bien, qué duda cabe que ser capaz de apreciar esa justeza o corrección supone el haber sido entrenado no sólo técnicamente, sino también y sobre todo el haber sido entrenado en un comportamiento discriminativo que parte de la familiaridad con lo que es considerado culturalmente —i.e. históricamente— paradigma de la obra artística: con las *obras maestras* que, podríamos decir, lo son no sólo en cuanto producidas por los maestros (“Masterpieces”, dicen los ingleses) sino también en cuanto nos amaestran en el entendimiento de lo artístico. Por eso nos dice Wittgenstein que describir un conjunto de reglas estéticas

de forma completa vendría a resultar la descripción de todo un período histórico. Es justamente aquí donde se traba el escepticismo de fundamentación al que aludí antes. Porque volvemos a encontrarnos en este punto con algo que nos es *dado* pero que no admite justificación posible. En definitiva, esas obras que se alzan como paradigmas de lo artístico y en relación a las cuales es posible fundamentar la objetividad de los juicios de valoración, reposan en una cultura, i.e. no en algo universalmente dado sino en una forma de vida que hay que tomar como hecho irreductible.

No he pretendido agotar las diversas direcciones que abren las preguntas y respuestas de Salvo. Su texto nos invita a seguir la conversación pero teniendo en cuenta que cualquiera de nosotros llega cuando la conversación ya ha comenzado desde hace largo tiempo. Precisamente, tan sólo he querido aportar algunas claves de por qué ello es así.

NICOLÁS SÁNCHEZ DURA

## PREFACIO

LAS páginas que siguen a este prefacio fueron provocadas, particularmente, por las conversaciones que tuve en el curso de los últimos años con mi amigo Gerd de Vries.

He creído que mis pensamientos tendrían mayor consistencia si eran escritos sobre el papel.

Habitualmente no me sirvo del lenguaje si no es para hablar o escribir cartas y, por ello, me he encontrado con dificultades para, escribiéndolos, expresar mis pensamientos; dificultades tanto para empezar como de orden sintáctico y gramatical. Espero que ello explicará la rudeza e ingenuidad de mi lenguaje.

Para enfrentarme con el tema que me concierne (la pintura), he seguido el método



de la mente más preclara del siglo XX, Ludwig Wittgenstein: el párrafo breve, la proposición axiomática, la pregunta retórica, etc.; un método, por otra parte, que ya encontramos, por ejemplo, en los cuadernos de notas de Berkeley o en las obras de Platón.

Es un método, como dijo el propio Wittgenstein, que da la posibilidad al lector de pensar por cuenta propia.

Para mejor comprender lo que he escrito, pudiera ser necesario haber leído las obras de lo que ha dado en llamarse el “segundo período” de Wittgenstein.

Mis pensamientos no se adhieren a una teoría en particular, sino más bien a un argumento, el mío, la pintura; y un pensamiento sigue al otro encadenadamente.

De esta forma, quizás, no necesite repetir mis ideas sobre la pintura —ideas, por cierto, que ya he expresado varias veces de viva voz.

*Salvo, Turín, 1980/81*

DE LA PINTURA  
*En el estilo de Wittgenstein*

1  
¿Son los fundamentos, también en el arte, infundamentados?

2  
¿Puede dudarse del valor de las obras de Leonardo?

3  
¿Puede definirse a Leonardo como un fundamento de la pintura?

4  
¿En qué diferirían las cosas si dudáramos de la calidad de las obras de Giotto, Masaccio, Caravaggio, Velázquez, etc., etc.?

5

Pero este etc., etc., ¿qué significa? ¿Es una lista de nombres que acaba en un punto determinado? o ¿es que no hay una línea neta de demarcación entre pintores 'primarios' y pintores 'secundarios'? Parece que en este punto el límite sea fluido, como si hubiera la posibilidad de pasar (con discreción) de una parte a otra.

6

Se dice: "Si quieres hacerte una biblioteca comienza por 'estos libros', después podrás pasar a los 'otros'".

Leo algunos de 'éstos' y algunos de los 'otros', y me encuentro en la situación de considerar que un libro dado 'debería' estar más bien en esta lista que en la otra. Y este 'pasaje auspiciado' deviene, de hecho, una realidad, como la opinión de un individuo se convierte en la opinión de un grupo.

7  
Si dices que 'todos', desde Homero a Borges, son malos escritores, ¿qué criterio emplearás para afirmar que alguien es un buen escritor?

8  
¿No significa 'bueno': "somos muchos los que afirmamos que..."?

9  
El día que tengamos buenas razones ("seamos muchos los que afirmamos que...") cambiaremos nuestro juicio.

10  
"¿Entonces la razón reside en la superioridad numérica?"

El uso de la razón reside en la superioridad numérica.

11  
Se necesitan muchos inviernos para eliminar el invierno.

12

La caída del juicio de una generación hace menos ruido que la caída del juicio de cien generaciones.

13

“¿Así pues, es la mayoría quien tiene la razón?”

El juicio de la mayoría tiene mayores consecuencias (véase, por ejemplo, un tribunal de justicia).

“Pero la mayoría puede equivocarse y resultar que el juicio de la minoría era el justo.”

¿Pero en el momento en que el juicio de minoría se *revela* como el más justo, no se convierte en el juicio de la mayoría?

14

Pienso que Leonardo es un gran pintor; todos dicen que Leonardo es un gran pintor.

Pero un día alguien presenta razones ‘tan convincentes’ que nos demuestra que Leonardo es un pintor mediocre. En tal caso el

juicio de uno se convierte de nuevo en el juicio de todos.

Però ¿podría decirse que yo estaba equivocado?

15

¿Qué es lo que me impide hacer garabatos de cualquier manera sobre un lienzo en vez de 'ordenar', de determinar en algún modo, formas y colores?

16

¿Cuánto del valor intrínseco de una obra corresponde a su éxito? ¿Y qué quiere decir valor intrínseco, éxito?

El éxito de una obra no significa nada excepto el reconocimiento de ese valor intrínseco.

Podría decirse que ese 'reconocimiento' es, de alguna manera, análogo al hecho que prueba la falsedad o la verdad de una proposición.

El hecho hace verdadera o falsa a una proposición y el 'reconocimiento' o su carencia hace verdadero o falso al valor.

17

Pero ¿qué es lo que determina el 'reconocimiento'? ¿Qué ocurre antes de expresar un juicio?

"Tengo una regla y la aplico a la cosa que he de juzgar."

Pero ¿existe un patrón de medida para esa regla? No me parece que exista una regla absoluta para medir valores. Lo que existe son reglas que se usan durante cierto tiempo.

18

Cuando juzgas un cuadro, ¿no lo imaginas acaso junto a otros cuadros, en el contexto de otros cuadros? ¿Y no quiere decir eso que los cuadros al lado de los cuales tú colocas el que estás juzgando están fuera de todo juicio? ¿No ocurre que, esos cuadros, ya no son cuadros que deban ser valorados sino que son cuadros que tienen un determinado valor? ¿Acaso no actúas así?: tienes en la mente ciertos cuadros de los que has dejado de medir su valor; esos cuadros se han transformado en la regla con la cual juzgas los otros cuadros.



19

Pero los cuadros (las reglas) que tú tienes en mente, ¿son los mismos que tengo yo en mente?

Más aún: ¿Cuáles son los que miden con mayor precisión, los tuyos o los míos? ¿Puede determinarse tal cosa?

20

El museo imaginario: un criterio personal.

El museo real: un criterio más institucionalizado.

“¿Pero no tienen los museos también bodegas? ¿Son siempre las mismas las obras expuestas? ¿No hay, acaso, una alternancia entre las obras expuestas y las obras en bodegas?”

