

# VALÉRY y la PINTURA

Un estudio de la naturaleza técnica de la pintura  
a través de los escritos de Paul Valéry

TESIS DOCTORAL

José M<sup>a</sup> Muñoz Guisado

Director: José Gómez Isla









VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

# Valéry y la pintura

Un estudio de la naturaleza técnica de la pintura  
a través de los escritos de Paul Valéry

Tesis doctoral presentada por José M<sup>a</sup> Muñoz Guisado,

bajo la dirección del prof. Dr. José Gómez Isla

Dpto. Historia del Arte y Bellas Artes.





VALÉRY Y LA PINTURA. UN ESTUDIO DE LA NATURALEZA TÉCNICA  
DE LA PINTURA A TRAVÉS DE LOS ESCRITOS DE PAUL VALÉRY.

Tesis doctoral dirigida por el Profesor Doctor José Gómez Isla, y escrita por José María Muñoz Guisado. Presentada en el Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes. Y para que conste en su depósito, según lo establecido en el reglamento de la Escuela de Doctorado de la Universidad de Salamanca,

Vº Bº del director de la tesis

A handwritten signature in black ink, reading 'José G. Isla', written over a horizontal line.

Fdo. José Gómez Isla

Salamanca, a 25 de junio de 2020.





Mi página de agradecimientos será breve. Me siento especialmente agradecido a mis padres. Mi director de tesis ha transigido tanto con mis rarezas, que me produce asombro y gratitud infinita el que haya permanecido conmigo hasta ahora. María es la persona más inteligente y generosa que conozco. Me gustaría mostrarme agradecido también con mis alumnos de Coria. Sin ellos la finalización de esta tesis hubiera sido muy distinta, más aburrida, si hubiera tenido que dedicarme a la escritura todo el tiempo y durante tanto tiempo.

Por último, Ángel falleció justo al comienzo de esta investigación, y su recuerdo me acompaña cada día. Me apena su ausencia, y a veces me pregunto si alguien más, aparte de él, podría haber entendido las razones que me han movido hasta aquí. Estoy seguro de que algunos pasajes le hubieran encantado, y en otros hubiera disentido. Pero, en cualquier caso, se alegraría mucho de saber que he seguido su consejo en todo lo que considero importante.



# índice

INTRODUCCIÓN.....	p. 17
JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO .....	p. 19
ESTADO DEL ARTE.....	p. 23
ARCO DE TIEMPO Y CONTEXTO CULTURAL.....	p. 43
OBJETO DE ESTUDIO .....	p. 47
HIPÓTESIS.....	p. 49
MÉTODO DE INVESTIGACIÓN.....	p. 53

## CAPÍTULO I. PAUL VALÉRY, LA PINTURA Y EL ARTE .....

p. 50

1.1. La pintura y el problema de los saberes sin lenguaje.....	p. 61
1.2. Aristóteles y el caracol .....	p. 73
1.3. Pintura, hilos y artes mecánicas .....	p. 87
1.4. Pintura, mimesis y semejanzas .....	p. 105
1.5. <i>Léonardiennes</i> . Un problema de método.....	p. 139
1.6. Hábitos de la voluntad.....	p. 147
1.7. Órganon.....	p. 157

## CAPÍTULO II. PAUL VALÉRY, LOS PAISAJES, Y LOS PASAJES DE LA PINTURA MODERNA .....

p. 175

2.1. Sensaciones coloreadas .....	p. 177
2.2. Corot. Forma y luz en la tradición de los paisajistas.....	p. 193
2.3. Formas y regiones conmensurables .....	p. 223

2.4. Por este orden: un pañuelo, su dibujo y su forma .....	p. 243
CAPÍTULO III. LA ÓPTICA DE ACTOS.....	p. 259
3.1. Edgar Degas .....	p. 261
3.2. Los dibujos de los pintores y la óptica de actos .....	p.281
3.3. Un problema de método. Los límites de la representación .....	p. 297
CAPÍTULO IV. EL PROBLEMA DE LA OBJETIVIDAD .....	p. 331
4.1. La objetividad de las ciencias, y la experiencia de las artes .....	p. 333
4.2. La cámara oscura .....	p. 355
4.3. Composición y ordenamiento en la pintura.....	p. 375
EPÍLOGO. COMPONENTAS A LA PINTURA .....	p. 401
CONCLUSIONES.....	p. 425
RELACIÓN DE IMÁGENES .....	p. 439
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	p. 451







Paul Valéry junto a la pintora María Elisabeth Wrede, 1935-1939, Orbis cat., the Yale University Library.





## INTRODUCCIÓN



## JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

La primera intuición que me puso en la senda de esta investigación, hace ya casi una década, me vino como por efecto de las circunstancias personales de aquel momento de mi vida. Entonces estaba recién egresado de las Bellas Artes, y me acababa de enfrentar a un panorama desolador; a las miserias que asolaban y todavía asolan a esos jóvenes estudiantes de artes que, recién salen al mundo, se quedan desconcertados por la indiferencia y la falta de oportunidades. Por lo demás, se trataba de lo de siempre, de las mismas dificultades que han sido motivo de queja para los pintores desde el siglo XVIII, la queja habitual cuando se descubre lo obvio, que nuestra época no necesita pintores, o muy pocos en todo caso.

Por aquel entonces residía en Madrid, y en aquel momento empecé a leer a Valéry en francés. Sucedió porque mi director de tesina, el profesor Ángel González, me regaló una vieja edición de las *Variétés* (tomo V y VI, de la NRF), anterior a la edición de las obras completas de *La Pléiade*. Pero faltaría a la verdad si dijera que fue entonces cuando se despertó en mí un interés tan especial como para emprender un estudio largo sobre los escritos de arte de Valéry. Más bien, al cabo de los años, acabé asumiendo la necesidad de tratar unívocamente con tales escritos, sólo por la recurrencia que hacía a los mismos, conforme avanzaba en las lecturas y la redacción de un conjunto de notas personales. Todo fue ocurriendo sin premeditación alguna. Aun queriendo centrarme desde el principio en el análisis de la pervivencia histórica de las condiciones materiales y tecnológicas de la pintura, mi objeto de estudio se transformó paulatinamente a través de las lecturas de la obra completa de Valéry, incluida la edición de sus cuadernos.

Valéry se refería con especial interés y reiteradamente a problemas artísticos que me preocupaban desde mi época de estudiante, y que eran los que quería abordar por mi cuenta, sin saber muy bien cómo ni de qué manera. La primera de tales cuestiones tenía que ver con la elusividad de la naturaleza técnica de la pintura. Me resultaba muy difícil explicar, no digamos ya cuantificar, qué es lo que yo mismo había aprendido hasta ese momento “como pintor”. Al fin y al cabo, había dedicado a ese arte mucho esfuerzo, tiempo y dedicación, pero tenía serias dificultades para realizar

la auscultación de lo propio de mis saberes. Me preguntaba de qué naturaleza era el conocimiento que tenía un artista, y especialmente un pintor o, lo que es lo mismo, quería saber en qué se parecía y en qué se diferenciaba de otras formas de conocimiento, no necesariamente artístico. Todo eso, a fin de reconocer algo estable en la estructura tecnológica de la pintura, acaso un conjunto de problemas que estarían ligados a la pervivencia de ese arte en el tiempo.

Apenas me extraña ahora que a través de algunas inquietudes personales llegara a familiarizarme tanto con los escritos de Valéry, pues aún me parece que sus palabras resultan agradables para un joven pintor, que su prosa destila una cierta empatía para alguien que se inicia en un camino indolente, y que Valéry apenas oculta nada, sino que muestra un mundo artístico en rémora, y unos modos de vida que tienen una difícil supervivencia. Por otra parte, su planteamiento ensayístico y teórico es bastante singular, desde un punto de vista filosófico, y no se encuentra igual en otros escritores. Muy desaprovechado por la historia y la teoría del arte hasta el momento presente, Valéry tenía una preocupación excepcional por los procesos internos de la producción en las distintas artes. Su objeto de atención principal era el propio *haver*, el estudio de un conocimiento en acto –“le travail *in actu*”–, y de un hilo de actos mismamente, que iba en detrimento del estudio de los objetos ya hechos –las cosas acumuladas en los museos–; le interesa “*l’action qui fait*” por encima de “*la chose faite*”<sup>1</sup>.

Así pues, una vez sumergido en los avatares propios de esta investigación, acabé descubriendo con asombro que la aproximación al estudio del arte de Valéry también suponía una contribución notable desde un punto de vista metodológico a la historia y la teoría de las artes. Muy pocos teóricos del arte, aparte de Valéry, han puesto su foco de interés principal en el estudio de los procesos materiales del arte, olvidándose casi por completo de las “imágenes”. Aun siquiera, son pocos los que han tratado las artes como un problema de conocimiento, como si todas ellas fueran problemas particulares de gnoseología. Valéry entendía que el ejercicio de las artes comprometía un conjunto de operaciones técnicas, más o menos definidas en cada

---

<sup>1</sup> *Œuvres*, t. 1, p. 1343. “Le FAIRE me domine, et ce qui me semble fait ne me dit rien. – C’est donc ce avec quoi l’on fait qui m’éveille et m’attire. Donne-moi la matière et les outils. Je me charge de la forme. Mais donne-moi surtout l’envie de faire”, *Cahiers*, xxiii, p. 561. Cf. “*in actu*”, *Cahiers*, xv, p. 509.

caso particular, que permitían aprehender la realidad en un sentido propio. Por eso insistía tanto en el hecho de que tal vez resulte más apropiado decir que dibujamos para observar mejor, que decir que observamos para dibujar mejor. Por esa vía de la inversión de la voluntad y las potencias nacidas en el ejercicio de las artes, el escritor llegó a elucidar muchos aspectos interesantes en torno a las relaciones recíprocas entre *ver, pensar y hacer*.



## ESTADO DEL ARTE

*Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry* (Sète, 30 de octubre de 1871 – París, 20 de julio de 1945) podría situarnos en un círculo de relaciones de amistad peculiares, que contiene a muchos pintores de su época. Su rostro tal vez nos resulte cercano en el tiempo, o por lo menos no tan distante como el rostro de Claude Monet y Auguste Renoir, aunque con ellos compartiera sobremesas. Su apariencia era amable y cotidiana, aunque también exhibía un decoro antiguo que lo hacía especial. Siguiendo estrictamente algunos juicios severos que emitió contra el arte moderno, a Valéry lo podríamos tomar casi por un pensador antimoderno –tal vez como un escritor que fue moderno a su pesar–. Aunque ejerció una influencia lunar sobre muchos artistas, bien a través de su poesía, o bien mediante ensayos breves que se publicaron en medios muy diversos –y algunos, curiosamente, en revistas que secundaban los movimientos artísticos más “avanzados”, como la revista *Minotaure*, bastión de la vanguardia artística del período de entreguerras–.

Su interés por la fotografía, si bien comedido, demuestra que fue lo suficientemente permeable a los acontecimientos de la técnica y la ciencia modernas. Lo que contrasta con la indiferencia que mostró hacia las trepidaciones vanguardistas de pintores y escultores, sobre todo hacia aquellos que tenían vocación de *petroleur*. Valéry estimaba mucho una fotografía que le regaló el pintor Edgar Degas, una fotografía que éste había tomado con una cámara de placas en 1895, en la que aparecen Mallarmé y Renoir. A través de las fotografías es como mejor podemos reconstruir un círculo de afines que determinó su manera de pensar la pintura. Mallarmé fue como un padre para Valéry, no sólo por una palpable afinidad artística



Fig. 1. Stéphane Mallarmé y Paule Gobillard delante de la pintura *Jeune fille dans un jardin* de Edouard Manet, 1895.

Fig. 2. Stéphane Mallarmé, Marie Mallarmé, Geneviève Mallarmé, Jeannie Gobillard, y Paule Gobillard, en Valvins, 1896.



Fig. 3a. Auguste Renoir, Pierre Bonnard, y Misia Nathanson, 1898.

en la poesía de ambos, sino también porque representaba mejor que nadie a los círculos artísticos en los que el segundo se inició<sup>2</sup>. Valéry era un habitual en la casita que Mallarmé tenía en Valvins, a orillas del Sena. Muchas de sus relaciones de amistad con los pintores, tales como Renoir y Monet, nacieron en torno a Mallarmé. Señalemos de paso que Mallarmé había escrito ensayos en defensa de aquellos pintores a los que admiraba, aquellos amigos que también lo serían luego para el propio Valéry<sup>3</sup>.

Se puede decir que aquellas amistades representaban muy bien el mundo de la vieja y orgullosa burguesía francesa, una tradición cultural en decadencia, pero que aún se resistía a desaparecer. En algunas fotografías del día después del entierro de Mallarmé, precisamente, es donde mejor se constataría la composición de esas sociedades intelectuales y artísticas, no pocas veces fundadas en el seno de las

---

<sup>2</sup> Ashton, Dore, "Mallarmé, amigo de los artistas", *Revista de la Universidad de México*, 39, 27, 1983, pp. 22-33. Los textos que Valéry dedicó a Mallarmé se pueden encontrar reunidos en "Étues littéraires", en "VARIÉTÉ", *Œuvres*, t. 2, pp. 619-710.

<sup>3</sup> Se pueden encontrar reunidos algunos de los textos que Mallarmé escribió sobre los impresionistas en Riout, Denys, ed., *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Macula, París, 1989. Mallarmé, Stéphane (Bertrand Marchal, ed.), *Œuvres complètes*, t. 2, Gallimard, París, 2003, pp. 444-470, 1703-1705.



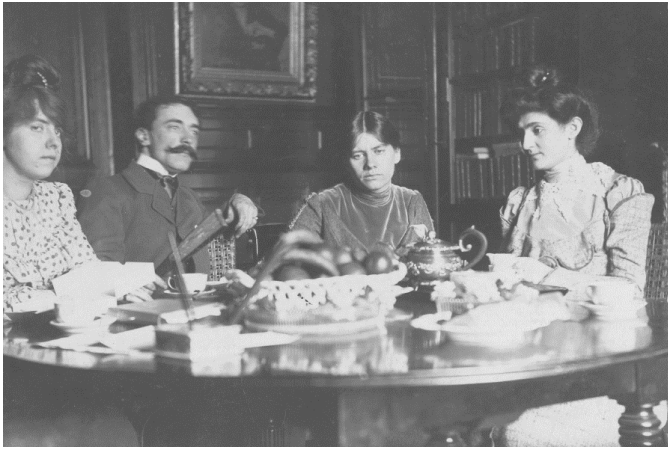


Fig. 3b-3c. Valéry, Paule y Jeannine Gobillard, ambas pintoras y sobrinas de Berthe Morisot, y Julie Manet. Al fondo se aprecia uno de los retratos de Berthe Morisot realizados por Manet.



Fig. 4a-4b. Édouard Manet, retratos de Berthe Morisot, c. 1872.

relaciones familiares. Los pintores estaban muy presentes en dichos círculos. Algunas fotografías realizadas por el pintor Édouard Vuillard –verdadero aficionado a la cámara entre los pintores impresionistas y simbolistas–, que fueron tomadas ese mismo día, muestran a Pierre Bonnard y Auguste Renoir, aunque en ellas, desafortunadamente, esté ausente Valéry (fig. 1). Los cuadernos de Valéry dan cuenta de lo



consternado que se sentía por la muerte de Mallarmé; el nueve de noviembre de 1898 anota “*c’est la dernière fois que je l’ai vu*”. Y volverá a recordar su pérdida en días y meses sucesivos<sup>4</sup>.

Valéry se uniría no mucho tiempo después al círculo familiar de la pintora Berthe Morisot –que también era el de los Manet, y casi el del propio Mallarmé–, al contraer matrimonio con Jeannine Gobillard. “*Mallarmé et ses proches*”, está escrito detrás de una fotografía del archivo Doucet, de 1896, tomada dos años antes que la anterior, en la que Jeannine echa su mano a la espalda del anciano poeta del *Igitur* (fig.

<sup>4</sup> Rouart-Valéry, Agathe, “Introduction biographique”, en Valéry, *Œuvres*, t. 1, Gallimard, París, p. 25.



Fig. 5a. Edgar Degas anciano, c. 1910.



Fig. 5b. Degas fotografiado junto a los miembros de la familia Rouart, c. 1901.

2). Es muy fácil encontrar dibujos y pinturas de familiares inmediatos de Valéry, de su mujer Jeannine, o de su cuñada Paule, o su suegra Thèdore (Ives Morisot), hechos por pintores de la talla de Renoir o Manet, así como fotografías similares, tomadas por Degas y otros pintores (fig. 3a, 3b). Sería largo y tedioso trazar aquí la genealogía de amigos y familiares de Valéry a lo largo de esta primera época de su vida, máxime cuando un trabajo tan dificultoso tendría una contribución limitada para la mejor comprensión de sus ideas artísticas. Las ideas más importantes de Valéry, como veremos a lo largo de esta investigación, arraigaban en tradiciones filosóficas muy longevas, más bien helenísticas y latinas, y se fueron formando en los años posteriores a la muerte de Mallarmé. Aun así, no dejaremos pasar la oportunidad de referirnos a otro de sus círculos de amistad, el del ingeniero Henri Rouart, a su vez íntimamente ligado a la familia Manet.

Son varios los motivos que encontramos para tratar la relación de esta familia con Valéry. Rouart conoció a Degas en su juventud, fueron compañeros en el liceo. Ambos se reencontraron en el frente, durante la guerra franco-prusiana, momento tras el cual retomaron su amistad. Degas era el pintor que más reflexiones artísticas suscitaba en Valéry, y probablemente quien más condicionó sus gustos y convicciones en el campo de la pintura. Rouart, por su parte, era un amante de la pintura como pocos, aunque apenas ejercía el mecenazgo con los pintores cercanos a su círculo familiar. En verdad, tanto en casa de Mallarmé como en casa de los Rouart, los pintores eran tratados como iguales, eran queridos por las personalidades peculiares que los caracterizaban. Se los consideraba invitados de honor, figuras un tanto

extravagantes, que con agudas y maliciosas apreciaciones animaban las conversaciones de la sobremesa. Sólo dependían de tales amigos económicamente en momentos de dificultad, habida cuenta de que sus negocios se desenvolvían por otra parte. Rouart llegó a poseer una cantidad considerable de pinturas de Camille Corot –excepción a lo que decimos, porque, en vida, Corot también había sido amigo de la familia–, y algunas de ellas seguramente fueron escogidas con el beneplácito y el consejo de Degas. En cambio, Rouart tenía en su haber muy pocas pinturas del propio Degas. A los pintores se les permitía mucho, se les dejaba argumentar y discutir con los que tenían la argumentación por oficio, ya fuesen novelistas o filósofos. Y eso, con la importancia simbólica que tenía para el artista, que no establecía con sus congéneres una relación contractual, como la que luego empezaron a establecer los vanguardistas, mucho más sofisticados en la invención y explotación de redes comerciales a partir de sus conocidos –amistades reconvertidas en un gabinete de logística mercantil y propaganda–.

Valéry aprendió a amar la pintura y el dibujo en la casa de aquellos amigos. Por otra parte, Degas, que había conseguido acarrear –como una hormiguita esforzada durante años– un maravilloso conjunto de dibujos de Ingres –además de numerosas pinturas y dibujos de artistas modernos, incluido sendos cuadritos de Vincent van Gogh y Paul Cézanne y, por supuesto, alguno de su díscolo y querido amigo Paul Gauguin–, inculcaría en Valéry el mismo amor por aquel artista de una tradición francesa *regia*, tan distinta a la de los impresionistas y los simbolistas<sup>5</sup>. Aunque tampoco fue indemne al redescubrimiento que otros amigos hicieron de una tradición artística presumiblemente opuesta, la del arte rococó, la de Antoine Watteau, por ejemplo, y la del arte *ingenuo* de Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Podemos afirmar que su relación con el mundo de la pintura fue bastante *doméstica*, sobre todo por los dos motivos aludidos: primero, porque Valéry escuchaba hablar a los pintores de sus cosas, de los aspectos tecnológicos de la pintura, de sus convicciones relacionadas con el oficio, y de gustos artísticos de muy distinta índole. Aunque a menudo también escuchaba a esos artistas renegar de todo eso que acabamos de mencionar, como era

---

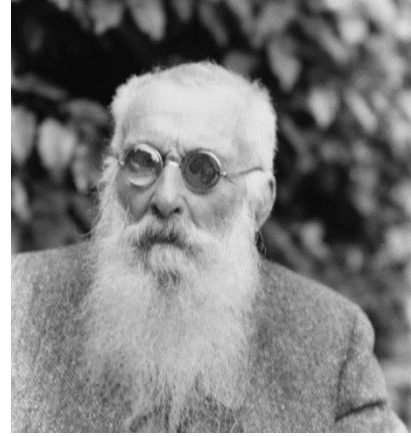
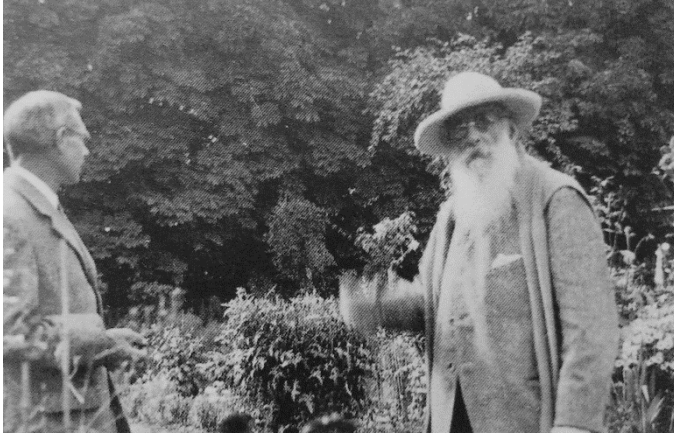
<sup>5</sup> Dumas, Ann, et al., *The Private Collection of Edgar Degas*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1998, pp. 137 y ss.

más habitual en Renoir, quien disuadía a Valéry de pensar demasiado en la técnica. Por otra parte, Valéry también dedicó tiempo a mirar las pinturas con la calma que propicia el espacio doméstico, en condiciones de observación opuestas a las que imponen los museos y demás lugares de exhibición pública. En la casa de Rouart, o en taller de Degas, lo más “moderno” –por así decir– que se podía encontrar, no iba mucho más allá de una pintura de Cézanne. Aunque tampoco podemos decir, en absoluto, que Valéry fuera ignorante de las avanzadillas vanguardistas que comenzaban a aflorar, y del ambiente humorístico imperante en la cultura de entresiglos, incluso de las avanzadillas más extravagantes, como las de Alfred Jarry. Se puede considerar al respecto la relación de camaradería que, sobre todo en su juventud de poeta, mantuvo con los editores y poetas de los círculos simbolistas y vanguardistas; con el anarquista Félix Fénéon, Émile Verhaeren, André Fontainas, Marcel Schwob, Jacques Rivière, Léon Werth, y André Gide –conocidos protectores de los pintores más díscolos y extravagantes de la época, salvo quizás los tres últimos–<sup>6</sup>.

Por lo demás, se interesó más por lo que hacían los pintores que por las pinturas propiamente dichas. Ciertamente es que Valéry rara vez escribe sobre pinturas particulares, salvo por alguna mención a pinturas familiares que le intrigaron toda la vida, como el retrato que Manet hiciera de la *tante* Berthe, *Berthe Morisot au bouquet de violettes*, un retrato que precisamente estuvo en manos de Julie Manet-Rouart, prima de Jeannine Valéry (fig. 4). Pero a razón de este cuadro, al observar los ojos verdes oscuros de Morisot, lo único que dijo Valéry es que un verdadero estudio de la pintura tenía que empezar tratando la fisiología particular del ojo de los pintores. Conviene pensar con tranquilidad que Valéry aprovechó su amistad con los pintores para meditar qué había de especial en ellos, más que en sus dibujos y pinturas. Al cabo de los años, todavía recordaba la descripción que le hiciera Monet de un intenso círculo azul que pudo percibir durante su operación de cataratas; “au moment où lu enlevait

---

<sup>6</sup> Lo Giudice, Anna, ed., *Valéry-Fontainas, Correspondance: 1893-1945*, Le Félin, París, 2002. Las cartas de juventud intercambiadas con Gide también nos dan una perspectiva de su relación con los artistas modernos. Aunque ya entonces empieza a mostrarse suspicaz, y le dice a Gide: “Ces révolutionnaires qui ne font jamais de révolution peuvent-ils se moquer des militaires qui ne font jamais la guerre?”, cit. *Valéry-Gide, Correspondance, 1890-1942*, Gallimard, NRF, París, 1955, p. 308.



le cristallin, un cercle bleu lui apparaît”<sup>7</sup>. Sus comentarios sobre la obra de Monet fueron exiguos, aunque admirablemente precisos. A la vuelta de una visita que realizó a Giverny, Valéry dejó anotado en su cuaderno una de esas locuciones que definían con tanta exactitud el arte de cada uno de los pintores que conoció: “*Monet se regarde en regardant*”<sup>8</sup>. Además, las apreciaciones que hiciera de aquellos pintores amigos, cobran tanta más autoridad cuanto más crítico se vuelve. Así dirá también de Monet que “*le thème de l’œil*

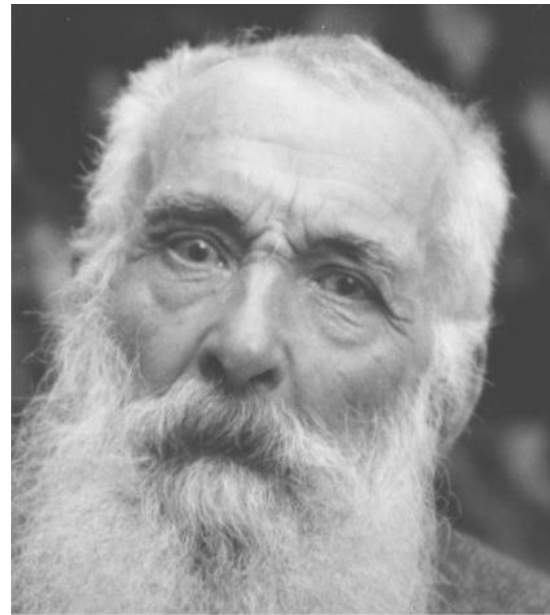


Fig. 6a-6c. Claude Monet, hacia 1926. En la primera fotografía Bonnard y Monet pasean por Giverny.

– *pas plus que la ‘matière’ n’est ce que l’on croyait et sur quoi l’on raisonnait il y a trente ans encore*”<sup>9</sup>. Monet, por aquel entonces, como lo vemos en Giverny junto a Bonnard, usaba unas gafas de afaquia que le daban una apariencia muy extraña (figs. 6a, 6b, 6c); “*lunettes – un verre noir, l’autre teinté*”<sup>10</sup>. Su ojo derecho estaba recompuesto por la intervención quirúrgica de la operación de cataratas. Pero nadie se ha preocupado de

<sup>7</sup> *Œuvres*, t. 1, p. 49.

<sup>8</sup> En verdad, la expresión “mirarse mirando”, Valéry la emplea más veces, por ejemplo, en *Teste*: “Je suis étant, et me voyant; me voyant me voir”, *Œuvres*, t. 2, p. 25. Los cuadernos de notas de Valéry dan cuenta de la relación que tenía con Monet, a quien visitó hasta prácticamente un par de meses antes de que el pintor falleciera, i. e. *Cahiers*, x, p. 836, cf. xi, p. 655, cf. xi, p. 702.

<sup>9</sup> Valéry, *Cahiers*, x, p. 836.

<sup>10</sup> *Cahiers*, xi, p. 65.

trazar un verdadero estudio minucioso y científico de la incidencia que suponía aquel acontecimiento en su pintura, aunque todos concuerden en que fue un hecho crucial para el pintor. Mismamente el pintor daba testimonio a sus amigos, por ejemplo a Georges Clemenceau, ya desde 1918, de que veía los rojos como “lodados y rosas”, y de otras muchas pruebas del progresivo deterioro de su vista<sup>11</sup>. Si bien algunos historiadores han especulado con el “ensimismamiento” que mostraba la pintura tardía de Monet, lamentablemente no han sacado provecho alguno de la más que probable relación que la introspección artística aludida tenía con la degeneración visual acusada que sufría. “Lamentablemente”, decimos, porque en la historia de la pintura hay pocos casos tan evidentes de una reestructuración fisiológica del ojo de un pintor, que no deja de ser la reestructuración de su primer y más importante instrumento técnico.

