

Lo que el óleo me enseñó sobre epistemología

What oil painting taught me about epistemology

Hugo Alejandro Vega de la Torre (CDMX, México, 1992)

Licenciado en Filosofía por la FFyL de la UNAM, estudió la maestría en Investigación en Artes Visuales en la FAD de la misma institución. Ponente en eventos como XX Congreso Internacional de Filosofía de la AFM o el Tercer Encuentro de Estéticas de Ciencia Ficción, ha publicado sus investigaciones, junto con textos sobre arte contemporáneo, en plataformas como *Reflexiones Marginales* o *Terremoto*. Su obra ha sido expuesta individual y colectivamente en diversos museos y galerías, formando parte de certámenes como XLI y XLII Encuentro Nacional de Arte Joven, 4ta Bienal Arte Lumen, 9na Bienal Internacional de Arte Universitario o CLAVO Seis. Paralelamente, ha impartido cursos en espacios como Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Prepa Ibero y Estudio Roma.

Código de identificación ORCID: 0009-0002-6872-1587

Resumen

En este ensayo se expone la relación entre las cualidades materiales de la pintura y su afinidad con la investigación artística. El objetivo es señalar en las características del óleo, en sus manchas imprecisas, irrepetibles e indefinibles, atisbos de una epistemología que lo mismo reconoce a la certeza y a la incertidumbre como elementos que configuran el conocimiento.

Palabras clave: conocimiento, epistemología, manchas, óleo, imprecisión.

Abstract

This essay explores the relation between the material qualities of paint and their affinity with artistic research. The aim is to point out in the characteristics of oil painting, in its vagueness, unrepeatable, and indefinable spots, glimpses of an epistemology that recognizes both, certainty and uncertainty, as elements shaping knowledge.

Keywords: knowledge, epistemology, spots, oil, vagueness

Cuando se piensa en un cuadro, generalmente se lo equipara con imagen. Su descripción parte de sus formas más definidas hacia el fondo que las enmarca. Sin embargo, la pintura no es un medio incidental para una obra que pudo realizarse de cualquier manera, más bien, la imagen es uno de los modos en que se suscita su presencia plástica. A continuación prescindo de la idea de representación y pretendo, en cambio, dar cuenta de la afinidad entre pintura y epistemología. Trato de proporcionar, para la mancha –en tanto que fundamento pictórico–, una caracterización desde lo que le es propio. Derivar de sus cualidades un modelo de conocimiento que atienda a las expectativas de la investigación artística.

La manifestación mínima del óleo en una superficie es la mancha. Carece de una definición positiva, pues elude la regularidad. Se la considera un elemento irrepetible en el soporte. Arribar a una comprensión cabal de la pintura requiere aprender a identificar su pauta y, sin embargo, parece que siempre se enuncia desde lo que no es. Probablemente la dificultad de pensarla se deba a su carácter indeterminado en el que, no obstante, se cifra una vía de acceso al conocimiento. En el texto *¿Qué es filosofía?* (2012), Ortega y Gasset señala:

La tendencia irreflexiva y vulgar a considerar la exactitud como un atributo que afecta a los quilates de la verdad carece por completo no sólo de justificación sino hasta de sentido. La exactitud no puede existir sino cuando se habla de objetos cuantitativos [...] No es, pues, en rigor un atributo de la verdad como tal sino de ciertas, determinadas cosas que hay en el Universo, en definitiva, sólo de la cantidad y luego con valor aproximado de la materia. Una verdad puede ser muy exacta y ser, no obstante, muy poca verdad. (p.125)

Es cierto que la crítica de Ortega y Gasset ha encontrado ecos cada vez más amplios, incluso dentro de las ciencias, pero sólo recientemente ha comenzado a atenuarse la huella que el proyecto epistemológico moderno marcó sobre nuestros valores cognoscitivos. El conocimiento no es una promesa cumplida otro poco rumbo a su consumación absoluta y eterna, tiene lugar en un sistema epistémico compuesto también de incertidumbres.

Que la exactitud pueda atribuirse tan sólo de manera aproximada a la materia, significa también que la indeterminación debe considerarse como una de las cualidades que aporta al pensamiento todo análisis hecho desde un enfoque sensible. Este se suscita en la pintura, que se despliega desde la carga mínima de pigmento en la veladura hasta el empaste de óleo. Estos recursos se traducen en un tratamiento meticuloso y preciso; de abstracción o de omisiones e incluso de gestualidad sobre sus objetos de interés. Si el pensamiento se dirigiera únicamente hacia lo definido, el resultado de todo cuadro debería ponderarse desde un criterio mimético.

Asoma la pregunta, ¿qué ha de entenderse por impreciso y por incierto? El comportamiento del óleo escapa a la determinación cuantificable. Los contornos de su mácula, irregulares, tienden además a disiparse entremezclados con los colores adyacentes. Es diferente en cada aparecer, en su aplicación hay tanto de circunstancia como de intención. Lo impreciso se identifica sin poder contornearlo, deviene. No se ajusta a los patrones de medida. Lo incierto impone su presencia imponderable, se sitúa en la orilla de lo que se sabe. Que no se pueda desgranar no significa que no esté. Se trata pues, de lo que evade la estrategia de aproximación. Sin embargo, que un fenómeno escape al umbral de comprensión vigente no basta para desestimarlo como incognoscible.