Pero entonces, las obras que son el fundamento de nuestro juicio, ¿podrán ser enviadas al depósito y dejar de ayudarnos en nuestros juicios?

“Sí, pero con discreción. No espero que en el curso de mi vida el juicio sobre Leonardo dé un vuelco; pero sí que puede ocurrir

respecto a la obra de nuestro contemporáneo X. Si a lo largo de casi tres mil años se ha juzgado comúnmente que Homero (o cualquier otro) era un gran poeta, entonces no será bastante un día o un siglo para destruir tal juicio”.

21

Un millar derrotan a uno. Uno se convierte en diez mil y derrotan a un millar.

22

Un descubrimiento científico determinado (por ejemplo que la tierra se ‘hincha’) puede inducir a modificar el patrón medida de la regla. Pero, ¿cuál puede ser el descubrimiento (¿científico?) que nos haga medir de una forma diferente una obra de arte?

23

Un pintor precede sus obras de bocetos. Sus contemporáneos juzgan que los bocetos son menos importantes que las obras acabadas.

Algunas generaciones más tarde se juzga lo contrario. ¿Qué ha ocurrido?

Que en ese lapso de tiempo, por ejemplo, se ha impuesto una pintura que técnicamente es más cercana a los bocetos que a las obras acabadas de aquel pintor. O también, que a su parecer (para sus ojos, para su mente) en los bocetos se captan cualidades que faltan en las obras acabadas.

Se dicen cosas de este género: "Mira, en los bocetos se puede apreciar una mayor inmediatez, la expresión es más suelta, más libre; y todo ello está ausente de la obra acabada". (Incluso llegan a decir: "lo que por otra parte debía hacer para ganarse la vida".)

En el caso contrario se dice: "Mira, en los bocetos uno reconoce cierto apresuramiento en el pensamiento, en la ejecución y en la expresión que desaparecen en la obra acabada".

24

El tiempo, como criterio para el juzgar, no es reemplazable.

Supongamos que se da una conjura que tiene como fin llevar a un artista a una fama inmerecida. ¿Cuánto podrá durar?

¿Puede durar una conjura mil años?

¿Llamaremos conjura a la razón de una fama milenaria?

25

Tú tienes en mente ciertos cuadros que acompañas de una teoría y, por su medio, juzgas mi cuadro. ¿Estás juzgando?

En realidad tú le das a mi cuadro dos posibilidades: que concuerde o no con tu teoría.

Y si mi cuadro y tu juicio no convergen en la palabra 'bello', no queda más salida que, o bien yo cambie el cuadro, o bien tú modifiques tu teoría.

26

Creo que pinto cuadros bellos pero nadie está de acuerdo conmigo. Pasan los años y continúan diciéndome: "¡Vaya, no, Salvo, son realmente horribles!" Y (sea un milagro) vivo

mil, un millón de años, y continuaban diciéndome: "No, no y no, son verdaderamente cuadros de tres al cuarto".

Bien, ¿no debería todo esto alterar mi juicio? En este punto podría decirse: "depende de la intensidad de tus creencias; si pudieras ver lo 'bello' tan claramente como ves los colores, podrías pensar que los otros están ciegos frente a tal o cual aspecto".

Pero, ¿puede la visión de lo 'bello' ser tan 'clara' como la experiencia empírica de los colores?

¿Qué se dice?: ¿"Veo que es bello" o "pienso que es bello"?

27

Miro un cuadro y digo: "Es rojo, es bello".

Pero 'rojo' y 'bello', ¿se manifiestan del mismo modo?

28

Algún dice: "me refiero al valor de la composición".

¿Es decir?

“Al modo en que se disponen los objetos pintados”.

¿Y qué entiendes por una composición lograda?

“La que aparece en aquel cuadro, por ejemplo”.

Otra persona puede encontrar el defecto del cuadro en ese mismo valor compositivo. Dirá que el criterio de composición está agotado.

29

¿A quién creer?

¿No dispongo los objetos, en mi vida ordinaria, de una forma lógica? Los muebles en la habitación, los vestidos en el armario, etc., etc.

¿Por qué no debería hacer lo mismo con los colores o con las palabras?

“Porque alguien te sugiere una nueva forma de ver, de hacer las cosas. Alguien te propone la exclusión del criterio de composición, y que promuevas, ¡qué sé yo!, lo irracional, el instinto”

30

Debo elegir entre dos colecciones. En una hay obras de Giotto, Botticelli, Rafaello, Caravaggio, Canaletto y Renoir; en la otra hay obras de Picasso, Kandinsky, Mondrian, Pollock y Fontana.

Elegiré la más importante, la primera; la más importante porque concita mayor consenso.

31

Un atleta que nunca gana no es considerado un campeón. El campeón es aquel que gana a menudo en competiciones de prestigio (una carrera alrededor de la parroquia no vale lo que una olimpiada).

Pero en el caso del arte, ¿quiénes son los campeones? ¿De qué tipo son las victorias?

Se podría decir, se debe decir, que las victorias de un artista son el consenso que suscita teniendo en cuenta el valor de los que forman el consenso.

32

¿No debería fiarme más de alguien que reconociera fácilmente la diferencia entre Filippo Lippi y Filippino, entre Salomon van Ruysdael y Jacob, que de alguien que sólo ha visto los ex votos de la iglesia de su pueblo?

33

Alguien dice: "Bien, conozco los criterios con los cuales Ud. juzga y no quiero aceptarlos. ¡Ninguno de ellos!"

¿Qué ocurre?

¿Es posible no respetar 'todos' los criterios?

¿Estamos en disposición de definir 'todos' los criterios?

34

Cuando pinto un cuadro, una de las razones que me determinan a hacerlo de esa manera es la certeza de que Giotto, Leonardo, Rembrandt, Goya y Van Gogh son (fueron, personalmente) grandes pintores; que eso que se



---

llama un 'cuadro bello' es, claramente, uno de sus cuadros.

35

Si alguien dijera: "No, no miraré ningún pintor (¿pero cómo es posible tal cosa?) y miraré tan sólo la naturaleza.

Un cuadro bello será aquel que mejor reproduzca esta rosa en este momento".

"Esta rosa en este momento" no significa nada, pero olvidémoslo por el momento y supongamos, por el contrario, que significa algo preciso: en tal caso, ¿pintarían los mejores pintores idénticos cuadros?

36

Otro criterio que conozco es que cualquier buen artista se distingue de otro incluso cuando ambos pintan el mismo objeto.

Cada uno ve siempre el modelo de un modo renovado, desde un nuevo punto de vista.

37

En la medida en que el 'modelo' puede ser visto de forma renovada, en la medida en que la definición no esté conclusa, ¿por qué debería interrumpirse la búsqueda?

Se necesitaría un motivo lógico, por ejemplo, que la 'definición' fuera plena, que no se pueda pintar el modelo de una nueva forma.

38

Pero qué ocurre, ¿el modelo ya no puede ser representado de nueva forma o es que *tú* no eres capaz de ello?

39

¿De cuántas maneras puede pintarse una rosa?

40

Yo pinto cuadros: es una característica mía. Si se me urge, digamos que se dan mi necesidad 'artística' y mi necesidad 'económica': la necesidad 'artística' me empujará a satisfacer mi museo imaginario y la necesidad 'econó-

mica' me empujará a satisfacer el museo real.

41

¿Cómo construyes una 'secuencia'? Qué sucede cuando dices: "Sí, a Monet lo veo bien después de Canaletto y Turner".

¿Por qué está así bien emplazado?

"Porque, por ejemplo, Turner me da una visión nueva de Venecia respecto a aquella más estereotipada de Canaletto; y lo mismo ocurre con Monet y Turner".