Valéry sabía lo poco que los historiadores del arte se preocupaban por las cosas que precisamente eran importantes para un pintor; la salud física de sus ojos –a veces incluso de sus manos–, no menos que la introspección óptica aludida –lo que el pintor piensa sobre lo que ve–, el fabricante de los colores, o la meteorología. Hoy día seguimos igual, y en verdad podríamos considerar que la historia de la pintura no está en mejor situación ahora que en tiempos de Valéry. En cambio, alguien como él, que había estado muy cerca de los ojos y las manos de aquellos pintores, pudo entender que un estudio verdadero de la pintura debía pasar por ahí, por la fisiología, antes que nada. Alfred L. Yarbus planteó en la segunda mitad del pasado siglo la posibilidad de estudiar los procesos de la atención a partir de la generación de patrones de movimientos sacádicos; tal y como había previsto Valéry que sucedería algún día: “*Les yeux de chaque homme nous parlent de la curiosité qu’il a*”<sup>12</sup>. Y ciertamente, al margen de los estudios modernos de fisiología, hay algo intrigante en la poca consideración que la historia del arte ha puesto en la descripción de actos y operaciones materiales de los artistas, siendo la etología de las acciones y los gestos, después de todo, el punto de

---

<sup>11</sup> Carta a Clemenceau el 12 de noviembre de 1918, vid. *Georges Clemenceau e son ami Claude Monet. Correspondance*, NRM, París, 1993.

<sup>12</sup> “Leur mobilité. – L’œil est organe de la vision, mais le regard est acte de prévision, et il est commandé par ce qui doit être vu, veut être vu, et les négations correspondante... La variation du regard en direction, en vitesse, en durée, dépend ou de ce qui frappe et tire l’œil, ou d’un souvenir, ou d’une attente”, *Œuvres*, t. 2, pp. 757-758.

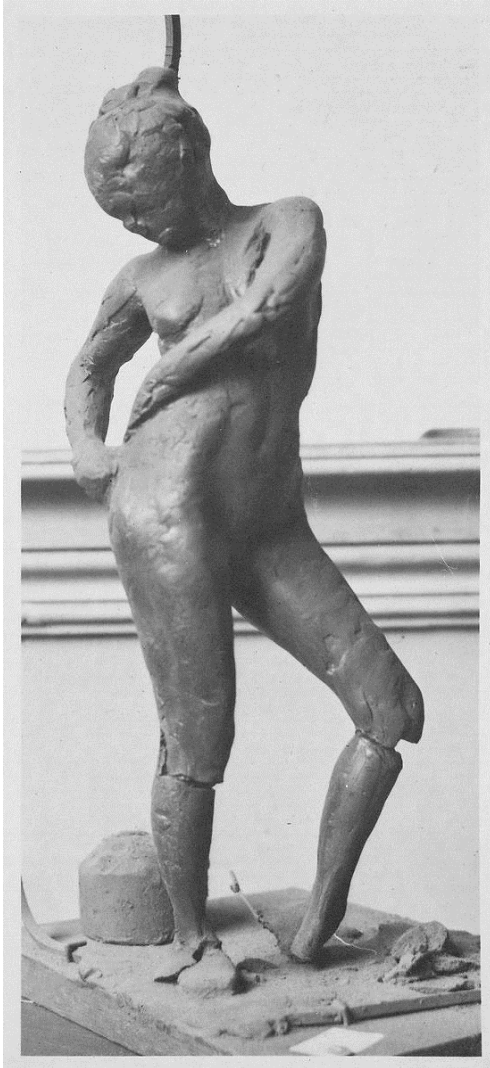


Fig. 7a. Figura de cera realizada por Degas, tal y como quedó en el estudio tras el fallecimiento del pintor, en 1917.

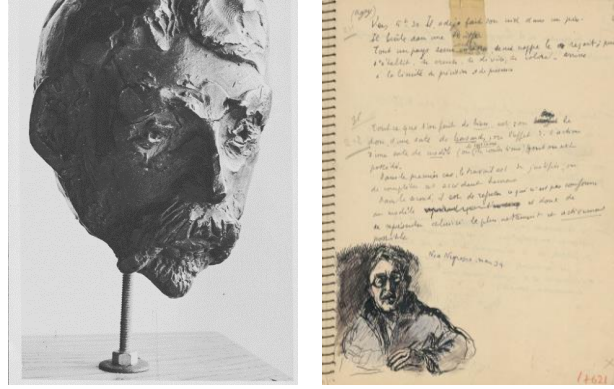


Fig. 7a-7c. Cabeza de Mallarmé, realizada por Valéry en cera, y su autorretrato a pluma, dibujado en el *cahier* 154, c. 1934.

incertidumbre de toda producción, y el lugar de nacimiento de toda posibilidad artística. Valéry se refiere así al dibujo como un gesto inicial que contiene la posibilidad del orden en medio del desorden<sup>13</sup>. A veces llegó a considerar, tal vez con ironía, que entender los actos desplegados por un artista en el ejercicio de su arte, entender la pintura como un conjunto de actos ordenados, podía conllevar su “reproducción”, del mismo modo que un actor puede interpretar cien veces su papel; “*l'exécution, après tout, est une mimique*”<sup>14</sup>. Se trata de un interés por gestos de una mímica que tenía muy poco de trivial; por ejemplo, hay toda una doctrina del ojo, una historia de la fisiología del órgano, y una concepción óptica del mundo, en el simple gesto –común entre los pintores– de cerrar un ojo de vez en cuando mientras se dibuja<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> *Cahiers*, xxvi, p. 794.

<sup>14</sup> “Si on pouvait en reconstituer tous les mouvements, on expliciterait le tableau par une suite d'actions ordonnées; cette suite pourrait donc se répéter, se reproduire, et l'artiste devenir comparable à l'acteur qui joue cent fois le même rôle”, Valéry, “Réflexions sur l'art”, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, Armand Colin, 1935, p. 77.

<sup>15</sup> Se trata de un gesto común de los dibujantes que ayuda a resolver los problemas de paralaje y estudiar mejor los contornos. Sobre una historia de la fisiología del ojo, vid. Ruggero, Pierantoni, *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Bollati Boringhieri, 1981. Cf. M.H. Pirenne, *Vision and the eye*, Chapman and Hall, London, 1967.

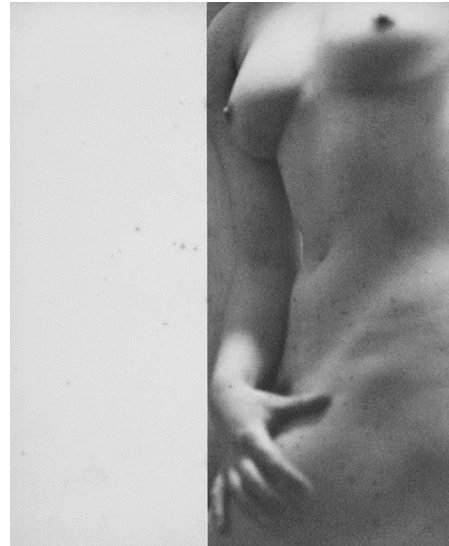


Fig. 8. Laure Albin Guillot, il. 44, para la obra de Paul Valéry, *La Cantate du Narcisse*, París, imp. Artra, 1942.

Fig. 9. Marthe de Méligny, en una fotografía de Pierre Bonnard, c. 1912.

Por poner otro ejemplo significativo, cuando Degas conoció a Valéry, el pintor sufría ya por entonces un debilitamiento acusado de la vista y se dedicaba mayormente a realizar pequeñas figurillas de cera, las cuales hacía ya casi palpando las formas como un ciego (fig.6). Los familiares de Renoir, quien a su vejez padecía una artrosis severa, tenían que atar los pinceles a su mano, con una serie de vendajes que se pueden ver en algunas fotografías tomada por Bonnard en los últimos meses de vida de aquel, incluso en la filmación que Sacha Guitry hiciera del pintor en su taller hacia 1915. Valéry había visto trabajar en sus talleres a todos esos pintores, los había visto envejecer y perder poco a poco la vista, alegrarse y entristecerse cada día ante los pormenores de sus labores artísticas. Les había acompañado en sus dispendios de tiempo. Con suma atención los había escuchado hablar de sus cosas. También les había incordiado, como un lego que se inmiscuye demasiado en asuntos que no son de su incumbencia. Renoir le decía a Valéry que la técnica no era nada, sin que sepamos bien si lo decía para escabullirse de tal incordio, o sencillamente porque la suya, su técnica, había sido reducida a nada, a unos cuántos hábitos asimilados como



una *segunda naturaleza*<sup>16</sup>. Precisamente a eso le dedicaría muchas meditaciones Valéry, a la naturaleza técnica de la pintura. No es extraño que el mismo Valéry se atreviera a recelar de la confianza ciega que sus amigos habían puesto en la intuición, y que sospechara que estaban desaprendiendo demasiadas cosas en su afán individualista. Por otra parte, al verlos trabajar tan de cerca, Valéry sintió también el impulso de entretenerse dibujando. Casi toda su vida practicó el dibujo y el grabado, junto con el trabajo de algunas figurillas de cera y alambre. Valéry, al dibujar, por mal que lo hiciera –y ciertamente dibujaba bastante mal–, encaraba esas dificultades que sólo la práctica engendra. Y esa práctica del dibujo y la escultura sería una experiencia útil de la que seguramente también sacaría provecho como escritor de las artes (fig. 7a-7b).

Los nombres de pintores a los que Valéry dedicó algún pasaje, o bien fueron sus amigos, o bien se trataba de los pintores antiguos apreciados por sus amigos, o bien eran amigos de sus amigos. Y tampoco sería una osadía afirmar que el acercamiento de Valéry a la tecnología fotográfica, un tema que también nos interesa en esta investigación, estaba muy condicionado por el acercamiento de esos mismos pintores a la fotografía. Degas, Vuillard, Maurice Denis, así como Bonnard y otros pintores de aquel círculo artístico más joven y que secundó a los impresionistas, fueron asiduos fotógrafos que realizaron bellos álbumes familiares con sus cámaras de mano. Pero algunos de ellos fueron también, además, pintores que contrastaron y sopesaron su condición de artífices ante la técnica fotográfica, ya claramente popular al terminar el siglo. Valéry supo entender también, en aquel momento crucial para la pintura, la confusión y las inquietudes que asolaban a los pintores, en lo que parecía un funesto porvenir para las artes.

Mucho más tenue y desapercibida, cuanto menos indiferente, como ya hemos dicho, es la relación que mantuvo Valéry con los pintores de los movimientos de vanguardia. Apreciaba más a los fotógrafos que a los pintores de vanguardia, aunque cierta vez escribió una dedicatoria en verso sobre una fotografía que le hizo Man Ray, que decía: “¡Loco está quien se fíe de esta fotografía! Lozano y claro, Fabre, me es ajena...”. Laure Albin-Guillot ilustró sus poemas con fotografías (fig. 8). Tal vez

---

<sup>16</sup> Valéry, “Souvenirs sur Renoir”, *La Revue hebdomadaire*, 1, 1920, pp. 141-144. Cf. *Œuvres*, t. 1, p. 33.

empleó la indiferencia para evitar el desencuentro y el desprecio mutuo con los surrealistas, a pesar de que le profesaban admiración como poeta. En consecuencia, las referencias a la figura de Valéry por parte de los pintores de signo vanguardista fueron más veladas, aunque en absoluto inexistentes. Otro asunto distinto sería demostrar que los posibles artistas vanguardistas que leyeron a Valéry, o sencillamente le escucharon hablar, nunca estuvieron en disposición de tomarle en serio y obrar en consecuencia. Especialmente los pintores, quienes habrían tenido que intentar salvar la pintura de los males que, por lo demás, el propio Valéry ya consideraba prácticamente insalvables después de un siglo de revolución permanente. Y eso suponía devolver a la pintura a sus lugares comunes, que era algo muy distinto a “volver a las andadas”. Todo estaba ya demasiado revuelto en aquel momento como para anhelar ninguna vuelta a un orden antiguo, algo que habían pretendido algunos pintores en la primera mitad del siglo, pero que a Valéry mismamente le producía indiferencia. Éste era lo bastante inteligente para apreciar que un orden, lo que se dice un orden, nunca había existido en la historia de la pintura. Sí que habían existido algunos problemas comunes que aparecían una y otra vez en el camino de los pintores. Ante aquellas espurias intenciones de volver a las andadas, por parte de los pintores modernos que habían dilapidado todas las herencias artísticas, Valéry bien podría haber aconsejado que mejor se preocuparan ya de aguantar cada uno su vela, –que quede claro– cada uno la suya y por cuenta propia.

\*\*\*

A pesar de utilizar los escritos de arte de Valéry como un instrumento crítico de partida, lo cierto es que, ya de entrada, debemos decir que tales escritos no suponen un volumen de páginas tan grande en el conjunto de su obra. Más aún, podemos decir que resultan escasos si concentramos nuestra atención en aquellos que se ocupan sólo de la pintura y los pintores. Esos escritos sobre pintura, salvo alguna rara excepción, se recogen en la edición a cargo de Jean Hytier, *Pièces sur l'art*, incluida en el tomo segundo de sus obras completas de *La Pléiade*. Pero bien es cierto que esta aparente escasez de ensayos dedicados a la pintura en la obra de Valéry no significa en absoluto que nuestra tesis se vaya a resolver a partir de esas cuantas páginas. A su lado se apilan otros muchos escritos filosóficos o ensayísticos de Valéry, sin los cuales nunca

entenderíamos la complejidad que esconden aquellos pocos dedicados a la pintura. Hemos de tener presente que Valéry entendía que las artes, todas las artes, tenían visos de ser un problema de conocimiento, o como se diría en la filosofía de la ciencia, un problema “gnoseológico”. En consecuencia, la pintura podía ser tratada casi en el mismo sentido que una ciencia. Previo a todo saber o ciencia particular, las meditaciones artísticas de Valéry giraban en torno a la idea misma del *hacer*, “la notion toute simple de *faire*”<sup>17</sup>. Ese verbo aparece constantemente en el centro de la *poética* que redactó y perfeccionó a lo largo de varios ensayos, de entre los cuales podemos destacar “L’homme et la coquille” o la “Première leçon du cours de poétique au Collège de France”. Su *poética*, en este caso sí, ha sido amplia y minuciosamente estudiada por otros investigadores, desde muy temprano, como muestra el libro del mismo Hytier, *La poétique de Valéry*. Sabemos que esta *poética* –en realidad, hablamos de un conjunto de meditaciones sobre las artes que tienen una clara herencia aristotélica– suponían la raíz misma de todo su pensamiento. Y todas las personas que se han ocupado de estudiar la *poética*, pese a los matices que puedan introducir en los diversos análisis, van a coincidir en lo siguiente: Valéry entendía que el origen de todo conocimiento estaba en el “hacer”, y asimismo que sólo se podía hablar de conocimiento verdadero cuando ese conocimiento era ejercido sobre el mundo, es decir, como una forma de voluntad y de poder.

Se puede decir que, en el terreno de esas meditaciones aristotélicas sobre el origen tecnológico del conocimiento, Valéry reunía actividades humanas indistintas, provenientes de las ciencias y las artes. Y que es ahí, en el estudio y análisis filosófico de esa *poética*, donde otros han pavimentado un camino por el que nosotros podemos empezar a caminar. Nuestro sendero último, el que conduce a la pintura, es más humilde y estrecho que los trabajos precedentes sobre la *poética* de Valéry. Pero también nos han interesado las cuestiones sobre ciencias o técnicas ajenas a la propia pintura. Especial interés ha tenido para nosotros la obra de Judith Robinson-Valéry, *L’Analyse de l’esprit dans les Cahiers de Valéry*, que es, con mucha probabilidad, el mejor trabajo de análisis que hasta la fecha se haya escrito sobre Valéry. Judith Robinson-Valéry puso especial interés en la influencia que sobre el escritor francés ejerció la

---

<sup>17</sup> *Œuvres*, t. 1, p. 1342.

filosofía de la ciencia, algo que a menudo se ha descuidado en otros estudios posteriores de la poética.

Al tratar la poética como el problema que versa sobre la naturaleza y el origen del conocimiento humano, en los escritos de arte de Valéry se introducen ideas que sobrepasan a la pintura propiamente dicha, y que la sobrepasan con mucho. *Naturaleza*, *Realidad*, *Voluntad*, son ideas filosóficas que Valéry abordó como buenamente fue capaz. Y decimos que las abordó como buenamente pudo, porque suponen un difícil análisis, al tratarse de ideas secantes a muchos ámbitos del conocimiento. Es imposible que esas palabras puedan cobrar el mismo significado para un matemático, un poeta o un dibujante. Tales ideas, debido a la vaguedad de sus definiciones y a su vinculación con la poética valeriana, también han sido estudiadas por separado y con especial pericia, como muestra el trabajo de Christine M. Crow, titulado *Paul Valéry, Consciousness and Nature*, o su otro ensayo, donde aborda el problema de las voliciones, que lleva por título *Paul Valéry and Maxwell's Demon: Natural order and human possibility*. También debemos aludir en este punto al trabajo ya mencionado de Judith Robinson-Valéry, quien trata pormenorizadamente ideas de la filosofía de la ciencia que tuvieron gran importancia para el escritor francés, tales como la idea de *Materia*, o la idea de *Método*. Estos y otros muchos trabajos preceden a nuestra tesis en el desmenuzamiento y la definición de tales ideas, que son vinculantes para entender la naturaleza técnica de la pintura desde la obra de Valéry. Y nosotros mismos hemos convenido en entrelazar muchas de esas ideas filosóficas en el “Capítulo I” de la presente tesis. En ese apartado hemos concedido especial atención a los paralelismos que la poética de Valéry tenía con la filosofía de Aristóteles. A partir de ese aristotelismo de Valéry, hemos comenzado a introducirnos en el problema del vínculo fuerte que la *atención* y la *sensibilidad* tienen con el arte de la pintura. Y hemos establecido que la pintura sería, *a priori*, y en un sentido real y no sólo metafórico, una suerte de entrenamiento del cuerpo y la voluntad – entrenamiento de muchas disposiciones orgánicas –. A razón de esto, no debemos pasar por alto el interés que Valéry tuvo por la naturaleza de los mecanismos fisiológicos y las capacidades cognitivas, por el problema de la volición, así como por el problema de la atención. Sobre este fondo de intereses, hemos necesitado

contrastar otros trabajos provenientes de la historia del arte y la historia de la ciencia, por ejemplo, con los trabajos de Lorraine Daston, Svetlana Alpers o James S. Ackerman, por mencionar sólo algunos. Esos trabajos ayudan a refrendar hasta qué punto Valéry andaba acertado en algunas de sus premisas, que serían válidas todavía para nosotros, o para indicar allí donde se equivocaba, donde su análisis estaba sesgado por las ideas de la ciencia y el arte de su tiempo.

Tampoco faltan, entre los estudios especializados, libros que pretendieron en su momento una indagación en la relación de Valéry con las artes de los pintores, escultores, y arquitectos, como hacen las tesis de Patricia Signorile, *Paul Valéry, philosophe de l'art*, y muy especialmente la tesis de Raoul Pelmont, *Paul Valéry et les Beaux-Arts* y la de Paul Ryan, *Paul Valéry et le dessin*. Si bien es cierto que ese tipo de trabajos siempre muestran un mismo talón de Aquiles. Pues al tomar como objetos de estudio el sistema de las Bellas Artes o la filosofía del arte, y no un arte particular, podrían considerarse como un “intento fallido” de acotación en la poética. Serían estudios contrarios a una concreción a veces deseada –y casi nunca practicada, bien es cierto– por el mismo Valéry, pero en cualquier caso necesaria. Es muy distinto hablar de Bellas Artes que hablar únicamente de pintura, porque, en medio de las reciprocidades que se puedan establecer en un sistema amplio de las artes, se pierde también la profundidad y todo lo propio que afecta al mundo del artista en particular. Si algo caracteriza nuestro estudio es precisamente esa voluntad de concreción sobre la pintura, con la intención de demostrar que en Valéry no sólo había una reflexión sobre la sensibilidad artística como un problema filosófico, sino también un intento de acotación, o si se quiere, los visos de una *poética de la pintura*. En cuanto al dibujo, Valéry entendía también el dibujo como un método o un instrumento de exploración de la realidad sensible, e incluso de la realidad del espíritu. Si bien, el dibujo es para Valéry un instrumento de observación heterodoxo, que a veces cae fuera de la esfera de la pintura, que otras veces cae dentro, pero que, en cualquier caso, sólo supone una parte comedita de los problemas que encara un pintor. Lo aclaramos porque en algunos seminarios y estudios recientes dedicados a la relación de Valéry con Degas, se ha eludido la complejidad de relaciones establecidas por Valéry entre el dibujo y otros ámbitos del conocimiento, que incluye a otras artes y ciencias, además de la

pintura. Pero lo peor es que se ha desaprovechado así la oportunidad de indagar en tantas otras meditaciones que Valéry tiene sobre la pintura –por ejemplo, relacionadas con el color o la composición–, que es un arte que sobrepasa con mucho al dibujo en su riqueza material, instrumental, técnica y de conceptos.

Lo que sucede al respecto de esta especificidad que buscamos, es que casi toda la bibliografía sobre Valéry proviene de los departamentos de humanidades, especialmente del ámbito de las filologías. Sin menosprecio alguno a tales ámbitos de estudio, debemos reconocer que se ha producido un sesgo bastante extraño en el estudio de las ideas de Valéry, que quedan encerradas en un análisis circular en torno a la poética –la poética misma se ve como un problema, y no como una solución o un instrumento de análisis para estudiar las artes particulares–. Al plantearse tales estudios exclusivamente desde la noción general del arte que tenía Valéry, se pierden en el horizonte la riqueza de conocimientos locales que sobre las artes particulares había en sus escritos, y que provenían directamente de los artistas. Nosotros hemos leído a Valéry específicamente para entender su pensamiento sobre *la pintura*, pero no lo invocaremos aquí para alumbrar los entresijos más escondidos de *su poética*. Hay que pensar que Valéry, en los ensayos sobre arte agrupados por Hytier en el segundo tomo de las obras completas, casi nunca escribió sobre la poética general, sobre la idea de arte, ni sobre problemas gnoseológicos, los propios del conocimiento humano en su amplia extensión. Sino que lo hizo más específicamente sobre el dibujo o las artes textiles, y a veces sobre la pintura de Morisot o la pintura de Tintoretto, a menudo sugiriendo un conocimiento de primera mano de las operaciones principales y más propias de cada una de esos campos del saber artístico, un conocimiento de lo que hacían esos artistas. Sabemos que Valéry se cuidaba de subrayar aquellos puntos que diferenciaban unas artes de otras, como marcaba ya una lejana tradición crítica que se remontaba al *Paragone*, y que pasaba, entre los modernos, por el *Laoconte* de Lessing. Así nosotros, desde nuestro planteamiento inicial, también hemos decidido remarcar la necesidad de estudiar las artes en campos diferenciados, aun asumiendo las evidentes concomitancias que se pueden producir entre unas artes y otras en el estudio de la poética valeriana.

Como se verá más adelante, también en el “Capítulo I”, hemos querido tratar la exigencia que la pintura tiene de una idea compleja y funcional como es la *mímesis*. Valéry sospechaba de la falta de pureza de ese concepto, y entendía que la pintura no se reducía a una serie de técnicas cuyo único fundamento teórico o especulativo fuera la reconstitución óptica de la realidad sensible, del *mundus spectabilis* tal y como nos llega a los sentidos –en el supuesto de que tal cosa fuera posible o siquiera deseable–. Pero esa sospecha tampoco invalidaba el hecho de que la *mímesis*, ampliado ya su significado, fuera para Valéry una condición indispensable de la pintura, o una de las funciones ínsitas a su *estructura tecnológica*<sup>18</sup>. Sin la *mímesis* sería imposible hablar de la pintura, o al menos sin recaer en una retahíla de absurdos y malentendidos históricos y artísticos, que a veces son los mismos que alentaron las transformaciones artísticas de la modernidad tardía. Más adelante, en el “Capítulo II”, hemos tratado problemas de la historia de la pintura, habida cuenta de que Valéry escribió sobre la pintura en un contexto histórico muy preciso, gobernado por las manías y mitos de los pintores modernos. Así, el mito de la “óptica ingenua” que profesaron aquellos pintores que Valéry llamaba los “pintores de sensaciones”, motivó su singular suspicacia hacia la pintura moderna. La forma en que Valéry abordaba los hechos y acontecimientos de la pintura moderna ha pasado muy desapercibida o simplemente ha caído en el olvido. Aunque carece de paralelismos significativos con los planteamientos más habituales entre los historiadores del arte moderno. La historia de la pintura moderna, todavía a día de hoy, se sigue escribiendo como una suma de “ganancias”, de “impresiones renovadas”, de “salidas” a diversos atolladeros técnicos y teóricos de la pintura, y a veces como la respuesta a una exigencia razonable de la sociedad, o como el acontecer de algún perverso “signo de los tiempos”. Valéry, por su parte, se complacía en

---

<sup>18</sup> Será empleada en lo que sigue la expresión “estructura tecnológica”, en relación a un arte, para denominar los conceptos y métodos, instrumentos tecnológicos, y problemas artísticos pensados en el curso de la tradición de ese arte. La estructura tecnológica será todo lo que delimita en un círculo de posibilidades y cierra categorialmente ese arte frente otras artes distintas. Paul Valéry, aunque nunca emplea esa expresión, pensaba que cada arte tiene un conjunto de problemas que le son propios. “Contempladas largo tiempo, todas las artes se ahondan en problemas insolubles. La mirada prolongada engendra un sinfín de dificultades, y esa generación de obstáculos imaginarios, de deseos incompatibles, de escrúpulos y arrepentimientos, es proporcional o mucho más que proporcional a la inteligencia y los conocimientos que se tengan”, Valéry, *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999, p. 28. Cf. Valéry, *Teoría poética y estética*, op. cit. pp. 198-200.

sembrar una sombra de sospecha sobre las bondades del arte más avanzado. Entre otras cosas, había observado una acusada “pérdida de conocimiento” entre los artistas de su tiempo, y a menudo una pérdida de interés en la realidad sensible, incluso en la realidad material. En consecuencia, expuso los efectos de una cabalgante *disolución* o *mecanización* —que para el caso sería lo mismo— de las artes empleadas por esos mismos pintores, cada vez más limitados en su *voluntad de poder*. Esa pérdida de conocimiento en el arte moderno dejaba en evidencia el enigmático vínculo de reciprocidades que en las artes se establece entre “querer” y “poder”, entre el deseo y la disposición.

El dibujo a menudo fue desechado por los pintores modernos que confiaban sólo en una traducción “cromática” de sus “sensaciones”. Por eso, en el “Capítulo III”, y como contrapunto, hemos tratado la importancia que Valéry concedía al dibujo, entendido en este caso como un instrumento de tanteos para explorar el mundo sensible. Lo que revela el análisis que hace Valéry del dibujo de algunos pintores, es un problema ínsito de su poética: la idea de *Método*. Tal vez uno de los aspectos fundamentales que conlleva el problema del método entre los artistas sea precisamente la ruptura con el conocido dualismo cartesiano o *el problema del fantasma en la máquina*, que establece como hechos diferenciados los procesos del pensamiento y de la ejecución, “la mano y la mente”. Valéry pensaba que las acciones técnicas y las ideas formaban un círculo de inmanencia en las artes, es decir, pensaba que dibujar no consistía en traducir “hechos del espíritu” a formas sobre papel, sino que dibujar era un ejercicio y un estímulo del pensamiento mismo o, si se quiere, que dibujar era también “pensar con actos”.