Es necesario un modelo que acoja las características de la mancha sin someterla al juicio de parámetros que la hagan parecer insuficiente. Antes bien, conviene preguntarse ¿cómo contribuye la indeterminación al pensamiento? ¿El conocimiento siempre es pretensión de claridad? ¿Qué función tiene el extrañamiento en el ámbito del saber?

Los esfuerzos de Henry Bergson (2009) por explicar su idea de intuición a través una figura apropiada, siempre aclarando las limitaciones de sus analogías, dan cuenta de

los problemas que enfrentan las categorías habituales al habérselas con una continuidad plástica. Con todo, se pueden recoger sus palabras para describir en un lenguaje familiar las lecciones del óleo:

Nuestra inteligencia, cuando sigue su inclinación natural, procede por percepciones sólidas, por un lado, y por concepciones estables, por otro. Parte de lo inmóvil, y no concibe ni expresa el movimiento sino en función de la inmovilidad. [...] Pero la verdad es que nuestro espíritu puede seguir el camino inverso. [...] Para ello es preciso que el espíritu se violente, que invierta el sentido de la operación con la que habitualmente pensamos [...] Pero llegará así a conceptos fluidos, capaces de seguir la realidad en todas sus sinuosidades y de adoptar el movimiento propio de la vida interior de las cosas. (pp. 29-30)

Desde una trayectoria regular de comprensión, una pintura se subordina a la imagen porque ésta provee un punto de referencia fijo. Pero esto abona al equivoco de que el arte es ilustrativo, de que la idea antecede a su expresión sensible. La plasticidad es una cualidad del entendimiento que a menudo se satisface en el arte, y que puede alterar la forma en que se conciben las cosas.

Periódicamente, resurge la pregunta por la vigencia de disciplinas tradicionales ante el aparecer de nuevas tecnologías. Aunque tiene pertinencia, en la cuestión pervive la noción de progreso. Si la pintura tiene lugar en la investigación artística es precisamente porque pone en entredicho los remanentes del pensamiento teleológico, su proceso brinda una propedéutica sobre cómo invertir la dirección cognoscente.

Toda pincelada persiste en el lienzo. La impronta de los instrumentos, su ritmo y su dirección se imprimen en el óleo, acentuando más y más los relieves creados. Se establece una sucesión de capas que, sin concluir necesariamente, puede suspenderse. Tanto los estratos cromáticos como materiales contribuyen y condicionan la extensión superficial. Técnicas llamadas de “pintura indirecta” consisten en el planteamiento de la pieza únicamente con verde o gris, para después aplicar color mediante veladuras. La capa inicial, acromática, de hecho modifica considerablemente el resultado. Lo que queda en el fondo es indispensable para los tonos logrados. La práctica pictórica trata menos del plano de lo inmediatamente visible que de la topografía a la que se debe el cuadro.

Contra una concepción lineal que hace de la obra mera superficie, y que pone en el futuro el acierto y el error en el pasado, la pintura reconoce la actualidad de cada una de sus etapas. La formulación más popular de la muerte del arte se halla en Arthur Danto, quien equipara este fatídico suceso a ahistoricidad. Su tesis deriva de un tipo de lectura cronológica que hace licito un horizonte, pero si se considera a la pintura directamente por sus cualidades, entonces se advierte que lo propio en ella es una perspectiva total de sus estratos. La coexistencia simultanea de toda corriente previa, de la que se preocupaba el filósofo, se debe más bien a un pensamiento que se aparta del criterio histórico. Cuando se pensó que el desarrollo del arte estaba al servicio de la representación, por ejemplo, la pintura supo contradecir esta expectativa a partir del movimiento impresionista.

Seguro que todas las prácticas artísticas conllevan oportunidades para la investigación, y que incluso hay procedimientos análogos al manejo del óleo, si fuera preciso enunciar una diferencia específica, antes que en la técnica elegiría concentrarme en el estigma. A la pintura se la emparenta más con lo convencional que con la innovación, de ahí la necesidad de exponer su afinidad con las inquietudes contemporáneas sobre la elaboración de conocimiento, y la necesidad de mostrar su vocación anti determinista a lo largo del tiempo.

Asumiendo, sin embargo, el esfuerzo por dar cuenta de la particularidad del quehacer pictórico, debe destacarse la transparencia de sus métodos. Su versatilidad admite tanto la imagen como el protagonismo del pigmento, tanto la técnica flamenca como el expresionismo abstracto. Aunque en cada caso hay indicios sobre cuándo detenerse, la obra es ante todo, evidencia del proceso creativo.

De manera semejante, en la investigación artística es deseable que los registros de escrutinio se compartan. Por encima de una pieza concebida como fin, interesan los procesos abiertos, recursivos, susceptibles al replanteamiento Frente a las teleologías que se desprendieron del idealismo y que encausaron el siglo XX, es notorio el interés actual por las bitácoras y soportes de interrogación similares. Estos vehículos tratan de dar cuenta de una reflexión que sucede en la ejecución. La pintura responde a este deseo pues un cuadro entraña su propio registro.