Ocurre como si la entidad empírica llamada Venecia, al comentar una representación suya, exclamase: "¡Aquí sólo hay un aspecto!", y exigiese nuevas representaciones que la 'definieran' mejor.

42

¿Qué pintarías si fueras ciego?

"Los ciegos no juegan el juego de la pintura".

43

“Se quedó ciego y paró de pintar.”

“Se quedó sordo y continuó componiendo”.

Dos maneras diferentes de quedar privado de un sentido.

La privación de uno de ellos no le imposibilita a uno para seguir siendo capaz de encontrar correspondencias entre el signo y el pensamiento; sin embargo, la privación del otro sí que lo impide.

44

El pintar está íntimamente conectado con el ‘ver’.

El cuadro es el resultado del ‘ver’.

45

Pero pregunto: “Cuando sueño y veo el rostro de aquel amigo tuyo de forma nítida, con precisión en sus características, ¿con qué veo? ¿Con los ojos?”

46

¿Qué especie de 'ver' es ésta?

47

Este 'ver' por sí solo no me serviría para pintar. Es el ver con los ojos el que está conectado con el pintar; no podría simplemente soñar.

48

¡Un momento! ¿Pero no está el ver ligado al creer, al recordar, al saber?

Cuando miro al sol (oblicuamente) no creo que tenga, en común con los otros hombres, un defecto en la vista; no creo que haya un potente punto amarillo en mi campo visual. No, sé que es un astro, creo que es inmenso en comparación con las dimensiones de la Tierra, que está a ciento cincuenta millones de kilómetros de distancia. Espero que mañana todavía esté ahí, etc., etc.

49

¿Qué tipo de 'ver' sería el de alguien que sufriera amnesia total? Me refiero, literalmente, a 'amnesia total'. ¿No sería ceguera o coma?

50

¿Qué tipo de 'ver' sería aquel en el que no se recordase lo que se ha visto un segundo antes, una milésima de segundo antes?

51

Me comporto respecto a Copenhague —donde no he estado nunca— como me comporto con Palermo, donde sí he estado: son dos direcciones posibles.

52

Veo los objetos de esta habitación, pero sé que en la otra habitación... y en la otra calle...

53

Espero un cuadro mejor (en general) de alguien sano, en el sentido ordinario, que de

---

alguien que sufre acromatopsia, es sordomudo y está privado de uno de los lóbulos temporales.

Quizá no podría siquiera entender la pintura de alguien que tuviera tales privaciones.

54

Los cuadros de los locos: ¿No es necesario estar loco para comprenderlos?

55

Existe un juego que consiste en adivinar las medidas de un cuadro.

¿Pero cuánto mide un cuadro en el 'pensamiento'? Quiero decir: ¿Qué proporciones tienen *La Capilla Sixtina* o *La Gioconda* cuando las recordamos?

56

Parece que aquí (en el pensamiento) pudiera haber una imagen que no tuviera extensión.

Si me imagino la Vía Láctea, ¿es esta imagen 'más grande' que la que tendría si pensara en los átomos de un lápiz?

57

El objeto tiene una extensión, su imagen no.

58

¿Logras imaginarte 3 cuadros superpuestos unos a otros?

“¡Vaya lío!”

59

¿Qué ocurre entonces, que no hay lugar en el pensamiento para más de una imagen a la vez?

“Puedo imaginarme los tres cuadros uno junto al otro; pero la imagen tendrá una cierta correspondencia con el objeto sólo si me detengo en cada uno de ellos mientras ignoro a los otros”.

60

¿Así que la imagen puede tener mayor o menor correspondencia con su objeto?

¿Y cuando el objeto y su imagen son contemporáneos qué tenemos? ¿La máxima correspondencia?



61

El objeto es tridimensional y cuando lo has dicho todavía no lo has definido.

62

Las imágenes tienen la misma densidad que los sueños. Tienen en común el mismo tipo de 'ver'.

63

Con algunas personas y con algunas cosas con las que hemos vivido más tiempo, estamos en disposición de evocar imágenes más nítidas; estamos en disposición de trazar una mejor semejanza de las mismas (en disposición de dar un número mayor de informaciones).

64

Pintar es, también, dar un monto de información (no dar un número de teléfono).

65

"Si quieres saber más sobre el asunto debes preguntar..."

66

Pensar es juzgar.

67

Pensar es el instrumento necesario para saber qué es pensar.

68

Pensar es el término.

Aquí, confluyen hechos e imágenes; de aquí parten las imágenes y los hechos.

69

Me imagino que soy Napoleón.

Pienso que no soy Napoleón.

No soy Napoleón.

70

Recordar es uno de los instrumentos del pensar: Me acuerdo de que soy Salvo.

Si sufriera una amnesia total, ¿no estaría en coma? ¿Qué tipo de pensar sería?

71

Me imagino que soy Napoleón; ¿por qué pienso que no soy Napoleón? Veo ciertas cosas, recuerdo algunas otras y concluyo que soy...

72

¿Cómo me imagino algo que no he visto nunca? Me preguntan: "¿Cómo te imaginas el pueblo de Uzukusky?" Pongo juntas las imágenes (recordaré) que despiertan la palabra 'pueblo' y el sonido 'Uzukusky'.

73

Supongamos que ese pueblo exista. ¿Será la imagen que yo tenga tan nítida y tan precisa como la que tenga alguien que viva allí?

Cuanto más clara sea la imagen, mejor podrá usarse: "En cuanto llegues a aquel árbol, gira a la derecha, verás una fuente y en la callejuela de la derecha..."

74

La agudeza de la observación permite una imagen más verdadera, más adecuada (a su manera) a la cosa. Más útil.

75

¿Puedo ver, en un cuadro, algo que su autor no puso en él?

“Encuentro *sólo* cosas que él no puso.”

¿Qué quiere decir que todo lo que veo no tiene nada que ver con aquello que el pintor quería decir?

“No, quiere decir que el pintor pinta el cuadro, no algo en el cuadro; y lo que tú ves allí es *todo tuyo*”.

76

Hay un baile: algunas imágenes, algunos pensamientos pueden llevar a un hecho-cuadro. El hecho-cuadro puede llevar a algunas imágenes, a algunos pensamientos, a algunos hechos...

77

A una cierta distancia de un árbol: ¿Veo las hojas o sé que tiene hojas?

78

Se dice: "Siento una emoción profunda ante aquel cuadro".

Me imagino el asunto más o menos así: hay un tipo esperando su sentencia. Para comunicársela, utilizan un cuadro. Le enseñan un cuadro donde a él (el hombre que espera su sentencia) se le representa, con mucho 'verismo', en el momento de ser guillotinado. Incluso ya ha caído la cuchilla.

"¿El tipo de emociones que tendrá el condenado al ver el cuadro, está en relación con los valores estéticos?"

79

Dibujo esto



y ciertas cosas te vienen a la mente.

Pero si dibujo esto,



¿qué cosas te vienen a la mente?

80

Si dibujo esto,



sé qué cosa te vendrá a la mente.

Pero si dibujo esto,



no lo sé.

81

En un cierto sistema ciertas combinaciones son comunes, otras raras, otras extraordinarias. Lo mismo ocurre para esas combinaciones de color llamadas cuadros.

82

Se me aparece un ángel de imprevisto; me quedo estupefacto, maravillado, aterrorizado, etc.

Pero si el ángel apareciera cada día a la misma hora, ¿me quedaría estupefacto *todos* los días?

83

Muchos hacen partir su propia teoría estética de Picasso. ¿Qué modo de proceder es éste?

Como si Picasso fuera el 'Big Bang'.

84

Un cuadro se sitúa en una secuencia lógica.

85

Un cuadro es un término: es una llegada (para el que lo ha hecho) y una partida (para el que lo ve).