La falsa doctrina o el mito de la “óptica ingenua” de los pintores modernos, quienes renunciaban a toda enseñanza para “ver por sí mismos” el mundo que tenían ante sí, también dejaba traslucir una realidad problemática de la naturaleza técnica de la pintura, que Valéry supo identificar. La pintura mostraba un vínculo estrecho con las facultades orgánicas y sensibles del artista. Valéry entendía que la pintura quedaba en una situación problemática en aquella modernidad que le tocó vivir, una modernidad que aspiraba a las mediaciones tecnológicas más fuertes, es decir, a mecanizar la experiencia misma del “hacer”. A este problema hemos dedicado el “Capítulo IV”. Se verá que la estructura tecnológica de la pintura se puede dibujar



contra el fondo de otras artes o ciencias, y especialmente contra el fondo de la fotografía, precisamente por los grados de mecanicidad a los que tiende la fotografía.

Por último, a modo de anexo que complementa a todo lo anterior, en un apartado titulado “Componendas a la pintura”, hemos elaborado un excursus crítico contra el régimen de rupturas artísticas que se impuso, en grados distintos según pasaba el tiempo, en la época que a Valéry le tocó vivir. Se trataría de una crítica a un régimen de la modernidad artística —aunque no sólo artística—, la así llamada “vanguardia artística”, del que sin lugar a dudas somos herederos directos. Se verá más adelante cómo el mismo Valéry supo prever las dinámicas de un régimen sensible de impresiones fugaces, la quiebra y dilapidación de todas las herencias clásicas de la cultura, así como el nacimiento de infinidad de subjetividades descarriadas, de espiritismos y metafísicas filosóficas muy débiles. Todas esas circunstancias todavía siguen produciendo absurdos en el seno de las relaciones entre los artistas y la sociedad. Seguramente una afirmación así para muchos sea difícil de asumir, y se nos pida, más allá de los escritos de Valéry, alguna figura de autoridad reciente que considere la vanguardia artística, o una parte considerable de la misma, como una suma de latrocinios cometidos contra la pintura. Ángel González puede servir en este punto como piedra de toque. A pesar de tratarse de un buen lector de Valéry, este nunca se prodigó en menciones a su obra. Sólo recuerdo ahora una mención significativa, en la que transcribe el poema de Valéry titulado “Psaume T”. Pero, en cualquier caso, realizó una asombrosa revisión crítica de la vanguardia artística a lo largo de muchas décadas y por muchos flancos, que viene a coincidir en muchos puntos con las ideas de Valéry. “A quienes nos guiamos por los sentidos...”, comenzaba diciendo en cierta ocasión el profesor González, antes de iniciar una demolición elocuente del oscurantismo y la veneración ciega que ha resguardado a la vanguardia artística —*casi* sin distinción de *ismos*— hasta nuestro tiempo presente. Sin las consideraciones suyas, que después de años todavía recuerdo con viveza y cariño, esta investigación estoy seguro que hubiera sido aminorada en su amplitud crítica, y peor aún, que inconscientemente hubiera escondido mucho la desconfianza con la que el propio Valéry miró siempre a las “avanzadillas en el arte”.



## ARCO DE TIEMPO Y CONTEXTO CULTURAL

Por una parte, nuestra investigación tiene un evidente carácter teórico que rebasa una circunscripción histórica clara. Al estudiar la naturaleza técnica de la pintura, se parte de un supuesto, a saber, que la pintura conserva través del tiempo, y a pesar de las épocas históricas, una estructura tecnológica más o menos estable; lo que es un conjunto de problemas, instrumentos, técnicas, e ideas en las que se reconocen los pintores como una peculiar familia de artífices. Por otra parte, este acercamiento teórico a la pintura proviene de la obra de Paul Valéry, cuya vida, obviamente, sí podemos ubicar con facilidad en un período histórico particular.

Valéry nace en Sète, el treinta de octubre de 1871, justo en un período de posguerra, en los albores de la Tercera República, y fallece en otro momento bélico decisivo para la civilización, el 20 de julio de 1945. Pero, por muy delimitada que esté su vida como escritor, su trabajo ensayístico plantea un problema para la definición del marco histórico en el que vamos a trabajar. Valéry desarrolla y alcanza la madurez de su escritura en el siglo pasado, y lo podemos considerar, en efecto, un escritor cercano al mundo contemporáneo en sus intereses e inquietudes, tomados en un sentido amplio. Pero sus ideas, gustos, e intereses artísticos en particular, quedaron *aparentemente* anclados en el s. XIX. Valéry podemos decir que escribía para nosotros, pero que tenía su mirada puesta en cosas muy longevas, cosas que habían superado la *prueba del tiempo*. Sus amigos pintores plantean otra contradicción, pues, aunque sus fuerzas se vieran aminoradas cuando conocieron a Valéry, a veces sobrevivieron a la guerra de 1914. Auguste Renoir vivió hasta 1919, mientras que Edgar Degas falleció en 1917, y Claude Monet, prodigiosamente, siguió pintando hasta 1926, e hizo algunas de sus mejores pinturas en el período de posguerra. Y eso sin contar con el círculo de pintores más jóvenes, los simbolistas, que habían aprendido a pintar a la sombra de los anteriores, y que siguieron ejerciendo su arte más allá de la década de los cuarenta. Los decesos tan tardíos de aquellos pintores significan que vieron nacer y desaparecer algunas vanguardias artísticas –y algunos, como Bonnard, casi todas en verdad–, algo que a veces resulta incluso incómodo para el historiador del arte más preocupado en los anales, en las tablas y columnas de sucesos cronológicos, en donde unas cosas terminan y llegan otras, sin mezclarse apenas, sin tocarse más que tangencialmente –

nunca de manera dialéctica—, como en una carrera de relevos en la que los corredores prosiguen hacia adelante sin mirar atrás. Si tachásemos de antediluvianos el arte tardío y las ideas de aquellos pintores que hemos mencionado, sencillamente es que no estaríamos comprendiendo la complejidad del mundo artístico que implícitamente se reflejaba en la escritura de Valéry —una complejidad que reunía a Degas y los cubistas, y a Monet y el surrealismo—. Pues, no sólo Valéry, sino que también aquellos mismos pintores tenían muy poco de ingenuos, sabían muy bien lo que se hacían, y reconocían el oscuro porvenir de la pintura. Renoir decía sin tapujos que sólo la pintura, de todas las artes, había sobrevivido al “progreso”<sup>19</sup>. Degas hizo ironías geniales sobre los cubistas, al considerar que los pintores de aquella *banda* hacían cosas “más difíciles de hacer que la pintura” —reconociendo alguna dificultad, no sabemos cuál, a un tipo de arte que, desde luego, ya no tenía gran cosa que ver con la pintura, por mucho que se dijera lo contrario—. Y el mismo Valéry hizo igual de maliciosas observaciones que, de tomarse en serio, arrojarían cierta luz sobre los estatutos del arte radicalmente distintos que tales artistas introducían en el medio cultural. “*Comment discerner le cubiste A du cubiste B?*”, le escribe Valéry en una carta a André Breton, en el verano de 1916<sup>20</sup>. La experiencia era lo que la época ponía en cuestión —incluso mucho más que las convenciones y los principios de autoridad—, y, por eso, Valéry miraba los métodos de los pintores con afecto, y a los propios pintores como si fueran especímenes extraños entre los productores de su época, entre una suerte de obreros sin habilidades, sumamente especializados, sumidos en la continuidad que imponían los métodos de trabajo de la industria moderna:

A veces pienso que el trabajo del artista es un trabajo de un tipo muy antiguo; y el artista mismo, una forma superviviente, obrero o artesano de una especie en vías de desaparición que fabrica en casa, usa procedimientos totalmente personales y

---

<sup>19</sup> Herbert, Robert L., *Nature's Workshop. Renoir's Writings on the Decorative Arts*, Yale University Press, New Haven and London, 2000, p. 53.

<sup>20</sup> Boggs, Jean Sutherland et al., *Degas*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1989, p. 31. Valéry, en la misma carta sin editar enviada a André Bretón, el 28 de julio de 1916, escribe también: “Il y a dans cet art quelque chose de certainement neuf. Mais quoi? C'est que pour la première fois, dans les arts, la main la plus malhabile, l'oeil le plus insensible sont promus à l'exercice de la peinture; leur possesseur peut aspirer légitimement à faire le chef-d'oeuvre de ce genre. Mais je ne plaisante pas quand je dis là que c'est un événement”, cit. Michel Jarrety, *Paul Valéry*, op. cit., p. 382. Cf. *Paul Valéry – André Fontainas. Correspondance 1893-1945*, op. cit., p. 223.

empíricos, convive en desorden e intimidad con sus utensilios, ve lo que quiere y no lo que le rodea.<sup>21</sup>

Si el arte de la pintura aún existía en aquella modernidad tardía —como ya decimos, un tiempo definido por técnicas y tecnologías tan contrarias a las maneras de producir antiguas—, no se debía a que la pintura hubiera transformado su naturaleza técnica y, por ende, su condición *atávica*. Sobrepasado el siglo XIX, la prueba del tiempo de la pintura podía entenderse por su condición de arte o técnica antigua, es decir, de *técnica* que soportaba difícilmente la mecanización de su estructura tecnológica, lo que hubiera sido más acorde al mundo moderno. Por otra parte, desde esta premisa podría nacer una tesis diseminada entre los escritos de Valéry, una premisa importante: el arte de la pintura, hacia mediados del siglo XIX, tenía definida y cerrada su *estructura tecnológica* —es decir, tenía unas potencias técnicas y unas posibilidades expresivas—, era un arte completo desde hacía tiempo, y demasiado inalterable para enfrentar *cambios significativos* que lo ampararan ante las potencias de otros medios de producción modernos —sobre todo ante la fotografía—. Por tanto, si los pintores eran artistas modernos, a menudo lo eran a su pesar. Algunos pintores, según Valéry, habían promovido la transformación de sus medios técnicos sin ninguna reflexión honesta y, con frecuencia, guiados por “*le Démon du changement-pour-le-changement*”<sup>22</sup>. Eso había ido en detrimento de su arte, lejos de salvar las circunstancias históricas del mismo<sup>23</sup>. En el juicio de Valéry, al pretender la revolución de sus medios técnicos, los pintores perdían los conocimientos acumulados en el tiempo, y relajaban los conceptos esenciales de su arte, es decir, *se limitaban, abandonaban su arte sin saberlo*, amparados por una absurda promesa que más o menos siempre era la misma, “la tabula rasa”, el comenzar de nuevo, desechando cualquier atisbo de experiencia —y ya no digamos de autoridad antigua—.

La posición de Valéry como teórico de las artes, ya sea de forma consciente o inconsciente, desde luego invierte la atención sobre lo que de común ha importado a los historiadores del arte moderno, que tiene mucho que ver con la idea de situar a

---

<sup>21</sup> Valéry, Paul, *Piezas...*, op. cit., p. 24.

<sup>22</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 1222.

<sup>23</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 70

los pintores en un tiempo histórico indefinido, sin intromisiones incómodas. Para Valéry, lo importante no es que la pintura se viera afectada –para bien o para mal– en sus condiciones tecnológicas locales y en algunos de sus conceptos técnicos más antiguos. Sino que, a pesar de todas las transformaciones que ahora ponderamos como “muy modernas”, sin apenas discutir si esas transformaciones eran buenas y mejoraban el arte de acuerdo a las exigencias de la sociedad, lo que hacían la mayoría de los pintores de su tiempo seguía teniendo mucho más en común con su propia tradición técnica que con las técnicas y tecnologías de un funesto porvenir artístico de creciente mecanización. En suma, lo que Valéry entendió a la perfección es que lo más urgente que acuciaba a los pintores de su tiempo no era asimilar los cambios de la época, e ir a la zaga, produciendo cambios en su arte. Lo que les acuciaba era *salir indemnes de los mismos*.

Las causas de ese supuesto declive del arte de la pintura no están claras para Valéry, porque son muchas: la composición social de la república y el auge definitivo de la burguesía, de sus modos de vida y de su sistema económico; la desaparición de otras estructuras sociales y sus ritos; sin duda, la aparición de medios técnicos de producción de imágenes cuya naturaleza era distinta, como la fotografía; la aparición de algunos conceptos de las ciencias exactas, los cuales producían una alteración del mapamundi de la realidad, y especialmente de la realidad sensible; el culto de la moda y de lo nuevo; y así sucesivamente. Podríamos mencionar otros tantos factores que incidirían de alguna forma en el porvenir de la pintura. Pero, como quiera que sea, el planteamiento de esta tesis pretende conservar esa mirada de Jano, que Valéry desplegó sobre la pintura, como un arte antiguo, en el período de entresiglos.

## OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio de esta investigación no es propiamente el *corpus* de ideas y escritos de Paul Valéry. Lo que pretendemos es realizar un estudio sobre las continuidades y brechas en la *estructura tecnológica* de la pintura, a fin de dibujar un contorno lo más preciso posible de la naturaleza técnica y tecnológica de ese arte. Esto implica definir un conjunto de problemas, instrumentos, ideas, hábitos y técnicas, y, en definitiva, un conjunto de experiencias comunes a muchos pintores. Si bien, los escritos de Valéry han sido un instrumento indispensable en esta investigación, por cuanto han aportado la dialéctica de otro conjunto de problemas filosóficos, que se refieren directamente a nuestro objeto de estudio.

Cuando decidimos el sobretítulo de nuestra investigación, y utilizamos la expresión “naturaleza técnica de la pintura”, dimos por hecho que la pintura podía estudiarse como si fuera una ciencia –o más bien, *scientia*, en un sentido antiguo– o, cuanto menos, como un campo de saberes articulados que tiene que mostrar alguna complejidad. La comprensión de esa naturaleza técnica y tecnológica de la pintura pasaría por encontrarle a la pintura un lugar definido en el conjunto del saber, un lugar, por humilde que sea, que esté en relación con otras formas de conocimiento –de muy diversa índole, y no sólo artística–. Eso nos ha llevado también a estudiar la manera en que ese conocimiento se adquiere y se ejerce para reparar las funciones que sean. Así, pensado rápidamente, nuestro objeto de estudio puede que sugiera un índice simple de términos y problemas –claroscuro, colores complementarios, línea de contorno, quiasmos, y otros conceptos técnicos de la misma índole–. Al fin y al cabo, ese tipo de cosas son las que todavía aprenden los estudiantes de arte. Parecería simple hablar de tales conceptos y problemas, si no fuera porque en distintas épocas y lugares los mismos problemas pictóricos se han traducido de forma muy distinta en la práctica, lo que ya dice mucho de la naturaleza equívoca de esos mismos saberes. Son saberes que nunca parten de premisas enunciadas o escritas mediante lenguajes de palabras, sino que a menudo se ganan en la experiencia, y adoptan la forma de habilidades, en el mismo sentido en que hablamos de las habilidades gimnásticas.

Por otra parte, buscar la comprensión debida de nuestro objeto de estudio pasa por estudiar unos problemas artísticos que fueron enunciados –aunque a veces sólo tratados de manera implícita– en los escritos de Valéry:

1. El primero de esos problemas relacionados con la naturaleza técnica de la pintura sería el problema de su función.
2. El segundo, tendrá más que ver con la relación íntima que los saberes y los instrumentos artísticos de la pintura guardan con la sensibilidad humana.
3. El tercero, en cambio, estaría en relación con los métodos y las estructuras de conocimiento que, aprendidas, o adquiridas mediante la experiencia, al pintor le permiten desplegar un régimen de atención propio sobre la realidad.
4. Y todavía quedaría un cuarto problema, la contrastación de las potencias de la estructura tecnológica de la pintura frente a otras artes o ciencias, fundamentalmente de la época moderna, que presenten una naturaleza tecnológica o una estructura de conocimiento en las antípodas de la suya; sea el caso de la fotografía el más evidente.



## HIPÓTESIS

La idea de *arte*, entendido el arte como una forma de conocimiento, proviene de la cultura helenística, y sugiere una categoría de saberes, aquellos saberes más bien fundados en la experiencia, y encaminados a la reparación de una función. Sin embargo, lo que Aristóteles definía en un sentido general con tanta facilidad, resulta bastante más difícil de reconocer sobre la realidad particular de las artes, por ejemplo, cuando intentamos entender la naturaleza de los saberes que se ven comprometidos en el arte de los pintores –es decir, cuando nos preguntamos: ¿qué es lo que sabe un pintor? –.

Nuestra investigación parte de la presunción de que Valéry llevó a cabo un intento serio de entender en qué consisten esos saberes que hacen de la pintura un arte –el intento de hacer una *poética* de la pintura–, aunque ese intento sea un conjunto de ideas y reflexiones medio escondidas y diseminadas en muchos pasajes de su *corpus* literario, especialmente en pasajes de su obra ensayística.

\*\*\*

A tenor de las ideas de Valéry, nosotros vamos a plantear una hipótesis doble o, al menos, dos presunciones que habrán de encaminarse hacia un mismo propósito final, y que no será otro que lograr la mejor comprensión posible de la naturaleza técnica de la pintura:

- A. Valéry sugería que los pintores han de participar de un mismo conjunto de problemas técnicos, instrumentos, ideas y experiencias comunes. Lo que intentaremos demostrar es que no se puede hablar de la pintura como un arte, si previamente desestimamos la objetividad de los conocimientos que estarían comprometidos en la estructura tecnológica de ese mismo arte –cuando entendemos por estructura tecnológica de un arte, como ya hemos apuntado, el conjunto más o menos constante de problemas técnicos, instrumentos, ideas, y experiencias comunes de una familia de artífices–. La pintura no puede ser una cosa distinta cada vez, a capricho de cada artista, algo completamente

diferente en cada época y circunstancia histórica. Y, por tanto, la demostración de nuestra hipótesis conllevaría un corolario importante, a saber, que no se puede concebir el ejercicio del arte sin algún aprendizaje previo, y que tampoco existe una pintura que sea el ejercicio libre de las disposiciones innatas de un sujeto.

Por otra parte, según nuestra hipótesis primera, el arte de la pintura proyecta una estructura de conocimiento sobre la realidad sensible. La pintura, de ese modo, se presentaría como una estructura de conocimiento muy similar a las ciencias antiguas, en especial aquellas ciencias que tenían un carácter eminentemente empírico y una relación estrecha con la realidad sensible. La realización de la obra, por parte del pintor, la podríamos entender como un movimiento de exploración y reconocimiento de la realidad sensible; una realidad que es objetiva, que no le pertenece sólo al pintor, aunque esté ligada a sus sentidos.

- B. La segunda hipótesis que planteamos se puede entender como un contrapunto de la primera. Queremos demostrar que la estructura tecnológica de la pintura, una vez mostrada su existencia, mantiene un difícil equilibrio con otros saberes fundamentados en la experiencia propia de cada artífice. Valéry empleó alguna vez una locución que resume muy bien esta segunda hipótesis: “todo arte se puede aprender, aunque no todo el arte”. Valéry sospechaba —y nosotros intentaremos demostrarlo— que las diferencias modales entre los distintos pintores eran una consecuencia natural del tipo de saberes que la pintura compromete, y en última instancia, la consecuencia de las dificultades sobrevenidas a cada artífice en el aprendizaje de tales saberes.

La pintura es un arte que apenas emplea instrumentos tecnológicos, y que tampoco parte de axiomas geométricos. Pero igualmente se puede tratar la pintura como una forma de conocimiento. Su dominio encuentra bastante afinidad con las “técnicas del cuerpo”. Los conocimientos que tiene un pintor son saberes técnicos, aunque se presentan en forma de hábitos, y especialmente en forma de hábitos que ejercen una organización sobre la *atención*. Nuestra segunda hipótesis se resumiría en decir que el conocimiento

propio de la pintura, pues, consiste mayormente en el entrenamiento continuado de disposiciones orgánicas del artífice. La pintura tiene que ver con una preparación muy particular de la sensibilidad –preparación contra la dispersión natural de la mirada y el pensamiento– y con el dominio de la voluntad. Y es por eso que nos resulta tan difícil, si no imposible, establecer una diferencia absoluta entre lo aprendido y lo innato, entre lo que un artista hace como disposición natural, y lo que depende de una estructura de conocimiento aprendida, por huidiza que nos parezca. Sería la existencia de esa estructura de conocimiento, que define a la pintura frente al resto de las artes, lo que nos proponemos mostrar de inicio, toda vez que comprender mejor.



## MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

Para iniciar esta investigación hemos llevado a cabo una lectura general de los escritos de Paul Valéry, especialmente de su obra ensayística, y de sus cuadernos de notas personales, además de las correspondencias editadas. Si bien, en ese ingente volumen de páginas, Valéry hizo incursiones en muy diversos campos del saber. Su hilo de intereses, obviamente, mantiene distintos niveles de relación con nuestro ámbito de investigación, la teoría de las artes. Eso nos ha movido a priorizar la lectura de los escritos de arte de Valéry, incluidos los relacionados con la poética, ensayos como “*Notion générale de l’art*” y “*Première leçons du cours de poétique*”, o incluso los más adyacentes, como el ensayo “*Philosophie de la danse*”, en su mayoría recogidos en el segundo volumen de las obras completas del autor. Sobre esos escritos, que no vamos a enumerar aquí por la cuestión obvia de su número, ha recaído nuestra mayor atención durante una primera lectura analítica, concentrada en localizar todo tipo de recurrencias en el pensamiento artístico de Valéry. Lo que buscamos inicialmente era identificar un conjunto de problemas e ideas centrales que, reorganizados a modo de índices, conformaran una columna vertebral para nuestra investigación. Son problemas que, mencionados explícitamente o tratados implícitamente en los escritos de Valéry, cimentan cada capítulo de la tesis, a fin de abordar la cuestión última, que no es otra que la de comprender con el mayor rigor posible la naturaleza de los conocimientos que tiene un pintor y la manera en que los adquiere y los ejerce. Así pues, podríamos hablar del problema de la naturaleza y la mimesis; del problema de la atención; del problema de la sensación y la percepción; del problema de los saberes artísticos y los conocimientos tácitos; o del problema de la objetividad y la estructura tecnológica de las artes. Por otra parte, ese índice nominal tiene coincidencias con el índice de temas que Jean Hytier y Judith Robinson-Valéry decidieron para los manuscritos originales de los *Cahiers* –nos referimos a la edición de *La Pléiade*, cuyo índice contiene apartados dedicados a la atención, sensibilidad, memoria, CEM (el problema del cuerpo-espíritu-mundo), y muchas otras ideas o conceptos afines–, todos disponibles en la Bibliothèque nationale de France (a partir de ahora BnF). A ese respecto, y aunque sea a la escala de nuestros intereses más particulares, es evidente que hemos trabajado la bibliografía de referencia en consonancia con los

métodos habituales empleados en los estudios valerianos, aquellos que se desarrollan en los departamentos de filología: es decir, hemos seguido una estructura taxonómica de ideas y temas ya establecida por otros, índice necesario para guiar y categorizar la lectura de todos los escritos de Valéry. Sin embargo, en vida del escritor —y esto no debemos olvidarlo nunca—, sus ideas nunca tuvieron una organización sistemática, ni siquiera aproximadamente sistemática.

Por otra parte, como se habrá sospechado ya, ese índice o estructura buscada, sobrepasa nuestro objeto de estudio, que, como decíamos anteriormente, va a estar concentrado en la pintura. Se puede hablar del problema de la atención como un problema que atañe al pintor, en la medida que el pintor tendrá un régimen de atención organizado por un conjunto de saberes propios y por las inclinaciones personales que sean. Pero también se puede hablar del problema de la atención y los sesgos de la mirada en los ámbitos de la ciencia. Valéry abordó el problema de la atención desde muchos frentes, sin la especificidad que nosotros podamos haberle conferido, a base de buscar y rebuscar en sus escritos más particulares sobre la pintura. Y no digamos ya de aquellos problemas que tenían una tradición filosófica longeva, como podía ser el problema aristotélico de la naturaleza y la técnica. Llegados a este punto de la investigación, se nos hacía necesario iniciar una segunda tarea crítica. Se trataría de comprender que los pocos ensayos que Valéry dedicó a la pintura, incluían esos problemas de manera implícita. Por tanto, estaríamos obligados a extender nuestros intereses más allá de los escritos de Valéry. Se trataría de contrastar lo que serían las fuentes *primarias*, los propios escritos de Valéry, y las fuentes *secundarias*, los estudios sobre tales problemas llevados a cabo por otros historiadores de la ciencia y el arte, filólogos, filósofos, o lo que procediera, según la necesidad. Así, por ejemplo, la fisiología clásica, la teoría de la percepción y las ciencias cognitivas, y, por supuesto, la teoría del arte, son ámbitos de investigación que podrían anudarse en torno a los problemas de la sensibilidad o la atención en el arte. Y eso nos ha obligado a iniciar, para contrastar los supuestos de Valéry, la lectura de manuales y estudios clásicos de muchos ámbitos de la ciencia. Los estudios sobre la historia de la ciencia de Lorraine Daston tenían mucho que decirnos a propósito del problema de la objetividad en la pintura; los ensayos clásicos de Marcel Mauss sobre las técnicas del cuerpo, nos han

ayudado a entender aproximadamente la naturaleza técnica que Valéry podía atribuir a la pintura; los manuales de psicología clásicos sobre la sensación y la percepción, o sobre la atención y la memoria, de E. B. Goldstein, Max Black, de Irvin Rock y Arien Mack, James Jerome Gibson, Rudolf Arnheim, y tantos otros, tienen un indiscutible interés para entender y contrastar, o impugnar, o reforzar, el modelo de percepción que subyacía en los escritos de Valéry y, en consecuencia, la manera en que Valéry manejaba esos conceptos en relación con el arte de los pintores. Por ejemplo, un pasaje de apenas unas líneas de Valéry, relativo a lo que él llamó “la pintura de sensaciones”, y que abre el apartado 2.2. del segundo capítulo, se comporta como un pequeño secretero de mil cajones, a cuyos cajones más escondidos sólo se puede llegar con el estudio minucioso de los problemas pictóricos –por tanto, de las fuentes historiográficas necesarias– que, en este caso particular, ocuparon a pintores como Claude Monet o Paul Cézanne. Esto nos obliga también a revisar una bibliografía, a veces más general, a veces más específica, sobre cada uno de esos pintores. Los escritos de Valéry exigen a los lectores, y ya no digamos a los investigadores, una curiosidad desbordada, que a veces puede resultar frustrante –y de ello somos muy conscientes–. Muchas de nuestras preocupaciones y esfuerzos metodológicos a lo largo de la redacción de esta tesis precisamente han ido encaminados a hacer accesible lo que en Valéry se plantea, *in nuce*, como un juego de confianzas, como un guiño constante de pura complicidad.

Se observará que la mayoría de los capítulos y apartados de capítulos de la presente investigación se inician pasajes de Valéry, a veces incluso pasajes muy extensos, a modo de, si se me permite la analogía geométrica, enunciados o teoremas euclidianos que luego se proceden a demostrar (i. e. Apartado 1.4, del capítulo 1. Se cita a Valéry: “Pintura. El objeto de la pintura es indeciso...”; y al finalizar la cita, con la disertación escrita independiente de ella, se procede a demostrar que la mimesis es un elemento indispensable para la estructura tecnológica de la pintura, así como que la pintura no agota sus funciones en la mimesis). Aunque sólo sea a modo de guiño a las demostraciones geométricas euclidianas, ese procedimiento nos ha ayudado a establecer patrones de análisis y síntesis en cada capítulo.

Por último, tratándose de una investigación enmarcada en los estudios artísticos, las imágenes constituyen otra de las fuentes necesarias que complementan a las ya citadas fuentes primarias y secundarias, todas textuales. Si bien hay que decir, e insistir muchas veces aquí, que Valéry vertió suspicacias sobre lo que las fotografías o las pinturas particulares pueden enseñar del arte del productor. Él prefería estudiar a los artistas en el ejercicio de su arte, en lugar de estudiar las pinturas propiamente acabadas y relegadas a una vida fuera del taller. A menudo se refería a los objetos del productor como la forma calcárea vacía, el caparazón de un caracol marino en el que ya no habita el animal. Y nosotros, al limitar considerablemente la abundancia de imágenes que suelen acompañar a los estudios histórico-artísticos, hemos hecho nuestra esa misma suspicacia de Valéry.