Reitero, lo que se dio en llamar un arte posthistórico significa realmente la emancipación de la pintura de una exigencia de desarrollo lineal, bien mirado, cada cuadro siempre recupera y reconoce el método que le subyace. En el enfoque contemporáneo de investigación, como en las capas de óleo, lo que queda debajo siempre emerge.

Los *procesos* de la percepción nos son inaccesibles; sólo tenemos consciencia de los *productos* de esos procesos, y, desde luego, son esos productos los que necesitamos. Estos dos hechos generales son para mí el comienzo de la epistemología empírica: primero, que yo no tengo consciencia de los procesos de construcción de las imágenes que conscientemente veo, y segundo, que en estos procesos inconscientes aplico toda una gama de presupuestos que se incorporan a la imagen terminada.

Todos sabemos, naturalmente, que las imágenes que “vemos” son en realidad fabricadas por el cerebro o espíritu. Pero poseer este saber intelectual es muy distinto de darse cuenta de que es verdaderamente así. (Bateson, 2002, p.43)

¿Una epistemología puede ser satisfecha por la pintura? Al menos desde el siglo XIX esta disciplina se abocó a las preguntas sobre sí como fundamento para lo que en ella aparece. Desde entonces, esta consciencia ha prosperado en su desarrollo. En las interrogantes pictóricas, el “producto” de la percepción no es tan importante como sus condiciones de posibilidad. En efecto, una epistemología asoma en el examen sobre los principios que articulan lo real, así como en las conjeturas sobre los recursos con que se produce un conocimiento.

En el óleo queda marcado el movimiento de la espátula, su consistencia revela la cantidad de barniceta utilizada en su disolución. Es franco respecto a sus medios de aplicación. El óleo se muestra como pequeñas zonas de color y de diversa cantidad de materia que en conjunto sugieren una figura. Un ojo o un mechón de cabello. Paleta de pigmentos cálidos para los objetos en primer plano, de fríos para acentuar la profundidad del paisaje. En suma, la pintura destaca los elementos que hacen posible una percepción. La mancha se presenta en la ambivalencia: en las formas que ha creado y como registro consciente de los “procesos de construcción de las imágenes”.

Considero que hay afinidad entre la ruta de pensamiento que conduce a la pintura y a la filosofía en tanto que formas de investigación: en ambas se suman imprecisiones rumbo a una certeza, se acumulan con método hasta obtener textura y clarificar un sentido, así se logran conceptos o se define una configuración.

Pero la afinidad no concluye con lo reconocible evidentemente. Si el pensamiento se determina por su trayectoria, la pintura le brinda un modelo bilateral, pues las manchas conllevan la incógnita. No es gratuita la renuencia de la pintura a supeditarse a la mera representación ni a la predicción histórica. La mancha entraña también la capacidad de suscitar otros enfoques, de señalar aquello que por frecuente se vuelve imperceptible. Puesto que se aprende a sintetizar lo cotidiano, lo que se ignora emerge en todo detalle. Pienso en todas las iteraciones del puente japonés de Monet o en la serie *Bribes de corps* de Huguette Caland en que el motivo de partida es algo definido y su estudio pictórico le lleva al desconocimiento.

Si bien siempre cabe hablar de una comprensión más amplia de las cosas, de nuevas perspectivas, pienso que el extrañamiento también es una operación epistemológica. En la medida en que el saber implica un sistema de clasificación, de paradigmas que condicionan la interpretación de los fenómenos, en esa medida tiene incidencia la posibilidad de poner en conflicto las categorías de la percepción y el pensamiento. Aquí, el valor de la mancha es colocar lo sabido en situación de incertidumbre, disponer entonces al entendimiento hacia otros parámetros.

La estabilidad es el estado más peligroso de la idea, porque apuntala esencialismos, justifica. Las ideas hechas cimientos para sustentar discursos exigen que se las cuestione, para descomponer la teleología en posibilidad. De aquí la necesidad de volver irreconocible lo que solía ser familiar, descomponer su imagen en un cúmulo de pinceladas, deconstruir las nociones que integran un pensamiento frecuente. Los criterios que definen el lindero de las cosas son susceptibles de ser replanteados.

Aquello que se considera irrepitible, que sabe sustraerse del principio de semejanza es adecuado para propiciar la duda. La mancha sustenta todo gradiente de posibilidades, permite reflexionar sobre lo que es inasible para otras formas de saber y, cuando es preciso, puede hacer de lo definido algo indeterminado. Tal es la afinidad entre la investigación artística y el ethos pictórico.

Referencias:

Bateson, G. (2002). *Espíritu y naturaleza* (2ª ed.). Amorrortu

Bergson, H. (2009). *Introducción a la metafísica* (5ª ed.). Porrúa

Ortega y Gasset, J. (2012) ¿Qué es filosofía? En *Ortega y Gasset I* (pp.89-244). Gredos