86

Pero tú, Salvo, que siempre tienes en los labios nombres como Giotto, Leonardo,

Goya, Van Gogh, ¿demuestras con ello la calidad de tu cuadro? ¿Me la garantizas?

“No, pero te indico el camino del cuadro, cuál es su dirección”.

87

La belleza del cuadro no depende de mí, el ‘cuadro’ depende de mí.

88

Un cuadro puede darte ciertas indicaciones; por ejemplo que el pintor no era ciego.

Pero viendo un cuadro así:



¿Tendrías la certeza de que el pintor no era ciego?

89

¿Puede imaginarse algo que no existe?

“Puedo imaginarme un puente que está por construir.”

¡Pero, un ‘puente’ existe!



90

Pensar: es como si la imagen que nos es dada por nuestro campo visual vagara dando origen a una serie de imágenes-sensaciones, para después reconcentrarse.

91

Algunas imágenes pueden devenir empíricas, otras no.

92

La *Gioconda* antes de ser pintada no existía, ¡pero una 'mujer', sí!

93

La palabra 'atardecer' incluye todos los atardeceres posibles, empíricos o imaginarios; ¿pero no son demasiados?

¿No concuerda 'más' con el atardecer un atardecer de Claudio de Lorena o de C. D. Friedrich que con la palabra 'atardecer'?

94

En una película, a diferencia de un cuadro, las imágenes se suceden a tal velocidad que no dejan espacio para otras imágenes, sino sólo para sensaciones.

95

El lenguaje es un medio de comunicación mucho más rápido que la pintura: puedo escribir 'pera' y dibujar



con la misma rapidez. Pero "¡dame una pera!", ¿puedo pintarlo en el mismo tiempo?

96

Si le tuviera que comunicar a alguien con un cuadro, en vez de con palabras, "ayer llovió aquí", ¿no podría (así me lo imagino yo) pintar un calendario (*ayer*), cerca de una ventana abierta (*aquí*) donde uno ve que *está lloviendo*?

97

Alguien dice: "pinto esto



para expresar esto y aquello".

¿Pero, expresar a quién?

98

Si una noche fueras transportado por un ángel a una lejana galaxia, a un planeta que se llama, digamos, XG23; al día siguiente tú pintas un cuadro donde representas los habitantes de ese planeta.

Ahora te pregunto: ¿hay *alguien* en la Tierra que viendo tu cuadro exclame: "Mira, los habitantes de XG23"?

99

Pero si tú vas a un pueblo chino donde ninguno de 'nosotros' ha estado nunca y regresas con un cuadro que lo representa, diríamos: "Mira, un pueblo chino".

Porque nosotros sabemos qué es un pueblo, qué es ser chino, qué es un pueblo chino.

100

“Pero yo no quiero comunicar nada a nadie”.  
¿Pero por qué me comunicas ‘esto’?”

101

Algunos pintores parece que no quisieran tener nada que ver con el ‘ver’.

Como si el pensamiento pudiera expresarse sin el ‘ver’.

Una nueva gramática de la pintura adaptada a los ciegos.

102

Un ciego (ciertamente no de nacimiento) podría incluso llegar al ‘expresionismo figurativo’.

103

¿Pero podría un ciego pintar el *Matrimonio Arnolfini*? No, éste es un juego negado a los ciegos.

104

“No sé lo que ves aquí, pero pintándolo quería expresar tal y tal cosa”, puede decir un pintor ciego hablando de un cuadro suyo.

105

¿Podría siempre un ciego señalar sus cuadros y decir: “Este cuadro lo he hecho yo”?

106

¡Recuérdalo bien! Cada vez que veas este signo



deberás imaginarte la luna.

Pero si ves este signo



¿cuál es la gramática que debes ‘aprender’ para interpretarlo?

107

¿Qué cosa te induce a representar?

“No puedo imaginarme nada que no sea la voluntad de comunicar”.

Pero entonces, ¿no será el primer criterio la *coherencia*, la *concordancia* entre el signo y lo designado, en función de una comprensión del pensamiento que se quiere comunicar?

“Una voluntad de claridad no implica necesariamente su logro”.

¡Pero sí una dirección!

108

Un cuadro es un fruto cuyo árbol es la vida del autor.

Es un aspecto, un resultado.

109

Supongamos que sea a un Dios al que en última instancia le preguntamos: “¿Pero es la *Gioconda* un cuadro bello?”

Y que él diga: “¡Pero hombre, si es un cuadro de tres al cuarto!”

¿Podríamos decir en tal caso que nos habíamos equivocado al considerarlo un cuadro bello?

110

Cuando un niño elige entre diferentes juguetes, ¿no tiene en mente una secuencia de imágenes que lo *dirige* hacia el juguete que de hecho elige?

111

Nuestra amnesia respecto a todo lo sucedido antes de nacer es total.

“Pero sabes que ha existido Julio César.”

Sí, pero yo me refería a lo sucedido a *mí*.

“¿Pero tienes alguna razón para hablar así? Tú sólo empiezas a jugar cuando has ‘nacido’ para ese juego. Sólo puedes decir algo como ‘antes de que naciera...’ cuando ya estás en el campo de juego”.

Pero es curioso: ¿Qué tipo de ‘ser’ es aquel que es sin mí?

“Puedes imaginarte el asunto como un jugador que permanece en el banquillo. El campo está ahí y también alguien que juega en él. Sabes que las cosas están así, pero tú no juegas. En un momento determinado, el en-

trenador te manda al campo de juego para sustituir a alguien y así empiezas a jugar”.

112

¿Pueden existir dos objetos idénticos?

¿No deberían ocupar incluso el mismo espacio-tiempo?

Pero entonces sería un solo objeto.

113

Supón que los pintores hiciéramos siempre, y solamente, el mismo cuadro.

¿El mismo?! (¡Intenta imaginártelo!)

114

¿Pero si existiese el concepto de ‘discriminación’, sobre qué base operaría?

“Sobre sí mismo”.

¿Y qué devendría?

“Su negación, el concepto de identidad”.

No he comprendido muy bien qué ha sucedido:



Si el concepto de discriminación deviene concepto de identidad o si se dan juntos o si el uno presupone al otro.

115

“Si yo no fuera..”

Aquí parecen presentes una realidad (yo) con la idea de su negación.

¿Pero están presentes del mismo modo?

Una es empírica y la otra no.

Una es concreta y la otra no.

“¿En cualquier caso es un estado mental!  
¿Y un estado mental no es algo concreto?  
¿No puede producir hechos concretos?”

116

Un cierto pintor vive en un período de guerras, carestía y cosas por el estilo, pero sólo pinta escenas idílicas. ¿Podría decirse que los estados emocionales que lo llevaron a pintar tales cuadros no son reales?

Reales como una guerra.

¿No son, más tarde, ‘reconocidos’ tales estados emocionales?

117

Delante de una rosa, quizá, diga: "¡Qué feliz es al florecer!"

¿Cómo sería la rosa si no fuera feliz al florecer?

118

¿Pero los estados emocionales de un pintor son transferibles a sus cuadros? o ¿pueden determinar sus cuadros?

Supóngase que yo estuviera fuertemente dolorido y que quisiera pintar tal estado. Podría hacerme un autorretrato en el cual llorase, gesticulara y cosas por el estilo. En mi paisaje podría pintar uno de esos cementerios de montaña a lo Friedrich o, quizá, una calavera sobre un fondo negro con una bujía consumida y una flor marchita, etc....

Si pinto un cementerio en un día gris sé que, normalmente, no encontrarás nada de lo cual reírte.

119

“No se menciona la cuerda en la casa del ahorcado”.

¿Pero tampoco se habla ni siquiera del color de la cuerda?