Las razones para limitar la abundancia de imágenes en nuestra investigación son varias: es fundamental prevenir contra el hecho de que dos imágenes puedan vincularse en virtud de un análisis formal, iconográfico o iconológico, semántico o de cualquier índole, sin contemplar las diferencias en los procesos de producción que determinaron a tales imágenes. Ese modelo analógico de comparaciones de objetos – imágenes en nuestro caso –, reducido a una búsqueda de parecidos formales –o peor aún, semánticos–, crea la ilusión de haber demostrado algo. Aunque a menudo la búsqueda de la semejanza apenas rebasa la comparación que un niño podría establecer entre un gato negro y una pantera –que no es poco para un niño que visita el zoológico por primera vez, sea dicho de paso–. Por otro lado, también queremos eludir un vicio antiguo de la historiografía artística, que muchas veces confunde las fuentes –las pinturas y los papeles de los archivos– con el objeto de estudio. Somos ciertamente reduccionistas en este punto de la metodología –y si se quiere ver así, aceptamos la posición reduccionista–, pues estamos convencidos de que el objeto principal de estudio de la historia y la teoría del arte no son los cuadros y las esculturas, cuanto los conocimientos que los pintores y escultores han poseído a lo largo de las épocas. Lo nuestro es el estudio de los saberes, por oposición al *ergon*, a las funciones y los objetos que son el producto de todo ese conocimiento artístico. Como quiera que sea, es coherente con todo lo anterior que las imágenes que más abundan en esta investigación –acompañadas o no de su paráfrasis crítica– sean reproducciones de



pinturas inacabadas, fragmentos y detalles minúsculos de otras pinturas, dibujos preparatorios, y figurillas de cera y collages con alguna función instrumental –como eran las esculturas de cera de Degas–, así como esquemas y anotaciones gráficas o cromáticas de diversa índole. Es decir, tales imágenes se abordan aquí como las huellas de unos vectores en movimiento que son los artistas. Son imágenes y objetos que evocan el movimiento cambiante de una idea directriz y, a su vez, también los movimientos de coordinación del artista.



## CAPÍTULO I.

### PAUL VALÉRY, LA PINTURA Y EL ARTE

...los problemas de la pintura son siempre indeterminados, los resultados siempre refutables, la aprobación siempre incierta<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Valéry, Paul, *Piezas...*, op. cit., p. 224. Siempre que ha sido posible, hemos realizado las lecturas de los escritos de Paul Valéry en francés, que fueron en su momento compilados en cuatro tomos: Valéry, Paul, *Œuvres*, t. 1 y 2, ed. Jean Hytier, Gallimard, La Pléiade, París, 1960 y 1962; *Cahiers*, t. 1 y 2, Gallimard, La Pléiade, París, 1973. En este segundo caso, la edición mencionada de los *cahiers*, sólo consta de una parte de la inmensa cantidad de notas que Paul Valéry acumuló a lo largo de los años, y que fueron publicadas por el CNRS en trece tomos. Siempre que se cite esta última edición, se hará abreviadamente con números romanos para indicar el tomo (i. e. *Cahiers*, xvii, p. n.). Los cuadernos manuscritos también se pueden consultar en los fondos de la BnF. Por amplitud de su *corpus* y su dispersión inicial, todavía no existe una traducción al castellano de las ediciones razonadas. Aunque de su trabajo ensayístico tenemos buenas traducciones al castellano realizadas por separado, como las de Carmen Santos, José Luis Arántegui, Encarna Castejón y Rafael Conte.



## 1.1. La pintura y el problema de los saberes sin lenguaje

Un pintor debería pensar siempre en pintar para alguien a quien le faltara la facultad del lenguaje articulado...<sup>25</sup>

En una carta escrita en 1906, cuando Edgar Degas ya estaba bastante debilitado de la vista, Valéry menciona una visita al pintor: "...está bastante fastidiado a los setenta y dos... había colgado un cuadro de sus tiempos jóvenes, cuando tenía fijeza por Poussin. El cuadro, al que le falta bastante para estar acabado, se titula *Jeunes filles spartiates défiant les garçons à la lutte*"<sup>26</sup>. En otra carta posterior vemos que su amistad con el anciano pintor era buena –a pesar de que éste se había vuelto muy solitario y muy hosco con los amigos de toda la vida–: "He cenado con él varias veces estos días, lo que no deja de ser penoso; está muy envejecido (aunque menos que este invierno), y a veces es duro mantener la conversación"<sup>27</sup>. La amistad con los pintores, y especialmente con pintores que provenían de una época antigua, ya entre jadeos, le permitió a Valéry un acercamiento privilegiado al arte de la pintura. Degas ya estaba casi ciego y muy deprimido, y prácticamente había abandonado su oficio, pero se podía considerar como un pintor último en su especie. A fin de cuentas, todavía pudo recibir en su juventud algún que otro consejo de Ingres y, a diferencia de los pintores de la *grande École*, de su misma edad, había comprendido y aplicado lo mejor de una tradición de pintores franceses –tradición en el sentido fuerte, por ejemplo, en lo que respecta a las enseñanzas férreas, inflexibles del dibujo– que poco a poco había venido a menos desde el s. XVIII. Sin tener por culto la habilidad, sin embargo, ninguno de esos pintores había descuidado su técnica.

---

<sup>25</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 76.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 227.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 228.

Valéry nunca se consideró como un igual junto a los pintores... Con ellos se comportaba como una especie de indagador incómodo y malévolo. Pero, al mismo tiempo, como profano en los verdaderos entresijos de la pintura, los entresijos que sólo se dan en la experiencia cotidiana del trabajo, Valéry también se mostraba humilde y precavido. Sabía lo innecesario que era para un pintor explicarse mediante los lenguajes de palabras. En el conjunto de problemas que abordaba en sus propios escritos, Valéry disentía de la escritura de la historia y la teoría del arte, no sólo en las formas, sino también en los métodos. Pero tampoco era un filósofo —él se refiere a sí mismo como “antifilósofo” —. En realidad, indistintamente de sus pretensiones, había rigor en su método, sobre todo en el manejo de unos pocos conceptos y problemas a los que constantemente volvía. En los ensayos que Valéry dedicó al dibujo —*Degas-danza-dibujo*—, la historia del arte propiamente dicha tenía un papel irrelevante<sup>28</sup>. La iconografía, el análisis formal, la sociología, métodos en auge en la incipiente historia del arte de su tiempo —originada en las universidades francesas y alemanas—, le servían de poco. Es más, mostró un interés muy limitado por las pinturas en cuanto tal, como producciones materiales. Las cosas que fueron producidas por el arte le emocionaban menos por sí mismas que por evocarle —como en algún momento dice— los actos y momentos de su producción<sup>29</sup>. Las pinturas y los dibujos “*s’analysent en termes d’action*”<sup>30</sup>. Él acaparó para sí lo que otros habían desechado, que no era otra cosa que el estudio de un *conocimiento en acto* —“*savoir faire*”—<sup>31</sup>. En suma, estaba convencido de que tales actividades, la pintura y el dibujo, suponían un conocimiento en el mismo sentido que las matemáticas y la poesía, aunque precisamente fuera un conocimiento de actos irreducibles a los lenguajes de palabras y los sistemas de símbolos bien articulados<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup>Valéry, “Degas-Danza-Dibujo”, en *Piezas...*, op. cit. pp. 13-89.

<sup>29</sup> “Hay en mí —prosigue Valéry— una tendencia invencible —acaso detestable— a considerar la obra acabada... como la concha de la que una vida formó el nácar y la espiral, pero que la vida ya ha abandonado dejándola inerte a merced de las olas”, Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 209.

<sup>30</sup> *Œuvres*, t. 1, p. 1401-1402.

<sup>31</sup> “L’action du peintre dans son travail”, *Cahiers*, ix, p. 815.

<sup>32</sup> Valéry, *Teoría poética...*, op. cit. pp. 64-65, 108. La expresión “estética de los metafísicos” aparece referida en su “Discurso sobre la estética”, de 1937, rep. en Valéry, *Teoría poética...*, op. cit. p. 53.

Valéry sabía que ese era un punto de partida sólo aparentemente transitado, un punto de acercamiento a lo que sabe un pintor... Si nos paramos a valorar lo que sabemos de la historia de las artes, aunque sepamos mucho del significado de algunas pinturas, y de los acontecimientos históricos que secundaron a tal o cual artista, en realidad sabemos muy poco del aprendizaje más elemental de los pintores, el que comienza en la primera edad. Sabemos muy poco de cómo y cuándo empezó a dibujar cada artista, qué rutina o qué prácticas y, en consecuencia, qué manías y hábitos fueron sedimentándose en la experiencia de su aprendizaje. Apenas sabemos nada de esa inclinación de carácter que marca la primera edad en la mayoría de artistas. Casi todo lo que nos queda es apócrifo, como aquella historia que se contaba de Giotto di Bondone, que habría demostrado ya su inclinación artística de niño, al trazar dibujos en la tierra mientras pastoreaba un rebaño de cabras.

Valéry entendía el conocimiento de esa manera, como algo inseparable del *hacer*. O más bien, entendía que en el *hacer* estaba el origen de todo conocimiento. Su atención quedaba fijada en el nudo de las acciones, “el efecto que produce sobre el artista el estado que acaba de imprimirle a su obra cada vez que se dispone a volver a ella”<sup>33</sup>. Arte es una idea que remite al *conocimiento en acto* y, de hecho, a un conocimiento de los actos, como decía Valéry de la pintura, que era una “*óptica de actos*”. Y si ese conocimiento lo figuramos en palabras, pensaba así, es sólo porque de esa manera podemos intentar explicar y transmitir algo de su esencia, pero no porque tenga que ver realmente con las palabras. A pesar de la dispersión, y del aparato formal de su escritura, Valéry tenía un sentido refinado del método y una teoría del arte que aplicaba a cada ensayo sobre pintura. Sabe bien lo que concierne a la pintura, y sabe lo huidizo que puede ser todo concepto artístico que no se remita a la experiencia de los pintores. El hilo de las acciones y reacciones del artista, tentativas, pasos en falso, correcciones, azares y aciertos y, en definitiva, “la suma de operaciones”, tienen para Valéry un vínculo crucial con la *percepción*. Porque en el caso de los pintores, el hacer conduciría tanto más al ver, que el ver al hacer. En ese ir y venir que acontece en las

---

<sup>33</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 210.

operaciones materiales del dibujo y la pintura, la percepción de las cosas sale reforzada. Hacer es buscar, y buscar es percibir realmente, no sólo mirar de pasada.

Se ha estudiado poco la preocupación de Valéry por la condición que tienen los sentidos en la integración del conocimiento, y éste es un tema que sin duda le hacía apreciar que algunas artes estaban estrechamente relacionadas con el ejercicio de los sentidos. En el siguiente pasaje, Valéry mira su reflejo en la ventana de una estación de tren, y escribe lo siguiente:

Los filósofos de todos los tiempos han gustado de estas mínimas experiencias. Algún efecto simple y remarcable de dióptrica o de acústica, un incidente singular de sus percepciones, les inducen en sueños que organizan a placer en sus meditaciones teóricas... Pero yo, no filósofo, no he podido desarrollar hasta el exceso, —ya que es necesario el exceso— todos los pensamientos sugeridos por mi cara reflejada, esclarecida sobre una noche móvil y rota de bruscos fantasmas.<sup>34</sup>

Su más querido filósofo, René Descartes, obtenía las imágenes iniciales de su filosofía mirando a los trabajadores de los puertos y la vida comercial de los holandeses. Si los filósofos, operarios de las ideas, comienzan a hilar sus teorías a partir de las impresiones sensoriales más inmediatas, ¿qué influjo del mundo sensible podía esperarse en aquellos artistas abocados a operar directamente con los sentidos, los pintores? Por otra parte, Valéry entiende que dibujar y pintar son acciones que obligan a mirar de una manera distinta a como se mira en la vida diaria. La pintura es una maravillosa ocasión para detenerse a buscar cosas en la realidad, cosas poco evidentes, aunque estén a nuestro alrededor; así como el dibujo es la ocasión de mirar con detenimiento, lo que supone a la larga una transformación de lo que se mira.

Conviene aclarar que Valéry, aunque separe con tanta claridad el arte (en cuanto conocimiento que sólo se vislumbra en acto) de lo producido (el objeto o efecto resultado de los actos), tampoco se limitará a reducir el arte a la esfera de las ideas. Apenas le interesaban las ideas, pues era el verbo lo que estaba en la raíz misma del arte: le interesaba el “hacer”, y particularmente “las maneras de hacer”. Valéry es un testigo paciente del impulso generatriz ínsito al artista y, en todo caso, un

---

<sup>34</sup> Valéry, *Œuvres*, t.1, p. 846.



observador del artista sumido en su tarea, “danza de acomodaciones”, en la que participan las pupilas; dice así: “le corps du peintre exécute une danse sacrée devant sa toile”<sup>35</sup>. Claro que eso le suponía una dificultad de análisis muy difícil de salvar. Mirar lo que hace un pintor, incluso observarlo pacientemente día tras día, de ningún modo conlleva comprender la extraña lógica de las acciones modales que despliega con más y menos orden, según el momento de la producción. Entre otras razones, porque el observador nunca se ve comprometido en la experiencia de su propio “hacer”. Antes de seguir hacia la demostración de lo dicho, conviene plantear por qué los lenguajes de palabras serían instrumentos ineficaces para describir las acciones técnicas de un artesano cualquiera. Valéry enunciaba esta paradoja de la “escritura de las artes” con este precioso dicho: “si el pájaro supiese decir con precisión qué es lo que canta, por qué canta y qué canta en él, entonces no cantaría”<sup>36</sup>.

“Nunca hubiera habido poetas”, dirá Valéry en una lectura de 1927, “si se hubiera tenido conciencia de los problemas que había que resolver. Nadie podría aprender a andar si para andar tuviera que imaginarse y tener una idea precisa de todos los elementos que constituyen el menor paso”. A lo que añadía: “Pero no estamos aquí para hacer versos. Tratamos los versos como imposibles de hacer”<sup>37</sup>. Antes que Valéry, los enciclopedistas, en el siglo XVIII, ya se dieron cuenta de que una acción tan elemental como la de atarse el nudo de los zapatos, podía suponer un verdadero quebradero de cabeza si se intentaba describir y enseñar a otra persona únicamente mediante las palabras, sin emplear dibujos, y mucho menos demostraciones físicas<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> “Le corps du peintre exécute une danse sacrée devant sa toile. Et même on peut séparer les actes en catégories les unes qui ne font pas partie de la danse, prendre les couleurs, les mêler. Danse dont la rétine fait partie. Danse d’accommodations”, *Cahiers*, ix, p. 375.

<sup>36</sup> “Si un oiseau savait dire précisément ce qu’il chante, pourquoi il chante, et quoi, en lui, chante, Il ne chanterait pas”, *Œuvres*, t. 2, p. 484. Cf. Ryan, Paul, “‘Je manque de mots’: Limits of Self-expression in the Lyrical Prose of Valéry’s Cahiers”, en *Australian Journal of French Studies*, 18, 1981, pp. 39–55.

<sup>37</sup> Valéry, *Teoría poética...*, op. cit. p. 139.

<sup>38</sup> “Las manos son necesarias, no sólo para realizar, también para concebir la invención más sencilla de forma intuitiva. Piensen que en toda la serie animal tal vez no exista un solo ser aparte del hombre que sea mecánicamente capaz de hacer un nudo con un hilo; y observen por otra parte que ese acto banal, con todo lo fácil y sencillo que es, ofrece tales dificultades al análisis intelectual que los recursos de la más refinada geometría deben dedicarse a resolver de forma sumamente imperfecta tan sólo los problemas que puede sugerir”, Valéry, *Estudios filosóficos*, op. cit. p. 177.

Más aún, cuando los enciclopedistas se patearon los talleres franceses para estudiar el estado de las artes mecánicas de su tiempo, y aprender directamente de los artesanos, apenas encontraron unos pocos que fueran capaces de explicar cómo hacían lo que, sin embargo, sabían hacer sin dificultad alguna. Si esto era así con el arte de un zapatero o un carpintero, podemos imaginar que la cosa ni mucho menos mejoraba con el arte de los pintores<sup>39</sup>.

Los problemas que concernían al estudio de la naturaleza técnica de la pintura y el dibujo, en vista de Valéry, eran difíciles de tratar debido a la parquedad de los lenguajes de palabras. Al comienzo de un ensayo de 1932, decía que “siempre debe uno disculparse por hablar de pintura”<sup>40</sup>. Aunque también alegara a la contra afirmando que “todas las artes exigen alguna respuesta, escrita o no”<sup>41</sup>. También dirá que un pintor “debería pensar siempre que pinta para alguien a quien le faltara la facultad del lenguaje articulado”. Asimismo consideraba claramente por separado “la relación de la obra con su productor, o bien la relación de la obra con aquel a quien ella modifica una vez realizada”, y entendía que “hay cantidad de efectos (en las artes) —y de los más poderosos— que exigen la ausencia de toda correspondencia directa entre las dos actividades interesadas... ”<sup>42</sup>. Si bien conocía el argot de las artes, los lenguajes internos de cada una, y sabía que eran lenguajes repletos de intromisiones de la experiencia privada, la del “espíritu”<sup>43</sup>. Por eso resulta asombroso que alguien como él, acostumbrado a la precisión de las matemáticas, se entregara a los “oráculos breves e imprecisos de los pintores”, es decir, a formas de lenguaje ya de antemano

---

<sup>39</sup> Ferguson, Eugene S., *Engineering and the Mind's Eye*, MIT Press, Ma., 1991; res. “The Mind’s Eye: Non Verbal Thought in Technology”, *Leonardo*, 11, pp. 131-139.

<sup>40</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 155.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Valéry, *Teoría poética...*, op. cit. p. 113

<sup>43</sup> “...il n’est de définitions précises qu’instrumentales (qui se réduisent a des actes, comme de montrer un objet ou d’accomplir une opération)”, Valéry, *Œuvres*, t. 1., p. 874. Cf. Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 74. En cuanto a la idea de “Esprit”, capital en el pensamiento de Valéry, él mismo la define así: “Par ce nom d’esprit, je n’entends pas du tout une entité métaphysique ; j’entends ici, très simplement, une puissance de transformation que nous pouvons isoler, distinguer de toutes les autres, en considérant simplement certains effets autour de nous, certaines modification du milieu qui nous entoure et que nous ne pouvons attribuer qu’à une action très différente de celle des énergies connues de la nature ; car elle consiste au contraire à opposer les unes aux autres ces énergies qui nous sont données ou bien à les conjuguer”, Valéry, “La politique de l’esprit”, 1932, en *Œuvres*, t. 1, pp. 1014-1040, ici p. 1022.

extraviadas<sup>44</sup>. Pero afirmaba, en contrapunto, “que se reconoce a los problemas reales por un rasgo, a saber, que hay una experiencia que los termina; o al menos puede ponerles término. Y se reconoce a las nociones útiles por esto: porque permiten expresar problemas reales con toda precisión”<sup>45</sup>.

Los lenguajes de palabras tampoco sirven a los pintores gran cosa durante su aprendizaje. Es sabido que ningún pintor, ni del pasado más remoto ni del pasado más reciente, aprendió su arte de otra manera que no fuera mediante *la imitación y la experiencia*. En el transcurso del siglo XVIII, cuando la enseñanza del dibujo era todavía muy rigurosa –un rigor sin duda apreciado por Valéry, que conocía bien los dibujos a sanguinas de pintores como Antoine Watteau, redescubiertos a finales del siglo XIX–, Jean Simeon Chardin pintó aquel tierno motivo de un aprendiz, conocido como *Jeune écolier qui dessine*, concretamente en 1738 (fig. 1a). Es una pintura que a menudo se ha asociado con unas palabras del propio Chardin –que nos llegan a través de Diderot–, en las que el pintor recordaba su propia época de aprendiz del modo siguiente:



Fig. 1a. J.-B. S. Chardin, *Joven aprendiz*, c. 1738.

A la edad de siete años, nos ponen el lápiz en la mano. Empezamos a dibujar copiando otros dibujos, ojos, bocas, narices, orejas, luego pies y manos... (Luego

---

<sup>44</sup> Según le dice en una carta a Albert Costa, en 1915, Valéry pensaba en un sistema donde “la pensée général serait la Musique”. Vid. Robinson-Valéry, *Judith, L'analyse de l'Esprit, dans les Cahiers*, José Corti, París, 1963. Cf. Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 274. Valéry pensaba que había una filosofía que tenía por modelo a la arquitectura, y antes, a la geometría euclidiana, si es que no sugería que todo pensamiento filosófico provenía de esta ciencia; “...la géométrie grecque a été modèle incorruptible”, *Œuvres*, t. 1, p. 1012. Cf. Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 125. Cf. Valéry, *Escritos sobre Leonardo...*, op. cit. p. 50. Cf. Signorile, Patricia, “Paul Valéry et l'architecture”, en HAL, hal-01558735, 2008, pp. 17-18. También escribirá lo siguiente: “J'ai éternellement cherché à définir ou à construire un système de variables (c.-à-d. un système de notations) – et de relations de conditions entr'elles qui permît de représenter la vie sensible, consciente et pensante, que le langage ordinaire et le langage soi-disant technique représentent si mal”, *Cahiers*, xviii, p. 608. Cf. “La Géométrie du Tout”, *Cahiers*, x, p. 106.

<sup>45</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 75.

viene la copia de yesos) y después de haber gastado los días y pasado las noches ante la naturaleza inmóvil e inanimada, nos presentan a la naturaleza viviente; de pronto, el trabajo de todos los años anteriores parece reducirse a nada: no nos vimos más obligados la primera vez que cogimos el lápiz. *Hay que enseñar al ojo a mirar la naturaleza...*<sup>46</sup>

Esa concisa expresión “*il faut apprendre à l’oeil à regarder la nature*”, tan aparentemente sencilla, y sin embargo tan hermética, pertenece a ese lenguaje de los pintores, ni técnico ni metafísico, –en las ideas de Valéry– que es inútil por sí mismo, pero que está cargado de sentido sólo en connivencia con la experiencia que acumula cada pintor. Pues bien, si sabemos que el arte de la pintura consiste en “enseñar a ver la naturaleza”, sólo quedaría averiguar –la ironía está servida, diría Valéry– qué es eso de “enseñar a ver”, y qué es la “naturaleza”. Valéry considera en este punto como un objeto digno de meditación la relación particular que tiene cada pintor con la naturaleza, en cuanto esa relación defina “las funciones de lo que se ve”. La naturaleza, que podía “ser todo y cualquier cosa”, le parecía la encargada “de transmitir la vaguedad de edad en edad”<sup>47</sup>. Y eso le supone afirmar que esa naturaleza “es todo, todas las cosas iniciales: los datos externos de cada actividad mental (sin importancia de qué actividad y qué datos)”. Por otra parte, también se pregunta Valéry hacia dónde mira ese “ojo que ve” lo que nosotros no podemos ver en el mismo pedacito de realidad. Sobre qué punto se acumula la atención, sobre qué punto se disipa, y en qué punto de esa misma realidad visible se vacían de pensamiento los pintores.

Valéry apenas disponía de auxilios para deshacer las madejas del lenguaje de los pintores: podía saber más o menos cómo era el aprendizaje por imitación de aquellos jóvenes aprendices de pintor –imitación que ni siquiera era garantía de “aprender a ver”, según afirmaba Chardin–. También conocía algunas reglas técnicas y modelos acordes a los gustos vigentes del siglo XVIII, además de prescripciones gremiales, y alguna que otra limitación tecnológica marcada por las condiciones materiales de la época. Si pudiéramos observar a ese aprendiz del siglo XVIII de verdad, podríamos precisar las operaciones sobre el papel, el movimiento

---

<sup>46</sup> Diderot, Denis, *Salons*, ed. J. Seznec y J. Adhémar, t. II, Clarendon Press, Oxford, 1960, pp. 57-59.

<sup>47</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 75.

acompañado de su mano, su tanteo y “su ajuste de las formas de trazo en trazo”. Pero todos los gestos quedarían mudos por sí mismos. Porque en la observación de los gestos del artista rara vez se desvela por sí misma una lógica de las operaciones implicadas en su arte. Es más bien, que primero hay que entender esa lógica para poder comprender el movimiento de las manos del aprendiz. Entonces, como Valéry intuía, al observar esas misteriosas operaciones tampoco tendríamos garantía alguna de *aprehender* el vínculo del dibujante con un saber mínimamente articulado. Tal vez sea por eso que Jean Simeon Chardin pintó a su joven aprendiz de espaldas. Su dibujo —el que realiza el aprendiz, y que aparece de soslayo en la pintura— tiene un correlato invisible: *vemos lo que el dibujante hace, pero no lo que el dibujante ve por sí mismo*.

Esta discrepancia entre una actividad de las manos y el pensamiento —que para el pintor casi siempre involucra a la percepción— ponía en alerta a Valéry, ya que le mostraba la naturaleza elusiva de los conocimientos técnicos de la pintura y el dibujo. Los maestros dedicados a la enseñanza del dibujo saben por experiencia la dificultad que existe a la hora de situarse imaginariamente “en la mirada de su aprendiz”, lo que a menudo resulta tanto más difícil cuanto más primerizo, inseguro y trémulo es el movimiento de sus manos. Ese aprendiz, tan parecido al aprendiz de brujo de Goethe, a menudo es incapaz de domesticar su lapicero, y se encuentra a veces con que su mano se niega a obedecerle y se mueve a su libre albedrío. Si el aprendiz falla, hasta su propio maestro encontrará difícil comprender por qué hace eso de esa manera y no de aquella otra, *a priori* más sencilla. Valéry sabía lo fácil que se nos escapan al entendimiento las *causas* que funcionan por debajo de las acciones técnicas. Como un reloj en marcha, el artista puede mostrar el movimiento de agujas, pero nunca los resortes de su esfera interna. El cómo y por qué se mueven las agujas de la manera en que lo hacen es lo que movió a Valéry a realizar un tipo de análisis —distinto al convencional en la historia del arte—, que requería, como mínimo, saber operar con el mecanismo interno —tener el arte del relojero—, en este caso el mecanismo interno de los pintores. Si lo consiguió o no, eso es otra cuestión. Pero en cualquier caso planteó una manera de proceder, a todas luces pertinente: la teoría del arte significaba para Valéry escribir o hablar sobre una *suma de transformaciones materiales* que se podían estudiar en un plano visible —las trazas del dibujo, los colores de la pintura—, pero

que se producían a la par con otro tipo de transformaciones materiales, que eran invisibles y comenzaban y terminaban en el artista, en su espíritu —el juicio rector, las reacciones sensibles y las ideas que se mudan y definen conforme avanza la realización de la pintura, y los motivos por los que se sostiene la voluntad—.

Indistintamente de los hallazgos, Valéry incidía de lleno en la *condición técnica elusiva de la pintura*, la extraña naturaleza de los saberes que concernían a ese arte. Su tiempo, no hemos de olvidarlo, era el de los prolegómenos de una “época de la técnica” (y aquí la técnica ya tenía sobradas concomitancias con la “edad de la máquina”). Pero ya veremos más adelante, además, cómo tampoco la función de la pintura quedaba del todo clara en esa época. En principio la función de la pintura era la *mímesis*. Pero el concepto *mímesis* traía consigo más confusión que claridad, puesto que sólo hacía falta echar un vistazo a la herencia de los siglos para darse cuenta de que *mímesis* había muchas posibles, y no sólo una. La *mímesis*, como concepto propiamente pictórico, se plegaba igual de bien a las pinturas de Watteau que a las de Ingres, y casi igual de bien a las pinturas de Cézanne.

Por tanto, sabía bien Valéry que la naturaleza técnica de la pintura había sido fuente de discusiones de pintores y tratadistas desde épocas bien alejadas de la suya. Sin ir más lejos, en torno al bueno de Chardin existe una anécdota esclarecedora, que incide directamente sobre las vaguedades del lenguaje empleado por los pintores para hablar de su propio arte. En cierta ocasión estaba Chardin con otro pintor al que no tenía en estima alguna. Este último empezó a presumir sobre la fabricación de colores especiales, y Chardin, que ya no pudo mantener la paciencia por más tiempo, le interrumpió: “¿Quién le ha dicho a usted que se pinta con colores?”. Si bien los pintores “se sirven de los colores”, aseveró Chardin, “*se pinta con el sentimiento*”<sup>48</sup>. Chardin había dejado entrever así el punto exacto donde la naturaleza técnica de la pintura se vuelve asombrosamente elusiva a los lenguajes de palabras y a nuestro entendimiento inexperto. Y, sin embargo, nunca escapaban tales conocimientos y experiencias del pintor a la esfera de la técnica y la tecnología, como el profesor Ángel González supo expresar bien, a propósito de Chardin precisamente: “...además de

---

<sup>48</sup> Rosenberg, Pierre, ed., *Chardin. 1699-1779*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2011, p. 218. Cf. González, Ángel, “Pintura para ateos”, en *Chardin. 1699-1779*, pp. 47-68.

un saber, o incluso, si se me aprura, una ‘ciencia’”, la *magie* de Chardin implicaba “sobre todo una técnica, y hasta una “tecnología”, porque *magie* alude propiamente a un conjunto de actos de naturaleza material<sup>49</sup>. Se necesitarían muchas más aclaraciones aquí, por lo que a lo largo de esta tesis tendremos que volver sobre este mismo punto. Pero, por el momento, vamos a suponer que Chardin quiso decir algo así: se pinta con saberes que están *interiorizados* (asimilados como una *segunda naturaleza*), y que realmente el pintor sabe lo que se hace, no al echar mano de razonamientos regulares y sistemáticos, ordenados según una lógica definida y expresable con exactitud, sino por medio de la *intuición*, que sólo se adquiere *a través de la experiencia*. Valéry también diría que la acción en el arte “tiene a la sensibilidad como origen y fin, mientras que la sensibilidad la guía también en la elección de sus medios, se distinguen claramente de las acciones de orden práctico”<sup>50</sup>. Probablemente hubo un día en que el aprendiz, como ese que está agazapado en la pintura de Chardin, tuvo que sufrir largas y tediosas horas de reflexión y meditación técnica, y aprender conceptos y habilidades aparentemente inútiles, a base de mucho tiempo y esfuerzo. Aunque también tuviera luego que “olvidar” todo lo aprendido, por una sencilla razón: el pájaro no cantaría si supiera decir qué es lo que canta y por qué lo canta.

---

<sup>49</sup> González, Ángel, “Pintura para ateos...”, en *Chardin, 1699-1779*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2011, p. 50.

<sup>50</sup> Valéry, *Teoría poética...*, op. cit. p. 194.





## 1.2. Aristóteles y el caracol

La idea de *Hacer* es la primera y la más humana. '*Explicar*' no es otra cosa que describir una manera de *Hacer*, no es más que rehacer mediante el pensamiento. El *Porqué* y el *Cómo* no son otra cosa que expresiones de lo que exige esta idea, se insertan a cada paso, exigen que se satisfaga a cualquier precio. La metafísica y la ciencia se limitan a desarrollar *sin límites* esta exigencia. Puede incluso llevar a fingir que se ignora lo que se sabe, cuando lo que se sabe no se reduce claramente a *saber hacer*... En eso consiste retomar el conocimiento en su origen.

\*\*\*

Pero pronto mi pregunta se transforma. Avanza un poco más en el camino de la ingenuidad y he aquí que me tomo el trabajo de buscar en qué reconocemos que un objeto dado está o no *hecho por un hombre*. Es posible que encuentren bastante ridícula la pretensión de dudar si una rueda, un vaso, una tela, se deben a la industria de alguien, pues sabemos de sobra que es así. Pero me digo que no lo sabemos simplemente *por el examen de esas cosas*.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Se ha tenido en cuenta el original en francés para revisar la traducción disponible. Valéry, Paul, "L'Homme et la coquille", en *Nouvelle Revue Française*, 281, 1937, pp. 162-185 (tr. Carmen Santos, *Estudios filosóficos*, Visor, Madrid, 1993, pp. 144-145). Cf. *Œuvres*, t. 1, op. cit. pp. 1404-1412. Cf. *Cahier*, 1916, p. 321.

Valéry destaca por una manera muy particular de abordar los asuntos de la pintura, al acercarse al hilo de las transformaciones que inicia el artista en su tarea<sup>52</sup>. Ese acercamiento venía motivado por un desapego a los problemas de lo que él llamaba la “estética metafísica”, desapego que le permitió edificar una teoría del arte más razonable, una que debía conservar un denominador común a todas las artes, a pesar de la realidad transitiva de las mismas. La noción misma de *arte* no podía ser una cosa cada vez, como lo era la noción de *naturaleza*, según cambiaban las épocas. En realidad, para Valéry, la palabra *arte* –en singular– carecía de un sentido propio y de nada servía meditarla de manera aislada. Por sí sola era una palabra vacía, y requería de la realidad específica que demostraban las distintas artes, ya se tratara de la pintura, de la táctica militar, de la música o de la danza. Lo que no quería decir que con el tiempo no pudieran aparecer nuevas artes, ni que las viejas se mantuvieran intactas a pesar de todo, y que pudieran llegar a ser prescindibles para una sociedad dada, y hasta desaparecer con el tiempo. Su tiempo, de hecho, fue generoso en lo que respecta al nacimiento de nuevas artes, que carecían de herencia alguna, y que tuvieron que inventar sus conceptos y posibilidades expresivas casi desde la nada. Tal era el caso de la cinematografía.

Por otra parte, los conceptos y problemas de la “estética metafísica” que Valéry denostaba, apenas habían incidido en el curso de las artes antes del siglo XVIII. Sólo podía contemplar, por poner un caso, la relación del arte y la belleza, como un acontecimiento histórico local y enigmático. Y, en verdad, era un enigma el punto exacto de la historia cuando la idea de belleza comenzó a regir con mano de hierro lo que hacían los artistas<sup>53</sup>. Por otra parte, Valéry definió con el vocablo antiguo

---

<sup>52</sup> Alguna vez incluso llegará a considerar “une œuvre d’art l’exécution d’une œuvre d’art”, *Œuvres*, t. 2, p. 1362, y la ejecución misma la concibe como una suma de transformaciones; “drame des transformations que l’on peut rêver mimé, dansé, figuré devant soi”, p. 1360.

<sup>53</sup> Konrad Fiedler y otros teóricos del arte contemporáneos de Valéry, también recriminaron el mismo arraigo de problemas subsidiarios de la *poiesis*. “El *proton pseudos* en el campo de la estética y de la teoría del arte consiste en la identificación del arte con la belleza... y de este primer error derivan otros tantos equívocos. Sería bueno buscar cuándo apareció la primera vez este prejuicio y dónde echa sus raíces. Parece que es muy antiguo y

“*aesthesis*”, a la parte más aprovechable de esa tradición filosófica, y rescató como parte necesaria “el estudio de las reacciones sensibles”<sup>54</sup>. Pero insistía en que el mundo de conceptos técnicos del artista nada tenía que ver, o muy poco, con los problemas de la tradición de la estética, una tradición filosófica. Si acaso tenía que ver con la auscultación de sus propias reacciones sensibles, “*les excitations et les réactions sensibles qui n’ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini*”<sup>55</sup>. Valéry, en cualquier caso, llevó adelante su escepticismo metódico, e hizo una limpieza de vocabulario y de conceptos impostados, restaurando así toda la problemática sobre las artes hasta un punto muy anterior a esa hegemonía de la filosofía de las artes. Y de ese modo alcanzó algo parecido a una *tabula rasa* —aunque no se tratase de un vacío de categorías y conceptos— desde la que pensar de inicio todo lo que concierne al arte. En realidad, y sin apresurarnos, pues lo veremos poco a poco, conviene saber que no había nada nuevo en la teoría del arte de Valéry. Sólo rescató la consideración de las artes en la filosofía aristotélica, asumió la vieja idea de arte como *saber hacer*, incluso como *habilidad*. Pero su aproximación desde la filosofía antigua se hizo incisiva al encarar la naturaleza particular de los saberes que comprendía la pintura; ese arte —la pintura— que Chardin, ni corto ni perezoso, encerró un buen día en la oscura esfera del “sentimiento”.

\*\*\*

Para ahondar en el análisis de la teoría del arte asumida por Valéry, vamos a poner bajo el foco un ensayo de 1935, que fue escrito para la NRF (*Nouvelle Revue Française*), y que llevaba por título “Noción general del arte”. Valéry ordenó un conjunto de

---

tiene una base tan probable como para justificar su dominio indiscutible desde los tiempos más remotos...”, Fiedler, Konrad, *Aforismi sull’arte*, Tea, Milán, 1994, Af. N. 2.

<sup>54</sup> Valéry, “Discurso sobre la estética”, en *Teoría poética...*, op. cit. pp. 43 y ss. “Esthesique”, *Œuvres*, t. 1, p. 1311. Desde el griego, el término *aisthetikos* (*aisthêsis*, “sensación”), se refiere a un dominio de la sensación y las reacciones sensibles. El uso que del término hace Valéry, al igual que sucede con el uso que hace de la palabra “arte” (en relación con la *technè*), mantiene claramente una continuidad con la etimología griega, en contraste con EN “en el espacio abstracto del pensamiento puro”, vid. *Œuvres*, t. 1, p. 1298. Valéry considera que la estética filosófica ignora “la importancia de los procesos materiales y las técnicas de los artistas”, vid. *Œuvres*, t. 1, pp. 1243-1244.

<sup>55</sup> *Œuvres*, t. 1, p. 1311.

*adagios* muy sencillos que se vinculaban a la etimología primera de la palabra *arte*, base para su *poética*<sup>56</sup>. Ahí establecería, nada más comenzar, la definición primera y más ilimitada de la idea de arte, es decir, el arte como una “manera de hacer”. Aunque, más adelante, en un segundo precepto, acotaba ese uso ilimitado de la palabra arte, y decía que el arte con el tiempo acabaría significando no cualquier manera de hacer, sino sólo aquellas maneras que presentaban una educación y una atención especial. Los diversos modos de operación “que tienden al mismo fin”, dice Valéry, no presentan en general la misma eficacia ni la misma economía, ni se les ofrecen igual a todos los artífices, y es por esa razón que se introduce el sentido de “valor”. Por tanto, Valéry afirmaba que el arte no sería sólo “hacer algo”, sino también “hacer algo bien”, de una manera buena. Por otra parte, y puesto que a menudo el ejercicio de un arte supone “la desigualdad de los modos de operación”, encontraremos que en algunas artes se tiende fácilmente a la desigualdad y a la especificidad en las maneras de hacer de cada artista –como se demuestra bien en la pintura–. Y de ahí que todavía en nuestro tiempo hablemos de “el arte de Tiziano” o “el arte de Giorgione”, aunque ambos fueran pintores, y además pintores con un conocimiento artístico presumiblemente parecido –al haberse educado ambos en el mismo taller, el de Giovanni Bellini, o al menos en talleres muy similares–.

Valéry era consciente de una situación que también –o, sobre todo– en su tiempo afectaba a la concepción del arte como “saber hacer”. En aquel momento aún se podía hablar, y de hecho se hablaba, del arte militar y del arte de la medicina –por poner sólo algún ejemplo extraño o menos habitual del uso de la palabra–. Pero no eran las infinitas artes posibles, sino unas cuantas escogidas, las que se habían vuelto más vernáculas en la idea de arte. A la luz de la concepción moderna, cuando se disertaba sobre la idea de arte, a casi nadie le daba ya por pensar en la medicina. Estaban por aquel entonces poco claras para Valéry, y aún lo estarían ahora, cuáles eran esas pocas artes –sin exclusión del resto, las ya entonces constituidas y todas las posibles que lo estuvieron en otro tiempo y desaparecieron– que debían recabar esa autonomía tan singular, hasta acabar identificándose por sí mismas como un “sistema del arte”. Dicho sistema podría ser acaso equiparable a las Bellas Artes, desde el punto

---

<sup>56</sup> Valéry, “Noción general del arte”, en *Teoría poética...*, op. cit. p. 191. Se ha tenido en cuenta el escrito en francés para revisar la traducción disponible. Valéry, Paul, “Notion générale de l’art”, *Œuvres*, t. 1, Gallimard, París, 1957, pp. 1404-1412.

de vista de Valéry, pero con muchos reparos. Antes, y con más propiedad, hablaría Valéry de las *arti del disegno*, como rezaba en la academia de la basílica florentina de la *Annunziata*. Pues la pintura y la escultura se organizaron en torno al dibujo mucho antes de que lo hicieran en torno a la belleza. Y todavía antes que en torno a la belleza, también lo hicieron en torno a la arquitectura, la casa de las artes<sup>57</sup>. Al margen de que estemos de acuerdo, y de que el mismo Valéry estuviera de acuerdo en ese uso restringido de la palabra arte –para referirse sólo a unas cuantas artes en virtud de una relación débil entre las mismas–, lo que es incontestable es que se trataba ya de un uso socialmente constituido. Pero algunas artes como la danza, e incluso algunas artes menores, como los trabajos textiles, también le suscitaban interés. Si apenas se le ocurrió diferenciar *esencialmente* a las artes, cualesquiera que fueran, sí que diferenció a las artes según su propia autonomía y su estructura tecnológica, por la suma de sus problemas, instrumentos, ideas, y técnicas comunes a muchos artistas. Por otra parte, Valéry pensaba que tales artes –las artes del dibujo– tenían como distintivo la ausencia de una función y de una necesidad inmediatas –en un sentido de subsistencia–. Se puede vivir sin aprender la danza o la pintura, y existirán sociedades que carezcan de ese arte sin que se vea afectada la supervivencia del grupo. Eso no merece mayores aclaraciones. Por el contrario, en aquellas sociedades en las que sí existían esas artes de segundo orden, se requería de la *invención de una necesidad y de una función*. Sabemos que el dibujo y la pintura tuvieron un impulso y perfeccionamiento técnicos muy singulares en algunas sociedades de herencia helenística. Y esto ocurrió porque, de algún modo no del todo explicable, en tales sociedades existía un terreno abonado del que carecían sociedades distintas. Ahora bien, si ponemos en cursiva la palabra *invención de la necesidad*, es porque tales artes, en la concepción de Valéry, no fueron pensadas como un producto arbitrario de la cultura, es decir, como algo que pudiera darse o no, sólo en virtud de una contingencia o una confluencia de factores más o menos azarosos. Lo que sí estaba claro de la explicación del ensayista francés, es que el impulso de tales artes provenía de unas capacidades sensibles y operativas

---

<sup>57</sup> “Sistema del arte”, en la expresión de Paul Oskar Kristeller. Cf. “The modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”, en *Journal of the History of Ideas*, 12, 4, 1951, pp. 496-527. Sobre la concepción separada de las Bellas Artes en una filosofía general del arte, en los escritos de Valéry, vid. Pelmont, Raoul André, *Paul Valéry et les Beaux-Arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1949. Sobre la mención a la arquitectura como casa de las artes, vid. *Piezas...*, op. cit. pp. 140 y 187.

de los seres humanos, que serían superiores a las estrictamente necesarias, y también de la satisfacción que a menudo encontramos en la exploración de ese *potencial excendente, en la exploración de nuestras posibilidades operatorias, y nuestras capacidades sensibles*<sup>58</sup>. Valéry así lo expone con más elocuencia en algunos pasajes dedicados a la danza. La mayoría de movimientos humanos sirven para alcanzar un objeto o un lugar, tienen como fin una acción externa, y se efectúan según un principio de economía de fuerzas; pero sucede de manera distinta en el arte:

...hay otros movimientos cuyas evoluciones no suscita, determina ni puede causar o concluir objeto determinado alguno... en lugar de estar sometidos a condiciones de economía parece, al contrario, que tengan por objeto la disipación misma.

Los brincos, por ejemplo, las piruetas de un niño o un perro, andar por andar... Los actos de esta clase pueden y deben multiplicarse hasta que intervenga alguna circunstancia completamente al margen de cuantas modificaciones exteriores puedan ellos producir. Considerada en relación a tales actos, esa circunstancia será cualquiera: la fatiga, por ejemplo, o una convención.<sup>59</sup>

Valéry explicaba cómo las artes –en el sentido restringido de la palabra– consistirían en *organizar y ordenar* todo ese excedente de actos hasta su extinción –en el caso de la danza, la extinción de los movimientos–. La sensación de hambre se extingue en la persona saciada, pero en la danza las acciones se prodigan, incluso hasta el punto de suscitar una sensación diferente pero análoga en otras personas; “el placer de danzar desata a su alrededor el placer de ver danzar”<sup>60</sup>. A tenor de esto, se explica por qué

---

<sup>58</sup> En el punto cuarto del ensayo “Noción general...”, Valéry dice que un campo relevante de la existencia de cada individuo está constituido por un conjunto de “sensaciones inútiles y actos arbitrarios”, y que la “invención del Arte ha consistido en intentar conferir a los unos una especie de utilidad; a los otros, una especie de necesidad”. Más tarde, en el punto séptimo, prosigue con lo siguiente: “Entre nuestras impresiones inútiles, sucede sin embargo que se nos imponen y nos excitan para desear que se prolonguen o se renueven... (los sentidos) nos inducen así, de cuando en cuando, a rezagarnos en el sentir, a actuar para acrecentar sus impresiones en intensidad y duración. Esta acción que tiene a la sensibilidad como origen y fin, mientras que la sensibilidad la guía también en la elección de sus medios, se distingue claramente de las acciones de orden práctico”, *Teoría poética...*, op. cit. p. 194.

<sup>59</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 20.

<sup>60</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 21. En el ensayo que nos concierne ahora, también dice lo siguiente: “...la sensación exalta su espera y la reproduce, sin que ningún término claro, ningún límite cierto, ninguna acción resolutoria pueda abolir directamente ese efecto de la excitación recíproca”. Después concluye así: “...organizar un sistema de cosas sensibles que posea esta propiedad es lo esencial del problema del Arte; condición necesaria pero muy lejos de ser suficiente”, Valéry, *Teoría poética...*, op. cit. p. 195.

Valéry concedió tanto interés a las coordinaciones motoras y perceptivas en el dibujo, el por qué de su insistente interés, por ejemplo, en los movimientos de las manos; “*la main de l’œil*”<sup>61</sup>. Agathe, la hija de Valéry, recordaba la fascinación que le producía a su padre el método de ensayo silencioso, de movimientos sólo, que practicaba cierto violinista en la oscuridad de su cuarto, tendido en la cama<sup>62</sup>. De igual modo que en la danza, el dibujo y la pintura no suponen una excepción en el conjunto de esas artes que tienen “las sensaciones como principio y como fin”; y respecto a ellas Valéry afirma que: “...dibujar a partir de un objeto confiere al ojo un cierto mando que nuestra voluntad alimenta. De modo que aquí es preciso *querer para ver*, y esta *vista deliberada* tiene el dibujo como *fin* y como *medio* a la vez”<sup>63</sup>.

Al margen ya de la función y la necesidad de las artes del dibujo, y entre ellas la pintura, lo importante es que Valéry nunca negó que tales artes comportaran un conocimiento y un dominio espartano de la voluntad. Más bien se diría todo lo contrario. Al igual que cualquiera de las artes y oficios más comunes, Valéry decía que las artes se oponían por sí mismas “a la distracción vacía”, y que habían de alentar un orden de operaciones contrarias a la inclinación natural de los múltiples disposiciones humanas<sup>64</sup>. Valéry consideraba que pocas actividades humanas requerían un régimen de atención tan sostenido, y tan difícil de sostener como el que requería el dibujo. Lo que implícitamente suponía su interés por el régimen de atención de los pintores, en suma, es que nada a su juicio impedía hablar de la pintura como un conjunto de conocimientos. Pero habría que mostrar que tales conocimientos eran incompletos, pensados como un conjunto de principios, en un sentido estricto, porque se completaban en el hacer mismo.

\*\*\*

Es imposible entender la aproximación de Valéry al dibujo y la pintura si antes no se entiende el fundamento de su teoría del arte, que no es otro que una llana meditación, sin apenas cambios significativos y sin adendas, sobre diversos escritos de Aristóteles

---

<sup>61</sup> *Cahiers*, xxi, p. 164. Cf. “Personne n’a eu l’idée simple d’étudier les mouvements de la main! comme les maîtres de danse l’ont fait pour le corps entier”, *Cahiers*, xviii, p. 64. 285.

<sup>62</sup> Rouart-Valéry, Agathe, “L’apologie de la main chez Paul Valéry”, en *Paul Valéry contemporain*, eds. Monique Parent y Jean Levaillant, Éditions Klincksieck, París, 1974, p.

<sup>63</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 37.

<sup>64</sup> Valéry, *Teoría...*, op. cit. págs. 197-199.

en los que se vislumbra la idea de arte de los griegos. Su idea de arte –la de Valéry– funcionaba casi en identidad de efectos con la idea de *techne* de los griegos, que reunía armoniosamente y en el mismo orden de la experiencia, como es bien sabido, al arte y la técnica<sup>65</sup>. Valéry exponía esa teoría del arte con extensión mayor y con más elocuencia en el ensayo “El hombre y el caracol”, que fue publicado también en la NFR, en 1937. Su objeto de estudio era la *producción* en el inmenso rango de sus posibilidades, no sólo artísticas. Es en ese ensayo donde mejor aborda *la idea de hacer*, que es probablemente la más central de su pensamiento. Por lo demás, el fondo de su exposición no era tan intrépido como la forma de llegar a unas pocas conclusiones. Valéry empleaba un método cartesiano muy peculiar<sup>66</sup>. Lo que hacía era reducir un problema clásico a una proposición sencilla *como si* el problema careciera de una tradición en el pensamiento helenístico, y hubiera tomado forma de manera espontánea en la *tabla rasa*, en la mente de un ser intacto que nada supiera de la realidad.

Valéry sostiene en la mano la forma calcárea producida por el caracol marino, un objeto encontrado, de esos que tanto le gustaban por su forma ordenada y regular, y que consideraba “las primeras guías del espíritu humano”<sup>67</sup>. Se pregunta así en qué reconoceríamos, en un supuesto originario, que el caracol estuviera o no estuviera hecho por alguien. “Es posible –dice Valéry– que se encuentre bastante ridícula la pretensión de dudar si una rueda, un vaso, una tela, se deben a la industria de alguien, pues sabemos de sobra que así es”; pero insiste en que “no lo sabemos simplemente por el examen de esas cosas”<sup>68</sup>.

En el ensayo antes mencionado, Valéry era capaz de llevar y traer con elocuencia un conjunto de reflexiones fuertemente anudadas en torno a las ideas de

---

<sup>65</sup> Löbl, Rudolf, *Texhn-techne...*, I-II, Königshausen and Neumann, Würzburg, 1997. Cf. Heinemann, Felix, "Eine vorplatonische Theorie der techne", en *Classen, C. ed., Sophistik*, pp. 127-169. Cf. Roochnik, David, *Of Art and Wisdom*, Pennsylvania State Press, Pensilvania, 1996. Cf. Zalta, Edward N., ed., “Episteme and Techne”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, con. 22 de junio de 2014.

<sup>66</sup> Paul Valéry, “Descartes”, en *Estudios filosóficos*, op. cit. p. 35, cf. *Œuvres*, t. I, op. cit. p. 806.

<sup>67</sup> “El mundo está irregularmente sembrado de disposiciones regulares. Los cristales lo son; las flores, las hojas; muchos ornamentos de estrías, de manchas sobre la piel, las alas, los caparazones de los animales; las huellas del viento en la arena y el agua”, Valéry, *Leonardo...*, op. cit. pp. 34-35.

<sup>68</sup> Valéry, *Estudios filosóficos*, op. cit. p. 145.



*materia* y *forma*, y en torno a la voluntad y la actividad del pensamiento (“la idea directriz”) que se dan en la producción o representación de un objeto. “En realidad no hago ese objeto –dice Valéry–; no hago sino sustituir ciertos atributos por otros, y una cierta relación que me interesa, por cierta diversidad de poderes y de propiedades que sólo puedo considerar y utilizar uno por uno”<sup>69</sup>. También, y no menos importante, una vez comprendido el objeto –“explicado por un sistema de actos míos”–, anotaba Valéry otra cuestión en torno a la ausencia de función de ese mismo objeto. Sólo hacia la mitad del ensayo, el autor abandonaba ese método cartesiano consistente en ignorar todo lo que se sabe del objeto, para introducir las palabras clave que complementaban su tesis: la *naturaleza*, y acaso el *azar*. Según decía, a la naturaleza podemos atribuir aquello que no sabemos hacer y que, sin embargo, “nos parece hecho”. Mientras que todo lo demás, lo que no se asigna al hombre ni a esa potencia generadora que llamamos naturaleza, decía a la contra, “se lo ofrecemos al azar”. Valéry situaba por oposición la *fuertza generatriz de la naturaleza* a la *fuertza generatriz del artífice*, sobre todo en cuanto que la segunda comportaba –aunque no sea en un sistema claro y conciso de causalidades– una *intención*, y alguna forma de *sentido*:

Máquina y azar son los métodos de nuestra física; en cuanto a la intención, no puede intervenir sin que el hombre mismo esté implicado, explícitamente o en forma encubierta. Pero la fabricación del caparazón es algo vivido y no realizado; nada más opuesto a nuestro acto articulado, precedido de un fin y operando como causa.<sup>70</sup>

Ese principio de causalidad de la teoría del arte de Valéry, antes bien, debe ser tomado con cautela. Más adelante veremos que la voluntad del productor –artista en un sentido amplio–, esa especie de relación unívoca entre una “idea preexistente” y la producción, suponía muchas complicaciones teóricas que Valéry intentó salvar como buenamente pudo. Por ejemplo, Valéry era consciente de que el hacer mismo precedía y modificaba al pensamiento, contra lo que normalmente solemos sospechar, que el hacer es un correlato de alguna actividad primordial del espíritu; y así dice que, al igual

---

<sup>69</sup> Sobre la noción de representación como sustitución de atributos funcionales, más que formales, remito a Schlosser, Julius von, *Präludien, Vorträge und Aufsätze*, s. e., Berlín, 1927, pp. 227-247, y a su discusión teórica en Gombrich, Ernst, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Debate, Madrid, 2002, pp. 1-11.

<sup>70</sup> Valéry, *Estudios filosóficos*, op. cit. p. 155.

que en las líneas en el dibujo, “el espíritu se desplaza en su trabajo, desde su desorden a su orden”, o lo que es lo mismo, que dibujar ayuda a aclararse en las ideas, a ordenar también los desplazamientos del espíritu<sup>71</sup>. Valéry introduce esa misma idea también cuando dice que toda producción humana, si es artística y se aleja del impulso generatriz de la naturaleza, debe comprometer un juicio y una discriminación sobre múltiples operaciones posibles: “Se trata de una condición absoluta: si no se puede hacer más que una cosa, y de una sola manera, se hace como por sí misma; y, por lo tanto, dicha acción no es verdaderamente humana (porque el pensamiento no es necesario), y no la comprendemos. *Lo que hacemos así nos hace más a nosotros mismos que lo que hacemos*”<sup>72</sup>.

La separación entre idea directriz y acción técnica, como si lo segundo fuera un derivado imperfecto de lo primero, era un esquema explicativo de herencia escolástica, acaso un mero refugio del “dualismo cartesiano”, útil en ciertos aspectos, pero evidentemente simplificador de las fuerzas recíprocas y múltiples que se esconden en cualquier proceso de producción. De ningún modo lo podemos minusvalorar como esquema explicativo... Valéry mismamente lo aplicó en más de un escrito: “...es preciso una idea que coordine”, decía en una ocasión. Si bien, al separar la forma y la materia, como quien separa el cuerpo y el alma, se producía una absurda simplificación del orden, los tiempos, y las jerarquías de las fuerzas implicadas en el ejercicio de un arte cualquiera. Valéry lo sabía y afirmaba lo contrario en otros pasajes más acertados: “la idea no vale nada y, en resumidas cuentas, no cuesta nada”<sup>73</sup>. Y situaba con antelación la acción técnica; “sólo conozco las artes desde los actos”, dirá Valéry, “en cada arte se conserva una parte de actos generadores (*actes générateurs*)”<sup>74</sup>. A pesar de la intromisión eventual en sus escritos de la separación escolástica del espíritu y el cuerpo, Valéry sabía que no había tal separación simple entre una idea directriz y

---

<sup>71</sup> “L’esprit va, dans son travail, de son désordre à son ordre. Il importe qu’il se conserve jusqu’à la fin, des ressources de désordre, et que l’ordre qu’il a comencé de se donner ne le lie pas si complètement, ne lui soit pas un si rigide maître, qu’il ne puisse le changer et user de sa liberté initiale”, *Œuvres*, t. 2, p. 714.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>73</sup> “... (el artista es) un agente de interpretación de su pensamiento, cuando ese pensamiento puede realizarse de varias maneras; y, por lo tanto, la personalidad interviene, no en el estado puramente psíquico en el que se forma y se dispone la idea, sino en el acto mismo. La idea no es nada y, en resumidas cuentas, no cuesta nada”, *Ibidem*, p. 176.