Si digo ‘beige’, ¿podría revivir malos recuerdos?

En tal caso parece depender de la ‘sensibilidad’ del oyente. Quizá ni siquiera pudiera decir cañamo, azúcar, flexible, dulce, amargo, etc.

¿Qué podría decir?

120

Tenemos un lenguaje y un comportamiento convencional, pero también imágenes, representaciones y pensamientos convencionales.

121

El dolor puede tener un arco de expresiones que vaya de la más patente a la más impersonal, pero el arco no va más allá de los extremos.

122

¿Pero no es la expresión una representación?

123

De ciertos cuadros se puede decir más que de otros: "¡Manchas de color!"

124

¿Es "ha sido bello durante dos mil años" como "ha sido bello durante cien años"?

¿He pensado alguna vez que *El Auriga de Delfos* fuera una escultura horrorosa? Es más, ¿la he juzgado alguna vez o, más bien, me ha servido para medir otras esculturas?

Miguel Ángel hizo el *David* y yo tengo algo para medir su valor.

Cuando para juzgar el *David* pienso en algunas obras maestras de la escultura griega, no me es difícil inferir que es una escultura bella; ¿pero podrían usarse las mismas reglas para concluir que la *Columna Infinita* de Brancusi es bella?

Aquí el autor parece que diga: "Si alguna vez quieres juzgar mi obra no debes usar *El Auriga de Delfos*".

¿Pero qué debo usar entonces?

“Una reciente teoría del arte que, una vez aceptada, te hará ver la obra bajo una nueva luz”.

Pero esa teoría, que tiene 50 años y que es contestada por muchos, ¿puede tener para mí el mismo valor que lo que me hace concluir que *El Auriga de Delfos* es bello?

125

Pero entonces, si una teoría del arte que tiene 50 años debe tener para mí tanto valor como una que tenga dos mil, yo pregunto: ¿Por qué una teoría que tiene 50 años debe valer más que una teoría que tiene dos meses o cinco minutos?

Por ejemplo: yo tengo ahora una idea sobre el arte; lo que se ha hecho hasta aquí es pura basura y de ahora en adelante, en vez de pintar se debe escupir a la cara de la gente; a partir de las formas que el esputo adopte en la cara del coleccionista se podrán decir ciertas cosas como esto y aquello...

¿Por qué tú que tienes tanta facilidad para admitir nuevos criterios no aceptas también éste?

¿Es menos expresivo mi esputo que un Pollock?

126

*Parece* que un rostro humano es más expresivo que una roca. En los cuadros de Van Gogh las cosas tienen la misma expresividad que los hombres. Es como si en Van Gogh (y en pocos más) el hombre y la naturaleza fueran dos caras de una única cosa.

En los últimos siglos, el interés de la pintura se ha encaminado desde una exaltación del hombre, casi sería mejor decir una re-exaltación del hombre, a una re-exaltación de la naturaleza.

Ahora bien, ¿se pueden separar los términos hombre y naturaleza? ¿No van siempre unidos como espacio y tiempo?

127

Para mí el hombre y la naturaleza dan 'más espacio' que cualquier otra teoría.

128

Una teoría puede convertirse en dogma, fanatismo, ceguera.

129

¿Concierne la ética al hombre y la estética a la naturaleza?

La posibilidad del hombre de ser esto y aquello; la posibilidad de una roca de ser esto y aquello.

130

Un hombre justo será un Sócrates, una piedra bella será un *David*.

131

Si el hombre y la naturaleza son una sola cosa, entonces la ética y la estética son una sola cosa.

132

El pensamiento tiene el vicio del juicio.

133

*Tú dime* cuándo se comenzó a 'pensar' y yo te diré cuál es el criterio más antiguo de lo justo y lo bello; aquél del cual se han seguido los demás y con qué lógica.

134

Llegamos cuando la conversación ya ha comenzado.

135

“¿Qué cosa has visto, qué cosa has pensado, qué cosa has hecho?”

136

Si, una vez muertos, nos encontrásemos en un lugar con parientes y amigos a los que no hubiéramos visto en mucho tiempo (el tiempo de nuestra vida) y nos saludaran y agasajaran, ¿qué preguntas nos harían?

137

Si solamente existiera el pensamiento, ¿no razonaría acerca de su propia negación?



¿Y qué concluiría?

“Si yo no fuera...”

“Yo no podría ni siquiera hacerme esta pregunta.”

138

“¿Qué piensas hacer?”

¡He aquí una proposición llena de expresión!

“Pienso hacer” sin el ‘que’ sería como un sueño.

“Qué piensas” sin el ‘hacer’ sería como un sueño.

‘Que’ y ‘hacer’ están a los lados del ‘pensar’ como los dos ladrones lo están de Jesús, como el pasado y el futuro están junto del presente.

139

‘Cualquier’ imagen o hecho serán siempre elegidos de entre otras imágenes, otros hechos.

Siempre son el fruto de una elección, de una separación, de una discriminación, de un juicio.

140

Si tú piensas que al tirarte de una torre volarás, piensas mal.

Si tú piensas que al tirarte de una torre te estrellarás, piensas bien. (Para un pájaro sería lo contrario).

Pero debería de haber dicho: "Si te imaginas..." (éstos no son todavía pensamientos) "... y entonces piensas bien-mal" (éstas sí, las conclusiones, son pensamientos).

Pensar también es: elegir estos dos ejemplos por mor de hacer una distinción acerca del pensamiento.

141

Mucha gente parece decir acerca de lo que les ha precedido: "Lo acepto todo, excepto el criterio que lo ha determinado".

¿Pero no es esto como no aceptar nada?

142

¡Qué tristeza ver triunfar así el viejo buen sentido común!

“¿Por qué si ‘cualquier otra cosa’ triunfase no sería entonces llamada sentido común?”

143

Uno puede dejar al zapatero de Apelles el juicio sobre los zapatos: es un experto en el tema.

Y mi zapato pintado se relaciona de alguna manera con un zapato real.

Pero si Apelles hubiese respondido: “Sí, pero no estoy interesado en una correspondencia realista con el zapato real”.

En tal caso, ¿debería permanecer el zapatero en silencio? ¿No debería expresar un juicio? Esto es, ¿no debería pensar? Porque juzgar es pensar.

144

Aquel que haya pasado su vida entre cuadros en vez de entre zapatos estará capacitado para ejercer un juicio general.

145

Se puede pintar una botella de infinidad de modos, ¡figúrate el mundo!

146

¡Fíjate que todavía no se ha dicho todo!

147

¿Qué pensaríamos de un pintor que pintara siempre el mismo cuadro? (no importa que tal cuadro sea bello). Insisto en la diferencia que encuentro entre un autorretrato temprano y otro tardío de Rembrandt.

Prueba a imaginarte que Rembrandt se hubiera retratado siempre de la misma manera, ¿te parece posible?

Sin embargo, mira a tu alrededor cuidadosamente; muchos corren el riesgo de pintarse 'siempre de la misma manera'.

148

También insisto en la diferencia que encuentro entre un autorretrato de Rembrandt y uno de Van Gogh.

Pero presta atención, no insisto en la 'diferencia'; insisto en la diferencia del 'autorretrato'.

149

Diferencia en la igualdad.

Lo previsto imprevisible.  
La novedad en lo viejo.

150

Una princesa debe enviar su retrato a un lejano prometido.

¿Qué le pedirá al pintor que la debe retratar?

¿No querrá un retrato que exprese no sólo semejanza (supongamos que la princesa no es 'muy bella'), sino que también exprese de alguna manera lo que es 'bello' en su rostro: esa belleza que se puede entrever aunque no sea más que unos minutos al día? (cómo somos y cómo querríamos ser).