<sup>74</sup> “Je conçois les arts en tant qu’actes. Chacun des arts conserve une partie des actes générateurs”, *Cahiers*, xvii, p. 726.

una acción técnica. Sino que toda producción corresponde a un intercambio constante —y con sentido de giro alterno— “entre la forma, la acción y la materia”<sup>75</sup>. Según lo entiende, lo que importa es que el pensamiento es desordenado por naturaleza, y el ejercicio del arte es el que lo clarifica:

...el trabajo del artista, incluso en el espacio exclusivamente mental de ese trabajo, no puede reducirse a operaciones de pensamiento directriz. Por una parte, la materia y los medios, el momento mismo, y una multitud de accidentes (los cuales caracterizan lo real, al menos para el no filósofo) introducen en la fabricación de la obra una cantidad de condiciones que, no solamente tienen importancia en lo imprevisto, en lo indeterminado, en el drama de la creación, sino que concurren a hacer (la producción) racionalmente inconcebible, pues la inscriben en el dominio de las cosas, donde se hace cosa; y de pensable pasa a ser sensible. Por otra parte, quíéralo o no, el artista no puede en absoluto distanciarse del sentimiento de lo arbitrario. Procede de lo arbitrario hacia una cierta necesidad, y de un cierto desorden hacia un cierto orden; y no puede prescindir de la sensación constante de esa arbitrariedad y de ese desorden, que se oponen a lo que nace bajo sus manos y que se le aparece como necesario y ordenado.<sup>76</sup>

Valéry contemplaba, en suma, que no había una diferenciación tan clara entre los distintos principios generatrices —el artífice y la naturaleza—, puesto que la voluntad humana es un principio generatriz tan condicionante como condicionado y, desde luego, más complejo de lo que parece a primera vista cuando se lo presenta opuesto a la naturaleza. Así podía ironizar diciendo que una persona que pasa por “voluntariosa”, sólo hace muestra de un “hábito de voluntad”<sup>77</sup>. Sin duda, el armazón de esa teoría del arte, formulada en esas hermosas reflexiones sobre el caracol marino, coincidía con la filosofía de Aristóteles, quien definió la *techne* o el arte en la *Ética a Nicómaco* con las siguientes palabras: “el arte es un modo de ser productivo acompañado de razón verdadera”. De igual modo, en otra ocasión, el filósofo estagirita habla de una “*disposición (hexis) a la producción*”<sup>78</sup>. Según entendía Aristóteles, el arte era una forma de conocimiento entre las distintas formas posibles,

---

<sup>75</sup> *Cahiers*, xvi, p. 199.

<sup>76</sup> Valéry, *Teoría poética...*, op. cit. p. 59

<sup>77</sup> “Un homme passe pour volontaire; mais au fond, il n'a que l'habitude de vouloir. Le vouloir lui est le plus facile”, *Œuvres*, t. 2, p. 848.

<sup>78</sup> Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Libro IV, 1140a 1-20.

un conocimiento que tenía que ver con la experiencia<sup>79</sup>. Antes bien, y tal vez por eso mismo, para Aristóteles el arte era una forma de conocimiento muy subsidiaria, frente a la *episteme*, un tipo de conocimiento más articulado<sup>80</sup>. Las artes eran saberes y conocimientos de lo particular<sup>81</sup>. Mientras que, por su parte, el conocimiento de la *episteme*, a veces traducida dudosamente como “ciencia”, empezaría y terminaría en las ideas y en los principios universales<sup>82</sup>. Sabemos que Valéry, en cualquier caso, contempló poco la antigua jerarquía de los saberes –que, en realidad, no era tan jerárquica en contemplación de la historia de las ciencias griegas–. Y hasta tal punto reorganizó el “árbol de los saberes” que situó el *hacer* en el origen de todo conocimiento.

Valéry emplea también, sin alterarlo apenas, el esquema que Aristóteles había establecido en torno a la diferencia entre *techne* y *physis*. La oposición análoga entre los principios generatrices del arte y la naturaleza viviente –la diferencia entre “construcción” y “formación”, como a menudo la enuncia el escritor–, funcionaba en identidad de efectos<sup>83</sup>. Si queremos entender la idea de arte que se hizo Valéry, y que afectaba a su entendimiento de la pintura, no haría falta llevar a cabo ninguna peripecia filológica, ni deshilar ningún significado privado de su idea de arte, ni descubrir un uso de la palabra restringido a su tiempo histórico. Muy al contrario, bastaría con entender lo que el filósofo estagirita entendía por *techne*. Aristóteles a menudo utilizó la expresión “ser por causa del arte” en oposición a “ser por causa de

---

<sup>79</sup> Aristóteles distingue seis formas de conocimiento: *techne*, *episteme*, *phronesis*, *sophia*, y *nous* (arte, ciencia, prudencia, sabiduría, e intelecto). Aristóteles, *Ética*, Libro VI, 1139b 15.

<sup>80</sup> Aunque los filólogos nos dicen que el verbo griego *epistasthai* del que deriva *episteme* también tenía consigo el sentido de un “saber hacer”, y que no siempre existió tal oposición entre los griegos. Vid. “Episteme and Techne”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, op. cit. con. 22 de junio de 2014.

<sup>81</sup> Salen al paso algunas meditaciones de Valéry al respecto de la diferencia entre la ciencia lógico-matemática y el arte, en aquel sentido antiguo: “...si es cierto que no existe la ciencia de lo particular, no hay acción ni producción que no sea, por el contrario, esencialmente particular, y no hay sensación que subsista en lo universal”. También, con más claridad, dice así que “la materia, los medios, el momento mismo, y una multitud de accidentes”, introducen en el trabajo del artista condiciones que inscriben los hechos de la producción en el dominio de las cosas: “...y de pensable pasa a ser sensible”, vid. *Teoría poética...*, op. cit. pp. 52, 59-60.

<sup>82</sup> Aristóteles, *Analíticos*, 71b 10-15.

<sup>83</sup> “Podemos imitar esas formas singulares. Concebimos la *construcción* de esos objetos y por ello nos interesan y nos retienen; no concebimos su *formación*, y por ello nos intrigan”, Valéry, *Estudios filosóficos*, op. cit. p. 140.

la naturaleza”. Ante la expresión “ser por causa”, se entenderá bien que el arte no era para los griegos un tipo particular de *objeto* (*ergon*), ni atributo alguno –y del mismo modo que tampoco la naturaleza era definida como un tipo particular de cosa–, al igual que tampoco lo era para Valéry. “Ser por causa del arte” quiere decir que, al ser el arte un *principio generatriz*, el objeto proviene del artesano, de su *hacer*. Y esto sin olvidar que algunas artes, como la danza y la música –que tanto apreciaba Valéry, por esta misma razón–, tendrían por finalidad y objeto el mismo hacer sin más, sin necesidad de producir algo tangible<sup>84</sup>.

Está claro que para Valéry, más preocupado “en la acción que hace, que en la cosa hecha”, los dibujos y las pinturas, en cuanto tales, eran como “una máquina destinada a excitar y combinar las formaciones individuales del espíritu”, tanto en el caso del que hace como en el caso del que observa posteriormente, además, sin apenas relación entre ambos, salvo la que confiere la pertenencia a una cultura<sup>85</sup>. Expone eso mismo al decir que “aquello que me interesa – cuando tiene lugar – no es la obra, no es el autor, es aquello que hace la obra”, y que cada obra de arte “es obra de otras muchas cosas (además del artista)”<sup>86</sup>. Por otra parte, Aristóteles establecía en su filosofía que el principio generatriz del arte no es generatriz de cualquier cosa, sino que sigue a una *causa*, pues todas las artes tienen una finalidad<sup>87</sup>. Era importante que así procedieran las artes también para Valéry, puesto que la función de las mismas, a su vez, determinaba las acciones adecuadas del artista entre las múltiples posibilidades operatorias; y veremos en su momento que, en consecuencia, la oscuridad que afectaba a la función de la pintura alentaba la diversidad en las distintas “maneras de hacer”<sup>88</sup>.

---

<sup>84</sup> Aristóteles, *Ética*, Libro IV, 1140a 1-20.

<sup>85</sup> Esto lo dice Valéry al final de su ensayo “Introducción al método de Leonardo”, en donde también escribe lo siguiente: “...lo que llamamos realización es un verdadero problema de rendimiento en el cual no entra en lo más mínimo el sentido particular”, pues el artista, asegura Valéry, sólo puede entenderse con la “psicología”, con la “probabilidad de los efectos”. Vid. Valéry, *Escritos sobre Leonardo...*, op. cit. p. 60

<sup>86</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 629.

<sup>87</sup> Aristóteles, *Ética*, Libro I, 1097b 20. Félix Heinimann escribe, “cada techne es correlativa con una cierta tarea y un tipo de logro”, en *Eine vorplatonische Theorie der techne*, op. cit. p. 106. Rudolf Löbl también dice: “en cada techne hay un *telos*, una dirección, a la que se dirige un tipo de obra o acción, que no ha sido realizada”, Löbl, *Texhn-techne...*, op. cit. p. 211.

<sup>88</sup> Aristóteles, *Ética*, Libro IV, 1140a 10. Paul Valéry hacía algunas anotaciones –con implícitas resonancias aristotélicas– sobre la diferenciación entre los modos de producir

---

que son constitutivos del arte, pues “si sólo hubiera una manera de hacer –nos dice–, entonces no habría arte”, vid. Valéry, *Œuvres*, t. 1, op. cit. pp. 1404-1412.

### 1.3. Pintura, hilos y artes mecánicas

Se trata de una condición absoluta: si no se puede hacer más que una cosa, y de una sola manera, se hace como por sí misma; y por lo tanto dicha acción no es verdaderamente humana (porque el pensamiento no es necesario), *y nosotros no la comprendemos*<sup>89</sup>.

\*\*\*

Pero este lenguaje confunde dos caracteres que se le atribuyen al autor de la acción: uno es su aptitud singular y nativa, su propiedad personal e intransmisible; el otro consiste en su ‘saber’, su adquisición de experiencia expresable y transmisible. En la medida que puede aplicarse esta distinción, se llega a la conclusión de que *todo arte puede aprenderse, pero no todo el arte*. No obstante, la confusión de esos dos caracteres es casi inevitable, pues su distinción es más fácil de enunciar que de discernir en la observación de cada caso particular. Toda adquisición exige al menos un cierto don para adquirir, mientras que la aptitud más notoria, la mejor inscrita en una persona, puede quedar sin efecto, o sin valor con relación a terceros —e incluso permanecer ignorada por su propio poseedor— si algunas circunstancias exteriores o un medio favorable no la despiertan, o si los recursos de la cultura no la alimentan.

En resumen, el ARTE, en ese sentido, es la cualidad de la *manera de hacer* (cualquiera que sea el objeto), que suponga la *desigualdad de los modos de operación*, y por lo tanto de los resultados —consecuencia de la *desigualdad de los agentes*.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Valéry, *Estudios filosóficos*, op. cit. p. 148.

<sup>90</sup> Valéry, *Teoría poética...*, op. cit. p. 192.

Valéry desplegó un interés sin prejuicios por todos los modos de producción en la sociedad moderna, aunque a menudo decía con un estado de ánimo taciturno que “la máquina había acabado con la paciencia”, y que había traído consigo otros males de su tiempo<sup>91</sup>. Además de preocuparse por las “maneras de hacer” de los artistas, también lo hizo, y a menudo con agudeza analítica excepcional, sobre aquellos modos de producción cuya tecnología –cada vez con más evidencia– volvía prescindible al productor, al menos en cuanto se conciba a este como un “técnico”, un conocedor absoluto de todo lo que concierne a su arte, y no como un mero operario, es decir, una figura reemplazable por otra cualquiera. Es algo a tener muy en cuenta, pues a la vista de muchos coetáneos suyos, había unos modos de producción mecánicos en abierta disputa con las artes tradicionales. La invención de la fotografía supuso para las artes del dibujo algo así como una irrupción a golpe de martillo, un acontecimiento que alteraba el orden de todas las cosas. La relación que los pintores mantuvieron con dicha tecnología, a menudo ambivalente, requiere un abordaje por muchos frentes, y que iniciaremos más adelante, echando mano de los escritos sobre fotografía del propio Valéry. Todavía en su tiempo –en el de Valéry–, o precisamente con más intensidad entonces, estaba extendida la percepción mesiánica de la mecanización de las artes, que Thomas Carlyle un día llamó apropiadamente “el signo de la máquina”. A partes iguales se dirimía una absurda confianza en la creciente mecanización de los aspectos más diversos de la vida, tanto como una desconfianza absoluta, y no menos absurda, de todo lo que era sospechoso de haber sido producido con alguna mediación tecnológica más o menos mecánica. Muy rara vez alguien se atrevía a encarar con objetividad y paciencia los aspectos tecnológicos supuestamente enfrentados en las distintas formas de producción; y tampoco se detenían en considerar las ganancias y pérdidas que contraía la producción de una cosa, función o acción, al pasar de un arte a un modo de producción mecánico, y lo contrario. Pero lo paradójico, en esa dejación teórica, es que las diferencias esenciales entre los modos de producción resultaran tan reales y obvias para casi todo el mundo.

Al hilo de esta progresiva mecanización de las industrias y las artes, muchos quisieron ver en los artefactos producidos por las máquinas un *signo* o una *esencia*

---

<sup>91</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 48.



diferentes al signo o esencia de las artes tradicionales. Y esto suponía decir que la producción mecánica conformaba un tercer estamento en la teoría del arte, radicalmente distinto a las maneras antiguas y al principio de generación que se da en la naturaleza. Algo que tal vez cabía en el esquema explicativo aristotélico, pero nunca sin una remodelación del mismo. En principio, tomada con cautela, esa intuición podía suscitar una reflexión legítima y harto necesaria para los pintores, que estaban enfrentados a una situación extrañísima en aquel tiempo. Sin duda percibían que la producción de imágenes, en otro tiempo confinada casi por entero en su gremio, con la aparición de la fotografía quedaba en manos de casi cualquier hijo de vecino. Algo había sucedido, que salía del fuero de las artes del dibujo. Pero ni la cautela, ni el análisis razonado, ni la paciencia, y aún menos la claridad analítica, fueron puntos fuertes de una época dominada por la crítica especulativa. En cambio, resurgieron poderosamente una suerte de mitos que habían estado adormecidos durante algún tiempo, y que sólo fingidamente resolvían la desvinculación de los modos de producción más y menos mecanizados.

\*\*\*

El interés que supone para nosotros el análisis de la “mecanicidad” en las distintas artes –en el caso de Valéry, un análisis lúcido y suspicaz a partes iguales–, proviene precisamente de que Valéry consiguiera evitar las facilidades que concedía un análisis “esencialista” de los modos de producción, imperante en el pensamiento de otros teóricos de su tiempo. Y ahora veremos a qué nos referimos al hablar de “esencialismo”. Las supuestas “esencias” que hacían diferir a las artes sólo existían a fuerza de exagerar la mecanizidad de unos modos de producción, y la ausencia total de mecanicidad de otros. Porque probablemente ni la fotografía –por poner un caso de atribuida mecanización– era una manera de producir absolutamente mecánica, ni la pintura estaba totalmente exenta de mecanicidad. Pero antes de remitirme a los escritos de Valéry, no estará de más mencionar algo de esas oscuras doctrinas que separaban –hemos de temer, con más persuasión que convicción– los modos antiguos de producción supuestamente no mecanizados y los modos mecanizados más recientes.

Son varios y muy enrevesados los conceptos que aquí se podrían manejar, y muchos los argumentos de filósofos más y menos mundanos que incurrieron, uno tras otro, en los mismos errores de análisis. Casi todos los argumentos se reducían en última instancia a lo que podríamos llamar, a título popular, “el cuento de Geppetto” o el “mito de Pigmalión”. Es decir, existía la idea de que en las artes antiguas el artesano transfería algún tipo de encantamiento, hálito o espíritu, al objeto producido. Y era ese algo especial de lo que carecería, por supuesto, cualquier otro objeto producido de una manera mecánica y sin arte. Tal vez, el *desencantamiento*, y la supuesta *pérdida de aura* en las artes, sean algunas de las expresiones que con más fuerza rehabilitaron el mito<sup>92</sup>. Sólo que —y en esto hay que reconocer al menos un ingenio maravilloso— en su forma “negativa”; a saber, todos descubrieron que existía esa dichosa *aura* justo cuando había desaparecido, y descubriendo así el hueco o el vacío que había dejado. En su origen, no obstante, la idea de que las cosas tenían ese aura —física o no, lo mismo da—, piri espíritu, aliento y hálito singular otorgado por algún artesano, o desprendido de la singularidad del acontecer de sus acciones... En su origen, decimos, fue una constatación agudísima de que algo pasaba con los modos de producción mecanizados, en efecto, que ya no podían tratarse en el mismo sentido que se trataban las artes del pasado. Y esto indistintamente de que nadie sensato pueda tomarse en serio que esa aura hubiera existido alguna vez, antes de extraviarse no se sabe cómo ni en dónde. Incluso se podría aceptar de mejor grado la existencia de esa criatura metafísica, sólo que vinculada a la *teoría de la empatía*, como es posible aceptarla cuando hablamos coloquialmente del alma que tienen las cosas, las prendas de vestir y los objetos de alguien, que nos resultan familiares, como los zapatos desgastados por el uso, las pipas, la mesita de trabajo arañada y los muebles antiguos, y todas esas cosas que mismamente a los pintores les han merecido siempre gran consideración en sus pinturas de naturaleza semi-vivas, casi como si fueran seres vivos *con su sentir*

---

<sup>92</sup> Se advierte de inmediato que son múltiples los teóricos que podrían mencionarse en relación a este problema de análisis, desde Max Weber a Georg Simmel, y especialmente Walter Benjamin, quien realmente puso en circulación el concepto de “aura”, a partir de su conocido ensayo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, de 1936, que se puede encontrar en Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, tr. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1989, pp 15-57. Según parece, y a tenor de lo que dijera su amigo Gershom Scholem, en realidad Benjamin había sustraído el concepto de los círculos de la teosofía y de la cultura hebrea, de tradiciones espiritualistas.

*callado*. Pero resolver que las diferencias intuitas entre las distintas artes se debían a un signo de algo tan elusivo como su “aura”, en realidad, sólo dejaba intacto el problema de la tecnicidad diferenciada –artística y mecánica–. Ese tipo de asuntos auráticos resultaron irrelevantes para una precisa discusión de las artes y su razón de ser en el tiempo. La persistencia del mito de Geppetto impedía que se emprendiera el análisis minucioso de los elementos tecnológicos y los conceptos que tanto diferenciaban –si es que ciertamente existían esas diferencias esenciales– la *estructura tecnológica* de unas y otras artes. Pues veremos que, en el fondo, para Valéry no existían. Suponían más bien un mito irrelevante, y hasta perjudicial, a la hora de resolver el carácter enfrentado de todas las artes, que se definen en oposiciones mutuas, como presumía Gotthold Ephraim Lessing, cuando quiso buscarle con más o menos acierto los límites precisos a cada arte, para que no se mezclaran unas con otras. Así, decir que la fotografía era un arte mecánico, y que la pintura no lo era, y lo mismo de otras muchas artes, era una trivialidad de afirmación, al menos mientras no se comparasen los instrumentos, ideas, técnicas y hábitos comunes de los productores, a fin de reconocer alguna alteración palpable.

Valéry, por su parte, se daría cuenta de un hecho fundamental: para entender la confrontación de las artes más y menos mecánicas, ni siquiera se debía partir del estudio de los objetos y las funciones. Si lo que se entendía por arte era un conocimiento que se albergaba en el artista, una *disposición* –(*hexis*) como se dice en la *Ética a Nicómaco*–, pero no en los objetos y las funciones producidos por éste, implícitamente afirmaba también que lo artístico y lo mecánico se referían al mismo principio generatriz. Se podría dictaminar, en consecuencia, como hizo Aristóteles, que el *conocimiento en acto* propio de los artífices nunca pasa a los artefactos, que “el arte de los productores de flautas nunca pasa a albergarse en las flautas”<sup>93</sup>.

Es obvio que el arte de un artesano productor de flautas no es una flauta. Pero para entender la trascendencia de ese juicio, “*que el arte nunca pasa a las flautas*”, se necesita tener presente la realidad binaria de la producción en el pensamiento escolástico, y entenderla bien: por un lado, estaba la *forma* y, por otro, la *materia*. La

---

<sup>93</sup> Aristóteles, *De Anima*, 407b 24.

forma era una disposición que se albergaba en el artista; de ahí que el pensador griego llamara al alma la “morada de las formas”. La materia, por su parte, era algo opuesto, y casi se diría que suponía una resistencia a la forma, algo encontrado azarosamente y desordenado, a la espera de un ordenamiento. Valéry entenderá la materia como todo lo susceptible de ser manipulado y sometido a transformación: “La apariencia de la materia es la de una sustancia muerta, de una potencia que sólo pasa al acto mediante una intervención externa y ajena a su naturaleza”<sup>94</sup>. La naturaleza informe de la materia, para Valéry, se vinculaba con un “deseo de forma” que motivaba todos los actos del artífice, un deseo que llegaba casi a la manipulación por el placer de la manipulación, como podríamos atisbar en el gracioso ejemplo de Bonnard, quien, al final de las sobremesas en casa de Misia Nathanson, siempre dejaba sobre la mesa algunas figuritas de animales, hechas con las migas del pan, lo mismo que también acostumbraba a hacer Lautrec, que dibujaba en las servilletas<sup>95</sup>. Se entiende de este modo la materia como un “estado arbitrario”, y de ahí que Valéry conciba el impulso de formación, y el trabajo artístico mismo como “lo arbitrario razonado”<sup>96</sup>. En el

---

<sup>94</sup> “L’apparence de la matière est d’une substance morte, d’une puissance qui ne passait à l’acte que par une intervention extérieure et tout étrangère à sa nature. De cette définition l’on tirait autrefois des conséquences invincibles. Mais la matière a changé de visage. L’expérience a fait concevoir le contraire de ce que la pure observation faisait voir. Toute la physique moderne, qui a créé, en quelque sorte, des relais pour nos sens, nous a persuadés que notre antique définition n’avait aucune valeur absolue, ni spéculative. Elle nous montre que la matière est étrangement diverse et comme indéfiniment surprenante; qu’elle est un assemblage de transformations qui se poursuivent et se perdent dans la petitesse, même dans les abîmes de cette petitesse; on nous dit que se réalise, peut-être, un mouvement perpétuel. Il y a une fièvre éternelle dans les corps”, vid. Valéry, “Au sujet d’Eurêka”, en *Œuvres*, t. 1, pp. 859-860. Y de ahí que, la materia en cuanto tal, tenga propiedades como la estabilidad, opuestas a las propiedades del espíritu: “L’esprit est à chaque instant, - n’est qu’à chaque instant. L’esprit n’est qu’une transition perpétuelle. Événement”, *Cahiers*, xviii, p. 404. Cf. “Le caractère le plus évident de la conscience est la variation. Cette instabilité lui est essentielle – Mobilité de l’esprit est esprit. L’esprit”, *Cahiers*, ix, p. 648. Cf. Sobre la tríada *materia-alma-cuerpo*, Judith Robinson Valéry dedica un capítulo de su obra *L’analyse...*, op. cit. p. 83 y ss.

<sup>95</sup> “Les paysages, ruines parfois envahies de vie végétale me font plutôt de l’ennui quand ils sont remarquables – c-à-d. devant être remarquables. Car alors ils sont choses faites. – J’ai aussi l’impulsion bizarre, devant eux, que je puis modeler leur forme avec la main. Ou bien l’impression d’arbitraire et de momentané que donne un décor de théâtre. – Mais le grain d’une roche, la dureté d’un tronc, la vie froide de feuilles saisies à pleine main, l’inertie de l’eau – m’arrêtent, l’immobilisent et m’accablent bien plus que les espaces ‘infinis’ qui effrayaient l’Adversaire”, *Cahiers*, xvi, p. 504.

<sup>96</sup> *Œuvres*, t. 1, p. 1307.

mismo sentido en el que Durero diría antes que los dibujantes, cuando conocen su arte, son como un cajón de sastre que están “llenos de figuras interiores”. Las formas así entendidas también harían alusión a las potencias del artista. Podría parecer que la forma era un modelo a escala interior que el artífice iba a realizar en el exterior, algo formado previamente en su mente, como si un “enano ingeniero” –*homúnculo*– la hubiera concebido para que luego las manos del artista tan sólo la tuvieran que copiar<sup>97</sup>. Si bien, lo que disponía en su alma el artista –en el sentido amplio del artífice–, y a tenor de la importancia que el mismo Durero le dio a los esquemas y principios mnemotécnicos en su dibujo, no era exactamente la forma de lo que quería hacer, sino algo así como los conocimientos implicados en su construcción, en el mismo sentido que un carpintero no copia una mecedora de su mente, sino que conoce los modos de ensamblaje, y las buenas proporciones, y la manera de alabear la madera, que le permitiría hacer ya no sólo la mecedora, sino también muchos asientos distintos. Valéry tampoco entendió las acciones del artista como un proceso subsidiario de la actividad interior de algún “enano ingeniero”. Y así dirá que “la tentación es grande, de meter a un hombrecito dentro del hombre”, tal y como en los grabados de los tratados de Descartes se ponía a un “hombrecito barbudo, él mismo observando detrás de la retina”<sup>98</sup>. Ciertamente es que, al menos eventualmente, se refería por separado a las “ideas” y a las “operaciones” de las manos, en relación al dibujo y la pintura. Pero también conocía bien la reciprocidad que se da, siempre y en todo caso, entre el hacer y el pensar<sup>99</sup>. Sin ir más lejos, para el ensayista francés, dibujar era

---

<sup>97</sup> Fiedler, *Escritos...*, op. cit. p. 88. Cf. Ryle, Gilbert, *The Concept of Mind*, The University of Chicago Press, Chicago, 1998.

<sup>98</sup> *Cahiers*, xx, p. 387. “L’inspiration est l’hypothèse qui réduit l’auteur au rôle d’un observateur”, Valéry, *Choses vues*, op. cit. af. n. 33. “La Grandeur des poètes est de saisir fortement avec leurs mots, ce qu’ils n’ont fait qu’entrevoir faiblement dans leur esprit”, *Ibidem*, af. n. 31.

<sup>99</sup> “La unidad, la integridad de la forma de una concha me imponen la idea de una idea directriz de la ejecución; idea preexistente, bien separada de la obra misma, que se conserva, que vigila y domina, mientras se lleva a cabo por otra parte, gracias a mis fuerzas aplicadas sucesivamente. Me divido para crear”, Valéry, *Estudios filosóficos*, op. cit. p. 147. Tal vez sea innecesario recordar a cada instante que Valéry era un pensador poco sistemático en su escritura. Escribía más bien por recurrencia. Por eso, como es de esperar, sus propias posiciones sobre un asunto algunas veces entraban en contradicción en los distintos escritos. Este podría ser un caso evidente, pues a veces Valéry se expresará como si la “idea directriz” fuera un determinante en la tarea del artista, mientras que a veces contemplará que esa misma “idea” está en proceso de formación conforme se avanza en la realización

una manera de pensar, puesto que las operaciones del dibujante podían modificar gradualmente las ideas, según el método de ensayo y error, produciendo una transformación material que va *hacia adentro* (dibujar implica adquirir un conocimiento sobre los motivos dibujados) y *hacia afuera* (la adquisición de ese conocimiento, permite modificar y completar el dibujo). Y así decía que “lo que hacemos así (por el arte) nos hace más a nosotros mismos que a lo que hacemos”<sup>100</sup>.

Lo que Valéry entendía por arte, además de un conocimiento empírico, era una capacidad o *disposición* conformada en el artista. Y tenía una expresión para nombrar esa disposición, es decir, cuando el arte no era actividad, sino sólo una potencia. Eso era lo que denominaba como “*l’implexe*”<sup>101</sup>. En cualquier caso, si entendemos que el artífice dispone en su mente de la forma de los objetos que produce, pero que dispone de esa forma *sólo en potencia, no en acto*, habremos de entender también que el objeto producido recibe una forma en acto, pero nunca en potencia; es decir, que el trabajo de hilos nunca contiene el arte de la encajera, ni las flautas contienen el arte del fabricante de flautas.

Por lo que a Valéry respecta, las artes de los pintores se podían asemejar a las artes de las encajeras, y a otras artes más o menos mecánicas, sin que por ello quedaran desmerecidas, ni las unas ni las otras. Se diría que, de esa comparación entre artes más

---

técnica: “...el trabajo del artista, incluso en el espacio exclusivamente mental de ese trabajo, no puede reducirse a operaciones de pensamiento directriz. Por una parte, la materia, los medios, el momento mismo, y una multitud de accidentes (los cuales caracterizan lo real, al menos para el no filósofo) introducen en la fabricación de la obra una cantidad de condiciones que, no solamente tienen importancia en lo imprevisto y en lo indeterminado en el drama de la creación, sino que concurren a hacerla racionalmente inconcebible, pues la inscriben en el dominio de las cosas, donde se hace *cosa*; y de pensable pasa a ser sensible”, Valéry, *Teoría poética...*, op. cit. p. 59.

<sup>100</sup> “La labor misma es la cosa esencial; el resultado es secundario”, escribe en los *Cahiers*, y completa diciendo que es el esfuerzo implicado en el arte lo que sirve para “sacar de uno mismo riquezas e ideas que podrían quedar sólo implícitas o tocadas muy superficialmente”. Valéry piensa que la idea, o el hilo de ideas que han movido al artista en su trabajo, quedarán positivamente transformadas en el ejercicio de su arte. Valéry, *Cahiers*, t.2, op. cit. p. 1001. Valéry, *Teoría poética...*, op. cit. p. 198. “La valeur des *Œuvres* de l’homme ne réside point dans elles-mêmes, mais dans les développements qu’elles reçoivent des autres et des circonstances ultérieures”, Valéry, *Choses vues*, op. cit. af. n. 2.

<sup>101</sup> “L’implexe n’est pas activité, tout le contraire. Il est capacité. Notre capacité de sentir, de réagir, de faire, de comprendre... plus ou moins perçue par nous - et toujours imparfaitement”, Valéry, *Œuvres*, t. 1, op. cit. p. 234. Cf. Judith Robinson-Valéry, *L’analyse...*, op. cit. p. 138.

y menos mecánicas —mecánicas en cuanto a las operaciones modales y a los juicios involucrados en la producción—, la pintura salía iluminada. Una pieza de encaje belga, hecha manualmente por alguna habilidosa tejedora del s. XVII, es casi totalmente muda en cuanto se le pregunta a la urdimbre por el conocimiento de su artífice<sup>102</sup>. Sin ir más lejos, el propio Valéry apenas dijo nada de los trabajos textiles de su amiga Marie Monnier. Se puede observar el tejido cuanto se quiera, incluso se pueden reconocer sus motivos, pero difícilmente se aprehenderá por la simple



Fig. 1b. Diego Velázquez, detalle de Minerva, en *Las Hilanderas*, c. 1657.

observación el entrelazamiento bueno de las madejas de hilos, que la encajera deberá aprehender por imitación de lo que hacen otras encajeras. Valéry era incapaz de hacerse una idea del impulso generatriz y la acción que presumiblemente había hecho la forma del caracol marino. Y resulta que era ése el mismo problema que se encontraba en las artes. A menudo pensamos que somos capaces de reconocer el arte de los pintores en la disposición de colores en la tela y en las líneas de un dibujo. Sobre todo en los cuadros de esos pintores pre-impresionistas que, con su pretendido ardid de “puntos luminosos”, hacían más evidentes los “signos de la construcción”<sup>103</sup>. Pero es una estimación precipitada de nuestra capacidad de inferir el sentido de los actos, ya no a partir de los mismos, sino a partir de sus huellas.

---

<sup>102</sup> La evidencia nos la da el desarrollo histórico del encaje en Italia, en el siglo XVI, y los libros que contenían los patrones, como *Le Pompe*, publicado en Venecia por los hermanos Giovanni Battista y Marchio Sessa, en 1557. Lo que debemos tener en cuenta es que, quienes compraban y utilizaban estos libros, debían ser expertos en esta técnica. Los dibujos representaban el encaje acabado sin instrucción alguna. No eran sencillos y en ocasiones era imposible realizarlos sin ser cosidos. Vid. Levey, Santina M., y Payne, *Patricia C. Le pompe, 1559: Patterns for Venetian Bobbin Lace*, Ruth Bean Pbl., 1983.

<sup>103</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 25. Cuando se refiere a pintores tales como Franz Hals, Rembrandt, Velázquez, o mismamente Manet, por lo que tienen de artificioso al sugerir la construcción del cuadro con los signos de embozamiento y esbozamiento, habla de “peinture poétique”, *Cahiers*, xx, p. 557. “Dans certaines œuvres l’exécution visible est belle – Hals – Manet – on pense aux actes du peintre – La forme est geste. Dans telles autres elle est cachée, résorbée par un dernier souci, une pudeur – Van Eyck”, p. 361.

Si continuamos por aquí, podríamos proponer como un símbolo de comensalía entre las distintas artes a los hilos que aparecen en las manos de las hilanderas pintadas por Diego Velázquez, un pintor querido por Valéry (fig. 2). Su pintura, por lo demás, no sólo representaba la fabricación de hilos y la consabida fábula de Aracne, sino que ella misma está hecha de un fino tejido de hebras brillantes que se introducen y salen a la superficie, como si todo estuviera hecho de una sustancia irradiadora de luz, en lugar de formas realmente sólidas y estables... Esa manera de pintar a veces se ha llamado “óptica”, para realzar precisamente su aspecto luminoso y como desmaterializado o impalpable, incluso para suscitar la posible relación que los modos de observación de los pintores que la practicaban podían tener con el empleo de algunos instrumentos ópticos —principalmente la *cámara oscura*—, intermediarios eficaces entre las cosas mismas y el observador. Son hilos que no dicen nada del arte de las hilanderas, y lo mismo o menos del arte del pintor. Simplemente, como el hilo que sostiene Minerva, que tan pronto aparece como desaparece, vemos la intermitencia de la sustancia luminosa depositada a intervalos irregulares, como por azar. En realidad, como diría Valéry, nada sabemos “de lo que no es aparente en la obra acabada, todo lo que ahora queda oculto, resuelto, o disuelto en ella, lo que queda sin decirse o sin responderse: todo, en suma, lo que es consonante con la naturaleza humana y adverso a esa ansia de lo maravilloso que es, sin embargo, uno de los instintos humanos más primarios”<sup>104</sup>.

Pero entender la naturaleza de las artes, y aceptar que hablamos de un conocimiento que sólo puede entenderse como “potencias”, disposiciones y actos dormidos en un sujeto, hasta que se transforman en actos de verdad, es complejo si no se pone ejemplo de un conocimiento artístico particular, si no se intenta ahondar en “lo que un artista sabe”. Y conviene recordar que el fundamento más sencillo de esos puntos luminosos empleados por pintores tales como Velázquez, era una regla técnica proveniente de la óptica antigua —que habría sido mencionada por el mismo Aristóteles en su *Meteorología*— y que dice que un punto blanco rodeado de colores oscuros parece venirse hacia adelante, al tiempo que los colores oscuros retroceden. En épocas más recientes, tal principio desembocó en arduos debates sobre “los

---

<sup>104</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 476.



colores que avanzan y retroceden”<sup>105</sup>. Es probable que esa misma técnica antigua la reforzaran algunos pintores con el empleo de la cámara oscura y otros artilugios ópticos, además de toda la observación y clasificación minuciosa de la actividad de la luz sobre las distintas materias, como parece haber sido el caso de los pintores holandeses en el siglo XVII, que consiguieron perfeccionar –infinitamente más que los antiguos– esa gramática de puntos luminosos<sup>106</sup>. Chardin también fue un maestro de ese empleo de los colores disgregados en la cercanía, y recompuestos en la lejanía. Según un amigo del pintor, éste también era diestro en explicar a sus congéneres y a los aprendices “las diversas causas de los efectos de la luz”<sup>107</sup>. Si tales puntos luminosos quedan a la vista sin dificultad, a pesar de todo, el reconocimiento de la disposición de la materia blanquinosa en la superficie de la tela difícilmente conlleva un entendimiento verdadero de la *lógica*, de los saberes que subyacen al ordenamiento de los colores sobre la tela. Reconocemos los puntos fosforescentes; vemos, en efecto, que unos colores avanzan y otros retroceden. Pero la pintura es un tejido mudo en cuanto a todo lo que afecta a la habilidad del pintor, su manera de ordenar y relacionar la intensidad de los colores en la tela. Es decir, casi nada encontramos cuando queremos buscar algún acuerdo de los actos técnicos observables, y el funcionamiento interno, unos saberes, y una *lógica* propia de los conceptos útiles para el artista, es decir, el *por qué* puso ese punto luminoso ahí, y no en otro sitio ligeramente desplazado a la derecha, por qué un punto luminoso en el vértice del cono, y por qué un hilo de luz en la cara oculta de la esfera. Podemos mirar la urdimbre, pero no por

---

<sup>105</sup> Existe un comentario al texto de Aristóteles hecho por Juan Filópono, y que dice así: “Si aplicamos blanco y negro sobre la misma superficie y luego los contemplamos desde lejos, el blanco parecerá siempre mucho más próximo y el negro más lejano...”, Junius, Franciscus, *De Schilder-Konst der Oude*, Middelburg, 1641, vid. H. -J. Raupp, “Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17 Jahrhundert”, en J. F. Kunstgesch, 46, 1983, pp. 401-418, esp. p. 410. Ernst H. Gombrich indagó la supervivencia de ese principio técnico a través de las épocas y las distintas tradiciones de la pintura. Gombrich, Ernst H., “El legado de Apeles”, en *El legado de Apeles: estudios sobre arte del Renacimiento*, Alianza, Madrid, pp. 17-49.

<sup>106</sup> Sobre las taxonomías del fenómeno de la luz, la influencia en las técnicas de pintura de los instrumentos ópticos y los modelos de visión. Cf. Gombrich, Ernst H., “Luz, forma y textura en la pintura del siglo XV al norte y sur de los Alpes”, en *El legado de Apeles...*, op. cit. pp. 49-83. Cf. Alpers, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Hermann Blume, Madrid, 1987, p. 69. Cf. Baxandall, Michael, *Las sombras y el siglo de las luces*, Visor, Madrid, 1997.

<sup>107</sup> Rosenberg, *Chardin*, op. cit. p. 218.

eso aprenderemos a hacer trabajos de hilos. Y es en apoyo de esta consideración que Valéry diría que los pintores han de pintar *lo que será visto, y no lo que ven*; lo que equivalía a decir, que tampoco les valía sólo con abrir los ojos para encontrar la naturaleza; a la naturaleza le gusta esconderse<sup>108</sup>.

\*\*\*

Como veremos más adelante, la aclaración aristotélica de que el tejido de ningún modo contiene el arte de la tejedora, como las flautas no contienen tampoco el arte de su fabricante o del músico que las toca, bien le podría haber servido a Valéry de terreno allanado para pensar en el escurridizo problema de la mecanicidad de las artes. Según entendía este, toda meditación sobre la mecanicidad de un arte pasaba por estudiar *su estructura tecnológica*. En cualquier caso, fue en las restricciones —por las razones que sean— que afectan al *hacer*, allí donde Valéry encontró la posibilidad de discernir entre modos de producción “artísticos” y modos que no lo son —y que llamamos, en su defecto, y más por comodidad que por otra cosa, “mecánicos” —. Pero ciertamente la mecanicidad tampoco la consideraba como una diferencia *esencial* en la producción. Si se entiende mejor así, se podría decir que todas las artes tenían algo de mecánicas, ya que todas tenían unas pautas de acción más o menos fijadas, pero que todas eran mecánicas con distinta intensidad. Y por eso se comprende también que, al hablar de la mecanicidad de un medio de producción, Valéry sólo estaba hablando de una mayor o menor implicación orgánica del sujeto productor: en la producción, el arte conlleva una posibilidad de elección y, en consecuencia, un juicio que distingue entre los distintos cursos de operaciones, de acuerdo a la idea de lo que es la buena realización y la consecución de un fin. Su tesis es muy sencilla, en tanto se mantenga en la generalidad —no así, como ya veremos, cuando se aplique a las artes particulares, como la pintura—.

En un pasaje poco conocido, por haber quedado fuera de la edición de *La Pléiade*, Valéry hizo un excursus sobre el sistema de color de los pintores, que explicaba casi como una suerte de “álgebra”. La geometría que Valéry le reconocía al uso que los pintores hacen de los colores, si bien requería de un juicio rector, es decir,

---

<sup>108</sup> *Œuvres*, t. 2, pp. 896.

individual, también establecía un sistema de relaciones muy estables, que podríamos considerar un sistema mecanizado de las relaciones cromáticas. Antes de transcribir el pasaje, hemos de decir que Valéry estaba bien encaminado si se considera que los pintores de aquella modernidad tardía estaban familiarizados con los discos de colores. Así de pasada y cronológicamente, se puede mencionar una colección de diagramas cromáticos en formas de polígonos con triángulos interiores, arbelos o circunferencias, y otras formas geométricas, como los de Runge, Hayter, Klotz, Mérimée, Hay, de Lisle, Field, Delaistre, Forbes, Field, Adams, Chevreul, Schreiber, Bacon, Blanc, Davidson, Ridgway, Lacouture, Earhart, Prang o Maycock. Sin duda Valéry estaba al tanto del funcionamiento común de los diagramas cromáticos, especialmente de un funcionamiento que, dicho en breve, se reducía a relaciones de oposición y contigüidad, respectivamente de contraste y armonía, según lo que había establecido con más sencillez y elocuencia el mismo Chevreul<sup>109</sup>. En esos círculos de color, que en realidad ya se habían empezado a popularizar desde principios de siglo, los pintores también habían aprendido a diferenciar con claridad una estructura cromática ternaria –tono, valor y saturación– que resultaba muy fácil de manipular, y que no siempre se había tenido clara en la práctica. Cada vez más, los pintores fundamentaban su experiencia del color en unos pocos principios deducidos del ordenamiento geométrico del círculo cromático –geometría literal, de triángulos dibujados en el interior de los círculos, triángulos que limitaban el espectro cromático, o lo derivaban sobre una sección, y establecía armonías y contrastes entre colores primarios, secundarios y terciarios–, y que a menudo seguían unas leyes estrictas: “si aquí pongo un poco de azul de tal tipo, justo aquí tengo que poner un poco de

---

<sup>109</sup> Valéry escribió a Charles Henry en 1925, aquella *rara avis* de la “estética científica”, de cuyas publicaciones estuvieron al tanto, sobre todo, los pintores neoimpresionistas y los poetas simbolistas. Entre sus obras relacionadas con el color está *La lumière, la couleur et la forme, L'esprit nouveau*, de 1921, y una muy temprana dedicada mismamente al círculo cromático, *Cercle chromatique*, de 1888. Valéry escribirá de Henry lo siguiente: “Parmi ces chaos de vérités spéciales, Charles Henry distingue la seule doctrine qui pût, en ce temps-là, permettre de penser physique ou biologie, musique ou peinture, sensation ou action, en conservant le même langage, et en imposant des conditions identiques aux phénomènes ou aux systèmes considérés”, Valéry, “Charles Henry”, en “Hommage à Charles Henry”, *Cahiers de l'étoile*, 13, 1930, pp. 20-24. Cf. Shattuck, Roger, “Introduction”, en *Collected Works of Paul Valéry, Volume 11: Occasions*, tr. de Roger Shattuck y Frederick Brown, Princeton University Press, 1970, p. xii.

violeta”, le decía a Theo van Gogh su hermano Vincent, que por entonces había descubierto el funcionamiento del disco de Chevreul, lo más probable, a través de la estrella simplificada que propuso el *savant* Blanc—. Se podría discutir la prevalencia y la validez científica de algunos de aquellos principios tecnológicos, y la validez artística del uso que se podía hacer de los mismos. Ciertamente eran principios que mostraban diferencias significativas, y la interpretación que los artistas hacían de tales principios tecnológicos del color podía diferir mucho de unos a otros. Mas la incidencia que los círculos cromáticos tuvieron en el arte de los pintores es incuestionable. Si se observan las pinturas tardías de Monet, y se descubre esa manipulación minuciosa de contrastes y armonías de pequeños tonos, que habían reemplazado a los colores locales, uno se da cuenta de que nada de eso hubiera sido posible sin la base de un sistema tecnológico del color profundamente mecanizado, un sistema de relaciones estables. Ciertamente es que los esquemas geometrizarantes de las relaciones de color habían existido desde muy antiguo, en los diagramas de arbelos, esferas y círculos cromáticos de Forsius, Aguilonius o Kircher, por poner sólo unos pocos ejemplos. Pero todos esos casos eran intentos de realizar una metafísica del color, y las teorías asociadas a los diagramas se fundamentaban en todo tipo de simpatías mágicas o creencias religiosas, lo que a la postre hacían los diagramas bastante inútiles para un pintor. También resultaba artísticamente inservibles para un pintor, aunque por motivos diferentes, las consideraciones cromáticas que a finales de siglo hicieran algunos matemáticos como Alfred Kempe, Peter Guthrie Tait y Julius Petersen, en torno al teorema de los cuatro colores (aplicable en cartografía)<sup>110</sup>. Valéry probablemente conocía bien este problema de los matemáticos que, en el fondo, demostraba indirectamente que los principios cuatricromáticos de los pintores antiguos tenían, a parte de su fundamento técnico y empírico, una resolución matemática, la demostración de su posibilidad operativa y su ventaja frente a otras concepciones cromáticas. La mayoría de teorías modernas del color, más y menos útiles, más y menos precisas, tenían la salvedad de fundamentar las relaciones cromáticas con demostraciones de campo, como sucedió

---

<sup>110</sup> Kempe, A. B., "On the Geographical Problem of the Four Colours", *American Journal of Mathematics*, The Johns Hopkins University Press, 2, 3, 1879, pp. 193–220. Se trata de un problema de grafos, consistente en colorear todas las regiones de un mapa con los mínimos colores posibles, sin que dos regiones adyacentes tengan el mismo color.

con los principios del color establecidos por el químico Chevreul, cuyas investigaciones se iniciaron en la fábrica de textiles de los Gobelins, precisamente a raíz de un problema técnico en la producción de los tintes, una historia tan fascinante en sus repercusiones artísticas como la invención de la fotografía<sup>111</sup>. Más que los diagramas geométricos de la óptica y la alquimia antigua, la técnica del color moderna seguía a la observación artística y los principios empíricos deducidos de la tricromía, cuatricromía, o pentacromía de los pintores, un principio de reducción o sistematización de la óptica pictórica por el ordenamiento material de tres colores – variables según la época– y los moduladores (blanco y negro). Era uno de los problemas más antiguos de la pintura, estaba ya casi enunciado en los escritos de Plinio, y todavía Diderot le suponía a Chardin una suerte de *magie* fundada en la prevalencia de cuatro colores. Era la observación, por exponerla de manera muy simple, de que con tan sólo cuatro pigmentos bien escogidos, se puede abarcar, por medio de las mezclas, un espectro cromático completo. Valéry, al margen de sus notas tempranas sobre el color, “Essai de représentation des couleurs”, menciona la importancia precisamente del “problème des quatre couleurs”<sup>112</sup>. Pero tales círculos de color, si no determinaban en todo punto el trabajo de un pintor, y Valéry sabía que no lo determinaban, desde luego sí que secundaban una considerable cantidad de operaciones técnicas cotidianas, clarificaban mucho de lo que el pintor hacía con sus colores. De modo que éste podía afirmar que su trabajo con el color de ningún modo era arbitrario, sino determinado por un orden propio y enigmático, pero un orden, al fin y al cabo, fácilmente explicable con relaciones geométricas en el círculo. Todo eso, dicho sencillamente, traía el color un poco más cerca de la esfera de la tecnología, aunque siguiera siendo un asunto de técnica o de “sentimiento” –en la expresión de Chardin–:

La adquisición de un ‘método’ se paga con el signo de la monotonía. El hábito de transcribir cualquier fenómeno en un sistema de notación uniforme produce un efecto anodino. Siempre que se vierte el universo en fórmula, x, y, z, t y m, nos parece menos cercano que cuando se representa con formas y colores.

---

<sup>111</sup> Georges Roque ha realizado el estudio más exhaustivo sobre Chevreul y las artes, en *Art et science de la couleur (Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction)*, Gallimard, París, 2009.

<sup>112</sup> *Cahiers*, v, pp. 409-418.

Pero miremos al trabajo de un pintor –en la medida que verdaderamente es suyo– y descubrimos la complejidad de los colores que toma como suyos. Su parte en el trabajo se limita a ciertos actos e ideas de esos actos, lo que tiene como resultado la transcripción de lo que ve (o lo que quiere hacer) en una suerte de ‘álgebra de actos’, que determina la transmisión de los colores en la paleta y su distribución sobre la tela. Y si el álgebra tal fuera esclarecida encontraríamos que hasta la pintura podría definirse mediante expresiones anodinas.

La existencia implícita de un álgebra de actos en la pintura me parece incontestable. Es más, un pintor que tiene su manera de pintar y que consistentemente trata de ese modo los más diversos objetos, en efecto reproduce ciertas relaciones, que controla o particulariza, tanto como ciertos postulados controlan o particularizan un sistema de geometría.<sup>113</sup>

Al tomar como ejemplo a la pintura, hubiera sido más fácil tratar cualquiera de los sistemas geométricos de la perspectiva como ejemplo claro de pautas mecánicas en el trabajo del pintor. Pero tal excursión sobre los actos que, a fuerza de organización, encuentran un sistema de relaciones estables, Valéry sabía que era mucho más intrigante aplicado al color que a ninguna otra cosa imaginable –“porque no existe un gramo de color que no sea vivido...”–. Valéry sabía que la manipulación de los colores del pintor era un asunto reflexivo muy distinto a la experiencia sensible del color, pero también que lo segundo complicaba mucho a lo primero<sup>114</sup>. Someter el color a la “regla” suponía una hazaña similar a la caza del *Snark*. Era un problema viejo: conocida es la “*querelle du coloris*”, en la tradición de la pintura francesa del siglo XVIII, aquella disputa entre pintores y sabios provenientes de muy diversos campos,

---

<sup>113</sup> Se trata de un texto que no está recogido en las obras completas de La Pléiade, y que se puede encontrar en la obra de Jean de Latour, *Examen de Valéry. Essai pour servir d'introduction a son oeuvre. Precede d'une lettre et d'un texte inédits de Paul Valéry*, Gallimard, París, 1935. Si bien se cita por la traducción inglesa, porque no hemos conseguido encontrar un ejemplar del original en francés. Valéry, *Collected Works of Paul Valéry, Volume 14: Analects*, tr. Stuart Gilbert, Princeton University Press, Princeton, 1970, p. 607.

<sup>114</sup> Valéry puso mucha atención en sus notas a los fenómenos de la luz y el color desde el ámbito de la fisiología y la psicología, y en 1902 propone un ensayo sobre la representación de los colores basado en la “clasificación intuitiva de los matices”. Vid. “Essai de représentation des couleurs”, en *Cahiers*, v, pp. 188–192. Cf. “Discours sur l'esthétique”, *Œuvres*, t. 1, p. 1313. Así, de estas reflexiones tempranas, nacerá luego lo que considera una “géométrie des couleurs”, *Cahiers*, xiii, p. 828, xx, p. 768, en donde ya sí da cuentas de las figuras geométricas con las que el círculo ordena las relaciones entre los colores.

por la que se tenía, por una parte, el color como un asunto irreflexivo, ligado a la experiencia sensible inmediata y, por ende, a los juicios individuales. Mientras que, el dibujo de las formas, a la contra, se tenía como un asunto razonable y susceptible de ser tratado de manera objetiva<sup>115</sup>. Sin pasar por alto que la querella escondía el problema de la mecanicidad de las artes –pretendidamente liberales– como la pintura, y que los adeptos del color intentaban defender algún último bastión libre de la determinación de los sistemas cartesianos. Y, ciertamente, en relación tardía, estaría la prolija superchería en torno al color que siguió, casi como reacción, a la invención de la fotografía; nos referimos a las teorías simbolistas del color. Teorías que intentaban adivinar una suerte de pulsaciones del alma, de modo que, llegado el momento, para despertar un estado de ánimo en el observador, hubiera sólo que emplear una determinada combinación de colores. Lo que tampoco dejaba de ser, al menos en su pretensión, una pretensión muy mecanicista. En la pretensión decimos, porque al final las aplicaciones de esas correspondencias anímicas del color resultaron igual de libres que los colores de las vocales de Rimbaud, en su poema “*Voyelles*”, publicado en la revista *Lutèce*, en 1883, y que precisamete fue un motor de especulaciones para los pintores simbolistas. Valéry, en todo caso, entendió bien que ese supuesto álgebra de los círculos cromáticos era cualquier cosa menos un sistema cerrado, definido en todas sus posibilidades, en sentido estricto. Y, con todo, sabemos que había en el color una estructura de conocimiento en muchos puntos definida, e inexistente en otro tiempo, y que estaba más cercana a la tecnología; “el color ya no

---

<sup>115</sup> A finales del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, las instituciones artísticas francesas se dividieron entre defensores del color y del dibujo, en un debate estético que se conoce como la *Querelle du coloris*, y que llega, aunque muy exhausta, hasta bien entrado el siglo XIX. Cf. Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Bibliothèque des Arts, París, 1965. Cf. Marian Hobson, *The Object of Art, The Theory of Illusion in eighteenth Century France*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982. La importancia de ese dilema se debe al aparato teórico que trajo consigo. De fondo subyacía la disputa que ya estaba presente en los pintores italianos renacentistas, en torno a si la pintura era una “*cosa mentale*”, un arte liberal relacionado con la inteligencia o, por el contrario, un arte sensual, más relacionado con los sentidos y las apariencias de lo real. El dibujo se asociaba a lo primero, y el color a lo segundo. Cuando en el siglo XIX los alumnos de Ingres se oponían a los seguidores de Delacroix no hacían sino remover las cenizas de aquellos primeros fuegos, ya un poco frías. Si bien, fue la oposición fuerte entre partidarios de la línea y del color lo que hizo perder el sentido técnico que la separación de ambos conceptos había tenido entre los italianos, llevando el asunto al plano de la estética.

es una tentativa, o bien: una ardua operación de emergencia” –ha escrito Ángel González–<sup>116</sup>.

Lejos de someter la voluntad a un programa cerrado de actos, los métodos en el arte, para Valéry, volvían tanto más necesarios a los juicios del artífice. “Lo que sostengo –seguía diciendo– es que un trabajo hecho sin método (es decir, sin tener en cuenta que la atención fija lleva siempre al desvelamiento de una cantidad finita de propiedades) es un trabajo incompleto; y que, precisamente ese estado abierto es lo que le da al método su encanto”<sup>117</sup>. Valéry entendió los hábitos y métodos de los pintores como si fueran un cauce abierto por el agua. Si bien ese cauce recogía y conducía el agua, nunca determinaba la corriente para siempre, porque el agua, cuya distribución dependía del cauce, al contrario, volvía a rehacer el cauce poco a poco, alterando indefinidamente el relieve de la tierra. En suma, entendía que el ejercicio de un método tiende a alterar el método mismo a la larga. Valéry planteaba de esta manera el problema de los métodos y sistemas inalterables, aquel mecanicismo que pretende un sistema de relaciones definido y definible al margen del funcionamiento que le induce un sujeto.

Valéry sólo se atrevía a hablar de arte, a sacar el arte de la esfera de la producción mecánica, cuando se daba la posibilidad de diferenciar entre acciones buenas y malas, y cuando existían distintas maneras de proceder dentro de un círculo de acciones y relaciones posibles –un círculo de acciones que tuviera suficiente complejidad–. Y sostenía que, sin un juicio directriz –juicio del sujeto consciente de sus potencias, capaz de rectificar y de reaccionar ante sus propias acciones para redefinir el curso de su trabajo a cada instante–, era una trivialidad hablar de conocimiento artístico: “si no se puede hacer más que una cosa, y de una sola manera, se hace como por sí misma; y por lo tanto dicha acción no es verdaderamente humana (porque el pensamiento no es necesario), y no la comprendemos”<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> González, Ángel, “El abanico de Mme. Bonnard”, en *Bonnard*, Madrid, 1983, pp. 10-11.