En suma, realismo sí, pero también el subrayado de los aspectos 'bellos' por poco perspicuos que sean.

Y el día que deba encontrarse con su prometido, ¿no esperará obtener de su propio comportamiento la misma cosa que el pintor obtuvo de la mezcla de sus colores?

Este ejemplo debería demostrar un tipo de tamiz por el que debe de pasar el 'valor'.

151

Si pienso sobre la 'pintura' me imagino una secuencia a través de los siglos del tipo: Duccio, Fra Angelico, Raffaello, Rembrandt, Goya, Renoir...

Para mí esta secuencia es más útil que una como ésta: Picasso, Mondrian, etc., etc.... Esta última está demasiado próxima en el tiempo, es menos creíble, más aleatoria que la otra que es más segura, consolidada, ramificada.

Si para pintar yo usase la segunda secuencia, entonces, *debería al menos* poder tener en mente cuadros precisos diciendo: 1210, 1220, 1230, y así sucesivamente hasta hoy mismo.

¿Pero qué pintor puede hacer esto?

Quizá algún historiador del arte.

¿Y por qué no 1200, 1201, 1202, etc., etc....?

152

*Nuevo* es un arco que va de 'ligeramente diferente' a 'radicalmente diferente'.

Es difícil llegar a un acuerdo sobre qué significa 'ligeramente diferente'. Si rasco un milímetro de color de un ángulo de la *Primavera* de Botticelli, ¿será el cuadro 'ligeramente diferente'?

Para nosotros, los hombres, el cuadro sería el mismo; podría hablarse de 'diferencia imperceptible'.

¿Y cuál es el límite entre 'radicalmente diferente' y 'diferente'?

Se podrían poner innumerables ejemplos (pero no deseo hacerlo) para llegar a la conclusión de que *nuevo* es una palabra de difícil definición si no la puedo aplicar a una situación específica.

153

Lo nuevo está lógicamente determinado.

154

¿Qué diferencia hay entre un cuadro y su reproducción fotográfica? La misma diferencia que hay entre una imagen imaginada y la

imagen a la que le corresponde contemporáneamente su objeto.

155

Una cámara fotográfica es como si uno dispusiera de un sentido y sólo uno: la vista; una cámara de cine tiene dos sentidos, pues también tiene el del oído.

Imagina que el 'progreso' continúa y que llega a fabricarse una cámara que además de ver y de oír, imagine, piense, recuerde, goce, sufra, juzgue, espere...

Seguramente su comunicación será más expresiva, más coherente, más verdadera... que la de una cámara fotográfica.

156

Alguien dice: "Pero detrás de la cámara hay un hombre". ¿Por qué? ¿Es que existe *alguna* máquina detrás de la cual no haya un hombre? ¡Prueba a encontrar una!



157

Por el contrario, el hombre puede 'crear' estando él solo detrás de sí.

“¿Pero quién está detrás de sí mismo?”

¿Puedes intentar pensar en algo que no sea el pensamiento?

(Él es el 'ser' que está detrás 'de lo que está siendo'.)

158

“Yo tengo un cuerpo”.

Pero estáis juntos, ¿no?

159

“Sí, es verdad. Pero a veces (por ejemplo, antes de adormecerme, cuando ya con los ojos abiertos todo es negro y el cuerpo en una posición de reposo casi ya no siente nada) parece como si no estuviéramos juntos, como si no fuéramos uno. Como si mandara al cuerpo de vacaciones y entonces ya no hubiera sino pensamiento.

160

El 'reconocimiento' se manifiesta con el reconocimiento.

161

Si diciendo que Raffaello es un gran pintor me equivoco, ¿puedo decir que estoy equivocado? ¿No debería, entonces, poner en cuestión a 'todos los pintores'?

¿A qué cosa aplicas tú 'ciertamente bello'?

Yo no me he preguntado nunca si las obras de Raffaello eran bellas; siempre las he considerado fundamentos sobre los cuales construir lo 'bello'.

Algo necesita ser medido; algo otro ya no se mide más, pero sirve para medir.

162

Yo no creo que, de imprevisto, mi mano arroje este lápiz y que este lápiz, separándose de mi cuerpo, vuele lejos a través de la ventana.

Como tampoco creo que *El Auriga de Delfos* sea una escultura horrorosa. Al contra-

rio, *El Auriga de Delfos* me sirve para poder aplicar la palabra 'bello'.

163

"Moore (no el filósofo, por cierto) hace bellas esculturas".

¿Sobre qué te basas para hacer este juicio?

"Sobre el hecho de que Brancusi ha hecho bellas esculturas".

¿Y en qué te basas para dar este juicio?

"En una teoría del arte reciente. Una teoría del arte que prevé como su desarrollo lógico una continua disolución de las 'formas naturales'. Una teoría que es análoga a una ceguera progresiva. Como si aquello que se ve, se viera cada vez peor y peor..."

164

La historia del arte vista como análoga a la historia personal de un pintor dado que comienza cuando niño a pintar imágenes toscas y primitivas, llega a un realismo 'clásico' y entonces, afectado por una progresiva ceguera, pinta imágenes cada vez más incoherentes

hasta que ya no corresponden a lo que es visto.

Un pintor será 'bueno', si se encuentra emplazado en un momento de esa secuencia.

165

¿Es esto posible? Habiendo visto que la historia del arte es paralela a la historia natural, debo preguntar: ¿Estamos cada vez más ciegos?

166

"Yo quiero estar cada vez más ciego".

"Yo quiero ver cada vez mejor".

Supón que te fueran dadas como dos posibilidades entre las que elegir.

167

"Raffaello era un gran pintor". ¡Seguro!

"Pollock era un gran pintor". ¡Quizá!

168

"¿Pero era ciego Pollock?"

"¿Pero era ciego Raffaello?"

---

La primera pregunta puede tener sentido,  
la segunda no.

169

El 'ver' es un dato, una teoría se puede  
aprender.

170

Del 'ver' no se duda, se puede dudar de una  
teoría.

171

Una teoría (diabólica) puede llegar a sobreim-  
ponerse a la realidad.

172

"Bello durante dos mil años".

"Bello durante quinientos años".

"Bello durante cien años".

"Bello durante cinco minutos".

¿Quiere decir algo la última proposición?

173

El diferenciarse debe ser lógico.

174

Un día, a un cierto pintor se le ocurre que, aunque ninguno lo haya hecho nunca, se podría pintar un paisaje bajo la nieve, o nocturno...

Otro pintor ve el cuadro y dice: "¡Caramba, nunca había pensado en ello!"

175

¿Hay alguien capaz de pintar la diferencia de luz que hay en un paisaje entre las 12 del mediodía y las 12:10?

176

Parece que, en este punto, la diferencia no sea todavía perceptible para el ojo, mientras que la diferencia entre mediodía y medianoche sí que lo fuera.

Hay pintores que han investigado esas diferencias (véase Monet).

177

Hay momentos que llamamos aurora, alba, mañana, mediodía, etc.... ¿Pero tenemos la

---

palabra para (o la capacidad de definir) el momento comprendido entre las 2 y las 2:10?

178

¿Es definible? ¿Es expresable?

179

Tu memoria, generalmente, funciona como la historia: de los pintores (y de todo el resto) de tu siglo conoces una gran cantidad, del siglo pasado unos pocos menos, del anterior todavía menos y así sucesivamente. Cuanto más atrás te remontas, menos nombres (y de todo lo demás) conoces.

Si consideras todo esto incorrectamente, puedes incurrir en el error de sobrevalorar tu época (aquella en la que vives).

180

Eres muy condescendiente con tus contemporáneos y muy severo con los antiguos.

181

Como ser benévolo respecto a los defectos propios y severo con los de los otros.

182

Así, de memoria, ¿puedes decirme más de tres o cuatro nombres de grandes pintores del siglo XIII?

¡Pero tú, que eres “tan sabido”, me puedes decir por lo menos cincuenta de nuestro siglo!

183

Alguien dice: “las rocas las hizo Dios (de hecho, estás en disposición de leer su firma) y por lo tanto son más bellas que el *David* de Miguel Ángel.

Entonces usas esa imagen para justificar incluso a alguien que hace esculturas informes.

En el caso de que pensara como tú, ¿no deberíamos convenir en que incluso Miguel Ángel lo ha hecho Dios y que, por tanto, la piedra trabajada por Miguel Ángel es un estado ulterior y avanzado de la misma piedra?

Y a este estado ulterior de la piedra, ¿no debo darle un nuevo valor estético?:—La pie-



---

dra es bella, la piedra *David* es todavía más bella.

184

Pero si las piedras (y todo el resto) son bellas porque las ha hecho Dios, entonces, ¿qué es 'feo'?

¿Lo que es menos bello? ¿La piedra en relación con la piedra *David*?

185

Uno de mis intereses: un ulterior paso adelante en la 'definición'.

“¿Un paso adelante hacia dónde?”

Te lo he dicho, hacia el conocimiento y su expresión.

186

Conocer es poder predecir.

187

Poder predecir es poder programar el futuro.

Un Dios podría ser alguien en disposición de conocer todos los futuros posibles (Dado que... entonces...).

188

Aquello que pintas, ¿no está ligado al grado de tu *vista*?

Ver tiene muchos grados.

Incluso un perro ve.

189

¿La evolución de la historia del arte como disolución progresiva de la forma, como una ceguera progresiva y, sin embargo, como un continuo aumento del 'ver'?

190

Se dice que en Rusia, en este siglo, se ha hecho mala pintura.

Porque (aunque alguno se habrá desvinculado de ello) se ha seguido una teoría (ideología) y no el 'ver'.

191

Parece que el pensamiento pueda interrogarse a sí mismo.

¿Qué pregunta, quién responde?

Por ejemplo, yo 'miro a mi alrededor', y sobre todo impongo un signo de interrogación. En este caso el punto de interrogación quiere decir: "¿Qué es esto?"

¿Pero quién es el que responde? ¿El mismo que ha hecho la pregunta? Por cierto que si no es él, es alguien muy próximo a él mismo.

¿Pero 'quién' certificará la falsedad o la verdad de la respuesta?

Es curioso, pareciera que hay 'alguno' que se divierte en *ver, interrogarse sobre el ver, responderse al interrogarse sobre el ver.*

¿Pero quién determina oficialmente la falsedad o la verdad de la respuesta?

¿Es, todavía, la misma persona?

192

'Definición' es una pálida, evanescente expresión de la 'definición'.

193

Si conoces el criterio, entonces también conoces el juicio no expresado.

194

Hay muchas piedras,  *Davids*  pocos.

195

¿Es la piedra el fundamento del  *David* ?

196

Un cuadro, una proposición, son hijos del mismo proceso.

197

El criterio y el juicio se compenetran.

198

Pero si el deseo de Miguel Ángel se hubiera convertido en realidad (“¿Por qué no hablas?”) ¿hubiera sido el  *David*  todavía más bello? ¡Extraordinario! ¡Piensa cuidadosamente!

199

Y entonces, quizás, si todos los escultores hubieran hecho esculturas 'así', quien fuera capaz de hacer sólo el *David* sería mal escultor.

200

'Sensible', como decimos de una antena. Para indicar una receptividad espontánea, fácil, connatural, intrínseca.

¿Pero de dónde llega aquello que se recibe?  
¿A dónde se transmite?

¿Es posible que el lugar donde se transmite sea el *mismo* que el lugar donde se recibe?

Pero si son el mismo lugar, ¿por qué transmitir, por qué recibir?

¿No está ya dicho, ya oído?

¿O está sucediendo ahora, se dice, se escucha, está diciéndose, está escuchándose?

201

Entonces, ¿no sería la oportunidad de preguntar *por qué*, puesto que no se ha dicho todavía todo, escuchado todo?

202

Imagina una antena que, en el tiempo que va de uno a diez, aumenta su receptividad de 0 a X; donde X representa el ápice de la 'buena audición'.

Imagina también que se puede extrapolar momentos singulares de ese tiempo por mor de hacer un juicio (está implícito que tú sabes qué es X).

Por ejemplo, estás en el 7 y dices: "ésta ya es una buena audición, pero no llegamos todavía". Estás en el 3 y dices: "Es peor, pero todavía no hemos llegado". Estás en el 1 y dices: "¡No se oye nada!"

Con un cuadro debes hacer lo mismo (aunque su momento X no sea bien conocido, sino sospechado).

El hombre es la antena, y uno de sus cuadros o de sus proposiciones es momentos 'singulares'.

203

Pero, ¿cuánto vale la analogía o el ejemplo, para expresar un concepto, para reforzarlo, afirmarlo, esclarecerlo, etc.?

¿No basta con la sola expresión del concepto?

¿No podría dejar los ejemplos y las analogías para ti?

Pero para alguien que no ha visto nunca una naranja y sin embargo conoce todas las otras frutas, si le tuviera que explicar lo que es (supón que hay necesidad de ello), ¿no tendría que poner ejemplos y analogías?

“Imagina una mandarina, es un poco mayor y un poco menos dulce, pero no como un pomelo, pues es más dulce, aunque casi de su mismo tamaño, etc., etc.”

Quiero decir: por medio de estos ejemplos, ¿no me explico mejor que con la proposición ‘fruta de color naranja’ o con un cuadro que representa una naranja?

204

Alguien que hubiera limitado su campo de acción en la pintura a pintar tan sólo paisajes, ¿sería capaz de pintar todos los paisajes del mundo?

Precisaré mejor la pregunta: Alguien, dotado de todos los sentidos como la mayoría de las personas, que es pintor y que entiende por pintura una especie de reproducción, sobre superficie plana y a través de la mezcla de colores, de un campo visual particular, ¿podría reproducir todas las vistas que llegara a tener?

¿No tendría que elegir, por necesidad?

¿Y no sería su elección el fruto, el resultado de un criterio?

¡Pero entonces puedes retrotraerte al criterio!

205

Si un hecho es un producto lógico, se podría desde él retrotraerse a las razones que lo han determinado.

Ciertamente se necesitaría tener a disposición 'todos los datos' de tal hecho.

Cuanto más datos tengas, más cerca estarás del criterio.



206

Supongamos que Dios haya querido privilegiarme (“Serás hombre, pero con un poco más de Mí, de cuanto tienen los otros hombres”).

¿Cómo se manifiesta tal cosa?

“Podré volar”.

Pero, ¿no sería una característica ‘demasiado’ especial?

“Podré ser el más veloz”.

¡Pero entonces, seré un campeón de atletismo!

“Seré capaz de inventar o descubrir algo extraordinario”.

¿Pero el qué? ¿Un medio para ir a Sirius en pocos días?

¿No debería ser un descubrimiento o una invención (etc., etc.) que esté en una relación lógica con lo que le precede?

207

“Podré hacer cuadros maravillosos”.

¿Pero en qué sentido maravillosos? ¿Cómo sería un cuadro así?

208

Dios debería manifestarse (para *creer* en Él) de un modo ilógico.

209

Lo milagroso es ilógico.

210

¡Lo lógico es el milagro!

211

Sin embargo, el milagro (si alguna vez lo presenciáramos) debería considerarse una manifestación del diablo.

212

Si estuviera dotado de poderes sobrenaturales y pintara este cesto de frutas, ¿cómo sería el cuadro?

¿Reconocerías mis poderes sobrenaturales?

(No logro imaginarme nada si no es un cuadro que cambia de color; ahora el rojo se convierte en verde, el verde se convierte en

negro, etc. O un cuadro que vuela, que habla...)

213

Lo sobrenatural es un fantasma de lo natural.

214

“¿Y si el sol no saliese mañana? Quiero decir, ¿y si me despertara mañana y el sol se hubiera detenido en el otro hemisferio?”

¿Podrías hacer algo?

215

Delante de un fenómeno sobrenatural tendría un comportamiento natural.

Si lo ‘sobrenatural’ se manifiesta se convierte en ‘natural’.

216

La palabra ‘sobrenatural’ representa una probabilidad ilógica.

Si lo ‘sobrenatural’ se manifiesta empíricamente, deviene una probabilidad lógica: una excepción del sistema.

217

Una nada (la tela blanca no como materia, sino como ausencia del cuadro) que puede llegar a ser.

Yo soy el intermediario.

Una nada que coexiste en el interior de 'algo' que 'me' incluye; un algo que puede dar presencia a esa ausencia, ser a esa nada, voz a ese silencio.

Ese ser, esa presencia, ¿no serán la expresión de esa relación entre ese 'me' y ese 'algo'?

218

¿Y no es ese 'me' dado, y por tanto sabemos que tiene una duración específica?

Bien, sí, éste es uno de los aspectos de esa relación.

219

A la redacción de una descripción de los hechos se la puede llamar 'hacer la relación'.

Pero *aquí* se 'hace la relación' mientras los hechos devienen y *nunca* después.

Es una crónica directa y no se sabe nunca cómo verdaderamente van a 'acabar las cosas'.

220

Un día voy al Paraíso, donde me explican bien las cosas, entonces, de regreso a la Tierra, me comporto en consecuencia: ¿Te apercibirías?

221

Yo en *algo*: "Ahora te digo cómo es".

222

Un juicio: el acto de pesar. Pon unos pocos adjetivos a un lado de la balanza y otros pocos en el otro y mira.

223

Pintar también es: dirigir la imaginación.

Si yo pinto esto



tú piensas de cierta manera.

Si pinto esto



piensas de otra manera.

Si tú me dices: "He visto un tal y un cual"  
diriges mi imaginación hacia tal y cual.

224

Tú ves un paisaje mío; ves en él chumberas,  
el Etna, algo que te trae a la mente Sicilia...

Sicilia que fue mi lugar de nacimiento y  
cuyas imágenes se encuentran en mi pensa-  
miento.

Aquí debe uno pararse, más allá no se  
puede ir: es desde aquí de donde despega el  
cuadro.

225

Si te atienes al *ver* no te equivocarás.

¿Sigues una 'teoría del ver'? La teoría pasa,  
el 'ver' permanece.

226

Leonardo y alguien de la escuela de Leonardo: El primero expresa su 'ver', el segundo se expresa por medio del 'ver' del primero.

Uno coge ciertos aspectos del 'ver' del primero. El otro coge ciertos aspectos del 'ver'.

¿No puede hablarse aquí de un 'verdadero ver' y de un 'ver falso'?

Uno tiene una relación directa con la realidad, el otro ve como a través de uno o más vidrios coloreados.

¿No puede hablarse de un 'mal ver' (demasiados vidrios coloreados) y de un 'ver claro' (nada entre mí y lo visto)?

¿Y este 'ver claro' no deberé llamarlo 'original'?

227

El fundamento es común, la expresión no puede serlo.

228

1. Yo, Salvo, soy el primer hombre que pisó la luna.

2.



¿Son éstos una proposición y un dibujo dotados de sentido?

229

¿Es la naturaleza el fundamento de la obra de arte? ¿Pero por qué específicamente del arte? ¿No será el fundamento de todo?

El fundamento de los fundamentos.

230

“¿Pero es verdad que yo he vivido hasta ahora?”

¿No es un sueño? ¿No podría haber ocurrido que me haya despertado esta mañana creyendo recordar todo lo que recuerdo?

Supongamos que alguien muera y renazca inmediatamente y que, después, se muera de nuevo y vuelva a renacer inmediatamente, y



así sucesivamente hasta que en un cierto momento nace en el 125.000 después de Cristo.

Y que otro, por otra parte, muriendo, vague con su alma aquí y allá hasta que decide renacer en el 125.000, y así entra en el vientre de una mujer, en el culmen del amor, para hacerse concebir:

Bien, ¿no será este hombre un hombre del 125.000?

¿No tendrá la memoria genética de todas las generaciones anteriores a él?

¿Qué lo distinguiría del otro?

231

¿Pero llega alguna vez el 'ver' a ser claro?

¿Verdaderamente claro?

“¿Pero qué entiendes por 'verdaderamente claro'?”

“‘Más claro’? o ‘Ya no puede ser más claro’?”

“‘Más claro’ me dice algo, pero no me dice nada ‘ya no puede ser más claro’”.

232

¿Cuáles son los ojos que ven el reflejo en la piedra?

Son los mismos ojos que ven lo bello en el objeto, el bien en el hecho.

233

No "si no puedo verlo no es", sino "si no puedo pensarlo no es".

234

Si puedo verlo es porque puedo pensarlo.

235

Si lo viese y no lo pensase, ¿no sería el agujero más negro?

236

Leonardo es un gran pintor, al margen del hecho que sea verdadero o falso.

No está escrito sobre la arena, sino grabado en el granito.

237

Pintar algo que se asemeje a Leonardo, como el autorretrato de Leonardo se asemeja a Leonardo.

238

Una noche (imilagro!) soy transportado a un lejano planeta; en él tengo un cierto tiempo para observar, para tener experiencias. Después regreso, me despierto y le digo a todo el mundo lo que me ocurrió, que existé un planeta así y así, etc.

Por rica que sea mi descripción, ¿me creerá 'alguien'?

Pero si sucede que una segunda, una tercera, un millar de personas tiene mi misma experiencia, ¿no empezará a ser tal cosa más creíble?

Y si todos tuvieran esta experiencia, ¿no formaría parte de nuestro vivir cotidiano tal planeta?

Se dirían cosas de este tipo:

“¿Has estado ya?”

“No, todavía no”.

“¿Yo? Pues sí, un par de veces”.

“Está escribiendo la relación de sus viajes”.

“¡Chico, vi algo de lo que ninguno de vosotros ha hablado todavía!”

“Dice haber visto algo que ninguno de nosotros ha visto nunca”.

“Hay alguien, sin embargo, que parece haber visto algo similar”.

“Lo sé, mira, ésta es una cosa que todos han hecho allí”.

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

por

Nicolás Sánchez Durá

7

## PREFACIO

37

## DE LA PINTURA

En el estilo de Wittgenstein

39

# DE LA PINTURA SALVO

*En el estilo de Wittgenstein*

Traducción e introducción  
NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ

*Temple* ■ *Pre-Textos*

La reproducción total o parcial de este libro, no autorizada por los editores, viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada

Título de la edición original en lengua italiana: *Della Pittura*  
© 1986, SALVO/S. MANGIONE, TORINO y PAUL MAENZ, KÖLN

Diseño y maquetación: Manuel Ramírez

Traducción: Nicolás Sánchez Durá

© de la presente edición:

GALERÍA TEMPLE  
Gobernador Viejo, 26  
46003 Valencia

PRE-TEXTOS, 1989  
Luis Santángel, 10  
46005 Valencia

IMPRESO EN ESPAÑA. PRINTED IN SPAIN

ISBN: 84-87101-04-6

DEPOSITO LEGAL: V. 225 · 1989

ARTES GRÁFICAS SOLER, S. A. · LA OLIVERETA, 28 · 46018 VALENCIA · 1989