<sup>117</sup> De nuevo se trata de un texto, en “Remarques”, que no está recogido en las obras completas de *La Pléiade*, sino en la obra de Jean de Latour, *Examen de Valéry*, París, 1935. Si bien se cita por la traducción inglesa, porque no hemos conseguido encontrar un ejemplar del original en francés. Valéry, *Collected Works of Paul Valéry, Volume 14: Analects*, tr. Stuart Gilbert, Princeton University Press, Princeton, 1970, p. 607-608.

<sup>118</sup> “Siento por último que si he podido llegar a realizar tal forma habría podido proponerme crear otras muy distintas. Se trata de una condición absoluta: si no se puede



## 1.4. Pintura, mimesis y semejanzas

Pintura. - El objeto de la pintura es indeciso. - Si fuera preciso –como producir la ilusión de las cosas vistas, o entretener el ojo y el espíritu por medio de una cierta distribución *musical* de colores y de figuras–, el problema sería más simple, y habría sin duda más obras bellas (es decir, conformes a tales exigencias definidas), aunque ninguna sería inexplicablemente bella<sup>119</sup>.

\*\*\*

La belleza exige tal vez la imitación servil de aquello que es indefinible en las cosas<sup>120</sup>.

Miramos el firmamento sin conocimientos de astronomía, y encontramos una agradable oscuridad llena de accidentes luminosos. Lo más probable es que cada estrella se presente a nuestra mirada como un punto de luz tembloroso, aislado de los demás, que ocupa un lugar al azar, alguna región del espacio. Se puede decir que el reconocimiento de un orden, a su vez, nos lleva a percibir esa misma región del espacio de otra manera; el orden le impone límites al espacio. Entonces, de la astronomía se podría decir que traza el mapa de las estrellas, un mapa que nos ayuda a orientarnos en el conjunto sin dificultad.

---

hacer más que una cosa, y de una sola manera, se hace como por sí misma; y por lo tanto dicha acción no es verdaderamente humana (porque el pensamiento no es necesario), y no la comprendemos. Lo que hacemos así nos hace más a nosotros mismos que lo que hacemos... Nuestra vida está tejida de esos actos locales, en los que no interviene la elección, que se hacen incomprensiblemente por sí mismos... (el hombre) no sabe ni cómo se mueve, ni cómo se acuerda; no tiene ninguna necesidad de saberlo para hacerlo, ni de empezar sabiéndolo antes de hacerlo. Pero se construya una casa o un barco, se forje un utensilio o un arma, es necesario que antes actúe un designio sobre él haciendo de él un instrumento especializado; es preciso que una 'idea' coordine lo que quiere, lo que ve, lo que toca y acomete, y lo organice expresamente para una acción particular y exclusiva a partir de un estado en el que todavía estaba disponible y libre de cualquier intención”, Valéry, *Estudios filosóficos*, op. cit. pp. 148-149.

<sup>119</sup> Valéry, *Choses tues*, op. cit. af. n. 1.

<sup>120</sup> Valéry, *Autres rhumbs*, en *Œuvres*, t. 2, p. 681.

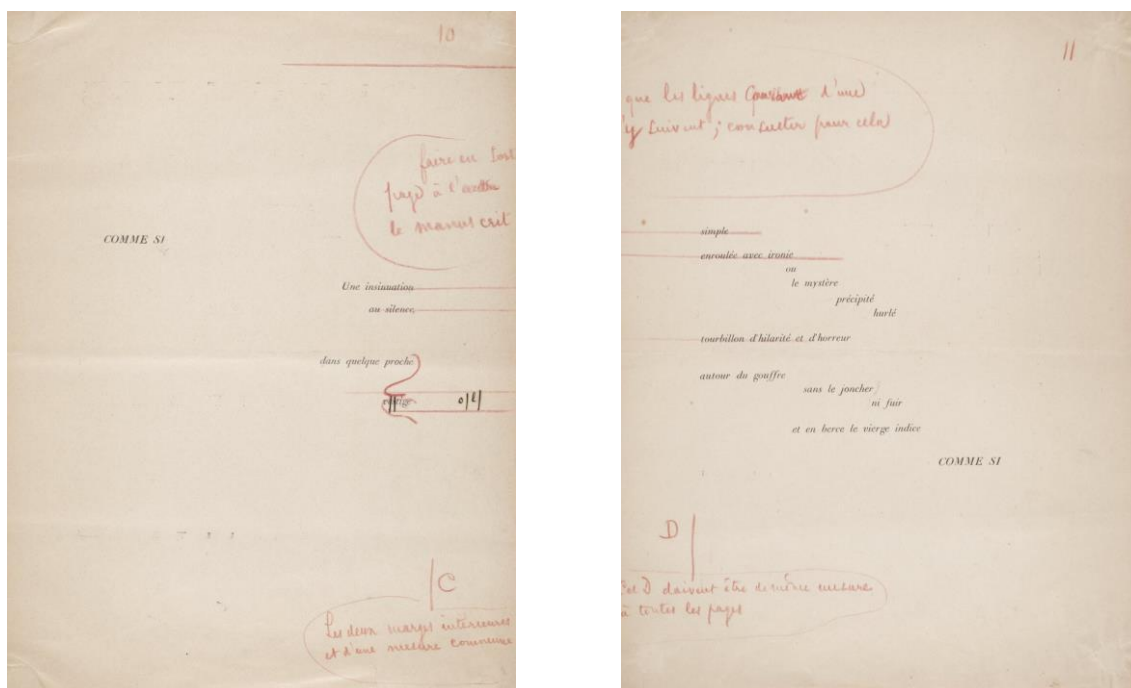


Fig. 2. Pruebas de impresión para *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de S. Mallarmé, 1897.

Algo no muy distinto a la sensación de una agradable oscuridad, es lo que debió encontrar Valéry en las páginas de *Un coup de dés*, cuando Mallarmé le enseñó el manuscrito; algo agradablemente ininteligible, que el propio Valéry recordaba precisamente como astros desperdigados, en los que, sin embargo, intuía que había “*systèmes*”<sup>121</sup>. Agradable oscuridad por ese indicio de orden —al menos indicio—, y por ello tan distinta a esa otra oscuridad irracional que había sentido de joven<sup>122</sup>. En suma,

<sup>121</sup> Valéry fue la primera persona a la que Mallarmé le enseñó el borrador de su poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Se publicó en 1897, y es uno de los primeros poemas tipográficos en lengua francesa. Sobre la edición, y su fortuna después de la muerte de Mallarmé, se pueden consultar las notas de Bertrand Marchal, de las *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1998. Valéry tiene una carta al director de Des Marges, titulada “Le coup de dés”, y, en efecto, al describir la primera impresión que le produjo el poema, remite a las metáforas celestes —referencias que también contiene el poema, dicho sea de paso—: “C’était, murmure, insinuations, tonnerre pour les yeux, toute une tempête spirituelle menée de page en page... je e sais quelle scintillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans le même vide interconscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, *coexistait* la Parole”, *Œuvres*, t. 1, p. 624. “Puissance du ciel étoilé”, p. 626. Cf. Fonds Paul Valéry. Écrits sur Mallarmé. XXII Écrits sur Mallarmé. I. De 1897 à 1927. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits.

<sup>122</sup> Judith Robinson-Valéry ha mostrado en un conocido ensayo titulado “Valéry, Pascal et la censure de la métaphysique” (*Colloque Paul Valéry: amities de jeunesse*, Nizet, Paris, 1978, pp. 185-208) la defensa que Valéry iniciaría contra la depreciación de un *modus vivendi* racional, considerando burlescamente a Pascal como su “Adversario”, *Cahiers*, xvi, p. 504. La noche

eran constelaciones tipográficas, que tal vez hubiera que aprender a mirar: mirar un poema en silencio. Porque eso era lo que Mallarmé le había enseñado: un poema escrito; tal vez el primer poema verdaderamente pensado para el dominio de la vista<sup>123</sup>.

Valéry pensaba de manera similar sobre la pintura; que los pintores requerían de una estructura de conocimiento que les permitiera reconocer relaciones de conjunto en la realidad sensible, pues, de lo contrario, al artista, la realidad buscada se le mostraría inservible para trazar su mapa. Los pintores, sin embargo, trazan otra suerte de mapas muy distintos a los topográficos o a las cartas celestes, ya que ordenan a su manera un conjunto de contingencias de la realidad sensible para que, de nuevo, esas contingencias se muestren como una realidad sensible ordenada, y no sólo como un conjunto de símbolos o conceptos que remitan indirectamente a la realidad. Tampoco hacen algo parecido a lo que intentaba Mallarmé, pues las palabras y los sonidos apenas le servían, ni siquiera como un “*spectacle ideographique*”<sup>124</sup>. “Ante mí —en la pintura, decía Valéry—, se despliega en silencio un extraño desorden organizado”<sup>125</sup>. Paul Cézanne, ese pintor viejo y esquilado por los pintores de vanguardia, solía explicar la pintura como un arte que consistía en “poner en orden las sensaciones”; y ese ordenamiento no era otra cosa —para decirlo de una manera más comprensible— que aclararse un poco con lo que le llegaba por el sentido de la vista. Pero si nos suena extraña la expresión “poner en orden las sensaciones”, la extrañeza será aún mayor al saber que a Cézanne se le volvían más oscuras y desordenadas las cosas que pretendía pintar cuanto más las miraba. Puede que nada resulte tan perturbador para el aprendiz que instigarle a que dibuje “lo que ve”, y que mire “lo que tiene delante”, sin concederle más ayuda que sus propios ojos. Pues, como el firmamento, hasta un simple girasol seco y colocado a un palmo de la mano, y no digamos la cara de una persona, puede suponer a la mirada de ese pobre aprendiz un esfuerzo de atención incalculable, una realidad complejísima, inabarcable en su totalidad por un mero acto

---

oscura será, desde muy joven, un símbolo de esa transformación personal, que le llevó a un modo de vida más racional.

<sup>123</sup> *Cahiers*, xi, p. 775.

<sup>124</sup> “Le coup de dés”, *Œuvres*, t. 1, p. 627.

<sup>125</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 135.

de voluntad –no sabe en dónde posar su mirada, no sabe lo que tiene que pensar, no sabe qué hacer–.

René Démoris ha descrito con claridad esta misma paradoja, aunque en relación con la pintura de Chardin, al decir que: “el ojo suficientemente atento descubre pronto que la sensación de unidad orgánica del objeto no viene dada por una infinidad de anotaciones de color”, y que la superficie más simple aparece, dotada de una complejidad infinita, desatando “la sensación de un conjunto de indiscernibles”, como decía Leibniz del ruido que hace cada una de las gotas de lluvia<sup>126</sup>. La decisión de poner atención en algo sirve de muy poco sin un principio que organice esa atención, es decir, sin *expectativas* de lo que se puede encontrar en las situaciones adscritas a la realidad sensible; “le regard est acte de prévision, et il est commandé par ce qui doit être vu, veut être vu”<sup>127</sup>. Su mirada es una paradoja –la del aprendiz–, porque mira lo que tiene delante, y lo ve todo, pero es como si no viera nada. Y su atención queda en entredicho, pues dirigida a las cosas sin más ayuda, tiende a dispersarse, y el aprendiz finalmente decide abandonarlo todo y ponerse a otra cosa, acaso al servicio de la memoria –se pone a dibujar el objeto como recuerda haberlo dibujado una vez, por ejemplo, el barquito en forma de triángulo o el pez con sus aletas triangulares–. Valéry tenía razón al decir que “el objeto de la pintura era indeciso” –y, ciertamente, indeciso es algo muy distinto a indeterminado–, como si el aprendiz viera muchas cosas a la vez, siendo posibles a la representación tan sólo unas pocas –y de ahí la indecisión–, las pocas cosas que debe saber aislar y manipular.

\*\*\*

Es cierto que en los escritos de Valéry casi nunca aparecen reflexiones sobre el arte del carpintero y el constructor de barcos, y sólo eventualmente escribió sobre artes menores, como la cerámica y los trabajos de hilos<sup>128</sup>. Mientras tanto, los problemas de la pintura y de los pintores le suponen un tema de reflexión, si no pródigo en páginas, sí común y continuado a lo largo del tiempo. Sin duda ese interés tenía que

---

<sup>126</sup> Démoris, René, "La nature morte chez Chardin", *Revue d'esthétique*, 4, 1969, pp. 363-385. Cf. González, "Pintura para ateos...", op. cit., p. 50.

<sup>127</sup> "L'œil est organe de la vision, mais le regard est acte de prévision, et il est commandé par ce qui doit être vu, veut être vu", *Œuvres*, t. 2, pp. 757-758.

<sup>128</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. pp. 93-95.

ver con la elusividad técnica de la pintura, que afectaba su no menos elusiva función. De entrada, podría resultar obvio de dónde procede tanta incertidumbre en lo que concierne a la pintura: por un lado, la pintura es un arte que afecta primordialmente y está ligado a un sentido —la vista—, cuya naturaleza resulta elusiva. Si pudiéramos resolver el enigma de “qué es ver” resolveríamos al mismo tiempo mucho de todo lo que concierne a la pintura. Por otro lado, la pintura sería un arte lleno de incertidumbre porque tiene una función muy poco determinada, la función *mímesis*, palabra griega que se traduce habitualmente como “imitación” y, algo más apropiadamente, como “representación”. En este punto vamos a interesarnos por la relación que la *función* de la pintura mantiene con los conocimientos —*saber hacer*— que este arte compromete.

En realidad, como han considerado muchos helenistas, *mímesis* significó muchas cosas a lo largo de las épocas y, para ser justos, se puede decir que hubo muchas *mímesis* en la historia de la pintura y no sólo una, lo que, siempre a posteriori, ha generado el problema de los estilos pictóricos y el presumible carácter histórico de los mismos: el problema de por qué la representación de un mismo objeto se ha realizado de modos tan diferentes en culturas y en tiempos distintos. Este problema no es sino la variante de otro distinto, que nos sobreviene al pretender “imitar” lo que vemos mediante colores y líneas. Pues cabe preguntarse qué es aquello, de entre todo lo que nos llega por los sentidos indiscriminadamente, que puede reconstituirse y evocarse mediante disposiciones de líneas y colores, y qué es aquello que no.

Por otra parte, y como veremos más adelante, puede que vislumbremos sentidos adyacentes a la misma idea de imitar, sentidos que estaban presentes en los escritos de Aristóteles, y que nos llevarían rápidamente a los escritos de Valéry. Se desprende del corpus aristotélico que la *mímesis* se puede enunciar con sentidos adyacentes: el artífice puede imitar a la naturaleza en su principio generatriz, y hablamos de una *mímesis*; pero también se puede referir a una *semejanza*, y específicamente a la *función* de las pinturas y los dibujos, que pueden evocar al observador la realidad sensible que sea, y acaso, mejor dicho, estimular su capacidad

de *reconocimiento* (*anagnórisis*)<sup>129</sup>. En suma, para empezar a entender por qué la función o funciones de la pintura constituyen un problema, por ser “un objeto indeciso”, diremos lo siguiente: ni la percepción es el simple mirar; ni la mimesis pictórica es, en consecuencia, el simple copiar lo que se ve, ni un modo único y cerrado de representar la realidad, claramente definido en sus posibilidades por esa misma realidad sensible. Sino que tendríamos que hablar como mínimo de las distintas mimesis, y de los distintos modos de atención que se producen sobre la realidad y que afectan al arte de cada pintor. Pero si ya de antemano tenemos dificultades para entender qué es ver, y en qué consiste la función de la pintura –“hacer visible”–, se comprenderá por qué no es menos problemático definir en qué consiste el arte de un pintor, su *saber hacer*. Ése será nuestro cometido en este capítulo, el de encontrar las relaciones posibles entre la *función* o funciones de la pintura y los *conocimientos* que tiene el pintor, y que consistirían sobre todo en *saber ver*, en un tipo de *atención especializada*.

\*\*\*

Pero antes de abordar el problema anterior, habría que hacer alguna consideración sobre el contexto histórico del arte moderno, por cuanto hablamos de un arte que a menudo puso en tela de juicio la supervivencia de la función mimesis de la pintura, y con ello todos los conocimientos en los que habían confiado los pintores hasta ese momento. Valéry, que siempre fue un hijo del siglo XIX, nunca consideró la pintura de otra manera más que como un arte de *mimesis* –o, si se prefiere, como un arte de *representación*–. Podemos afirmar esto sin temor a equivocarnos, siempre y cuando el concepto de mimesis se entienda con una cierta holgura, que es como puede y debe entenderse, según iremos mostrando.

En la consideración de Valéry, la pintura nunca se agota en la mimesis. Lo que el pintor pinta, escribirá Valéry en sus *Mauvaises pensées*, “no es lo que ve, sino lo que será visto”<sup>130</sup>. Sólo hace falta pensar en la simetría y el ordenamiento de las

---

<sup>129</sup> A propósito de la pintura y el dibujo clásicos, James Ackerman distingue entre la *mimesis* (la semejanza) y la *imitación* (la *imitatio* latina). Siempre que nos sea posible, hablaremos de “mimesis” para referirnos a la función de una pintura, y utilizaremos “imitación” en relación al arte del pintor. Ackermann, James S., *Origins, imitation, conventions: representation in the visual arts*, MIT, Massachusetts, Cambridge, 2001, pp. 125-143.

<sup>130</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 896.

composiciones de algunos cuadros italianos clásicos, para caer en la cuenta de lo que quería decir. La idea misma de composición no es algo que uno pueda encontrar en la realidad óptica. Las propiedades y valoraciones que exigen la composición de la tela demuestran que ver, para el pintor, no significa sólo ponerse delante del objeto y abrir los ojos. Sino que lo que “puede ver”, a voluntad, está íntimamente relacionado con lo que “sabe hacer”. Por otra parte, y en contrapunto, en la consideración de las funciones de la pintura que hiciera Valéry, se puede decir que la naturaleza técnica y artística de la pintura queda en entredicho sin la mimesis. Cualquier intento de presentar la pintura como un sistema autónomo de cada artista, *abstracto* en su función, y desvinculado de la realidad sensible, a Valéry le parecía completamente extraño. Y este parecer no le surge porque una pintura *abstracta* —sin pretender descifrar ahora lo que se entendía y lo que se entiende por “pintura abstracta”, salvo una pintura en la que no se *reconoce* nada de la realidad sensible—, no pudiera satisfacer el gusto y hasta motivar algún tipo de respuesta y resonancia positiva en algún tipo de público, algo que aceptaba hasta el mismo Aristóteles, quien decía que aquellos que ni siquiera alcanzaban a reconocer el objeto pintado podían alegrarse con los colores. No era sólo una cuestión de gustos. La reticencia de Valéry a tomar en consideración a los pintores que se desvincularon de la estructura tecnológica de la pintura, y especialmente de la función mimesis, tal y como se había entendido hasta entonces la función de la pintura, se entiende mejor a través de una queja suya: “en suma, la palabra SABER (*SAVOIR*) tuvo anteriormente un significado en las artes, y ya no”<sup>131</sup>. La pintura abstracta traía consigo un reparo crucial que impedía su propia inserción en una teoría no transitiva del arte, en una concepción antigua de la idea misma del *arte como forma de conocimiento*. Y esto era así porque esa pintura provenía de un pensamiento y un modo de hacer muy subjetivo —y así deberíamos empezar a llamarla, con más propiedad, pintura hipersubjetiva—. Este tipo de pintura abstracta dependía muy poco —a veces nada— del medio social, y demasiado de los propios fines del pintor, quien a menudo comulgaba con creencias y doctrinas esotéricas de toda índole. Algunas sectas de pintores retomaron a principios del siglo pasado la vieja carga de los filósofos contra los pintores, y revivieron, para despropósito de su oficio,

---

<sup>131</sup> Valéry, “De la ressemblance et de l’art”, en *Œuvres*, t. 2., pp. 224- 229.

la dialéctica irreconciliable de la pintura –un arte de apariencias, como decían– y la realidad superior de las ideas, algún mundo de “esencias”, al hilo de una tradición filosófica que se remonta hasta Platón<sup>132</sup>. Durante esa época se iniciaron numerosas cruzadas contra la pintura de *mimesis*, en nombre de esa realidad superior. Los pintores en contienda decían que, para escapar de ese odioso mundo de apariencias que había dominado su disciplina desde hacía siglos, tenían que desechar cualquier alusión a la realidad sensible. En consecuencia, empezaron a desechar –y a veces ni se tomaron la molestia de aprender lo que ya entonces se empezaba a considerar como desechable– uno por uno casi todos los conceptos y técnicas de la pintura, hasta que, a base de purgas, de la pintura no quedó ni la última espina. “Muchas causas de malestar e impotencia actúan sobre esos artistas”, decía Valéry: “No sabría yo enumerarlas ni darles un orden, pues la imagen de un desorden es otro desorden”<sup>133</sup>. Esa pintura estaba hecha a espaldas de casi todo el mundo, y sólo el pintor –y acaso alguna “secta” de iniciados– sabían discernir entre el buen hacer y el mal hacer de sus pinturas y dibujos. Sólo esos pintores podían decir si su arte tenía alguna función, alguna razón de ser, si la cumplían siquiera, y si, en consecuencia, existía algún conocimiento mínimamente observable sobre lo que “se hacían”, o si sencillamente hacían lo que les venía en gana. La hipersubjetividad de los pintores de vanguardia, epígono de las teorías románticas del arte, se oponía a cualquier interés en la representación objetiva del mundo.

Valéry anota en los *cahiers* sobre una relación de transformaciones históricas en las funciones que salvan los pintores en su arte: “Pintura. Los antiguos pintores (hasta 1830) tenían objetivos muy simples. 1º Reproducir, - 2º y hacer imaginar algo más de lo que muestran, lo visible...”; y prosigue diciendo que, con el relajo del aprendizaje de los medios de expresión, vinieron las “teorías”, y finalmente el golpe de gracia de la fotografía<sup>134</sup>. Si bien es cierto que la causa destructiva de los pintores vanguardistas

---

<sup>132</sup> Platón, *República*, 579b. Cf. *Sofista*, 266c.

<sup>133</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 195.

<sup>134</sup> “Peinture. Les anciens peintres (jusqu'en 1830) avaient des objectifs très simples. 1º Reproduire, - 2º et faire imaginer ce que les images donnent à imaginer de plus qu'elles, qui sont visuelles - p. ex. des contacts, des sentiments, des choses fantastiques, illusions. Métier disparu. Copies, anatomie, perspective, etc... Depuis sont venues les théories - côté métaphysique, côté technique et côté sensibilité pure... Rôle du paysage. Le discours a pris



apareció como un relámpago, en realidad, sólo pudo acabar con la idea de mimesis en la pintura porque esa misma idea se había ido debilitando progresivamente desde finales del siglo XVIII. En ese tiempo intermedio entre un pasado de entusiasmo y un presente de aborrecimiento, se impuso el convencimiento entre muchos pintores de que la pintura era un medio para expresar contenidos anímicos y espirituales, y cosas que, en principio, nada o casi nada tenía que ver con el *mundus spectabilis*. M. H. Abrams, en su libro clásico *El espejo y la lámpara*, explicaba cómo el artista moderno desechó su símbolo antiguo, el espejo –acaso también la lente–, y cómo tomó como símbolo propio una lámpara. Se proponía irradiar el mundo con su verdad interior, nacida sólo de sí mismo. Sin duda, Valéry pensaba que había algo legítimo en todo ello, que la mimesis no podía ser una tarea de “reproducción” –ni podía serlo, ni era deseable–. Lo importante es que el artista moderno era el único señor del sistema de reglas que se articulaban en el poema, en la pintura, en lo que sea que hiciera. La consecuencia que ya se podía vislumbrar en la teoría de este incipiente régimen artístico expresionista resulta más o menos obvia para la historia de la pintura: el arte de la pintura perdía poco a poco cualquier certidumbre que en otro tiempo había ofrecido algún mundo común a muchos, y cualquier posibilidad de objetividad<sup>135</sup>.

En definitiva, la indiferencia que Valéry sintió por esos pintores que, al toque de corneta de la vanguardia, soliviantaban todos y cada uno de los conceptos que habían conformado su arte hasta entonces, y con más insistencia que ninguno el de la mimesis, puede ser excusable, en tanto que, a medida que pasa el tiempo, seguimos sin entender mejor en que consistían esas reformulaciones de la pintura en manos de la vanguardia, ni qué pretendían realmente, más allá de ponerlo todo patas arriba o hacer de la pintura una suma de destrucciones. Bajo esas circunstancias, Valéry decía que la situación cambiante de la pintura se debía “al demonio del cambio por el cambio”<sup>136</sup>. Y, en efecto, eso es lo único que parece haber quedado claro de muchas de las cosas que hicieron los pintores de vanguardia –evidentemente no todas– al

---

de l'importance. Et la photographie vint! Intervention brutale avec ses 2 aspects. Critique de l'oeil, et le Tel quel", *Cahiers*, xxvi, p. 290.

<sup>135</sup> Son apropiadas aquí las palabras de Auden, en *The Dyer's Hand*, Faber and Faber, London, 1948, pp. 78-79.

<sup>136</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 1222.

pasar el tiempo, que fundamentalmente perseguían el cambio —relegando el por qué, el para qué, y el cómo de esos cambios, a meras cuestiones adyacentes—.

Se puede decir que Valéry, con todo, jamás escribió sobre pintura sin mirar de reojo a la pintura “más avanzada”. Se necesita comprender el descalabro que sufre casi cualquier planteamiento de vanguardia a la luz de sus escritos sobre arte. Sólo así se entendería también la circunscripción que Valéry realizó con su teoría del arte sobre hechos artísticos muy denostados, y aparentemente atávicos en su época, como son la imitación y la percepción de la realidad sensible —la observación *d’apres nature*, como decían los pintores franceses—. Mientras muchos vanguardistas iniciaban o pretendían iniciar un viaje por un mundo supraterráneo y sin apego a los sentidos, Valéry traía de vuelta ciertos dilemas técnicos que se resolvían en la sensibilidad, como la vieja disputa entre el color y la línea, y el dibujo de memoria y de observación, por poner sólo algunos ejemplos. Por lo demás, esa acotación de sus propios intereses le hacía coincidir con las posiciones de ese guardián de la pintura que fue Paul Cézanne —y la coincidencia la mencionamos aquí pese a lo que Valéry pudiera haber pensado de ese pintor, amigo de sus amigos—, quien jamás renunció a ninguno de los conceptos de su arte —aunque a todos les diera una vuelta de tuerca—, a ninguno de los lugares comunes que, al final, y por eso mismo comunes, se resolvían en la *realidad sensible*.

Valéry supo apreciar que la mimesis, en la esfera de la pintura, no era un concepto que se pudiera agotar, porque se trataba de un *problema* que se reformulaba constantemente en el estado de contienda de ese arte con la realidad de los sentidos. Como forma de conocimiento empírico, en la pintura prevalecía y debía prevalecer la antigua premisa *verum ipso factum*, la verdad de los hechos, es decir, la verdad que debe ser común a muchos y no sólo afín a una persona<sup>137</sup>. Sencillamente, sin un objeto de conocimiento común a muchos —la propia realidad sensible—, no habría posibilidad de conocimiento y no podríamos hablar de la pintura como un arte. Si acaso, la idea de mimesis podía agotarse, y de hecho llegó a su agotamiento en tiempos de Valéry,

---

<sup>137</sup> “Le portrait est le tupe du problème précis par lequel le débat entre l’œil et la main, les interventions de l’esprit dans ce débat, les interruptions et décisions qu’il introduit, les va-et-vient entre l’objet, l’âme, l’esprit et l’acte sont le plus étroitement combinés”, Valéry, “De la ressemblance et de l’art”, op. cit. pp. 224-229. Sea dicho de paso, la palabra *problema* viene del griego *πρόβλημα*, y quiere decir “poner delante”.

como concepto útil en la esfera de las ciencias físicas, conforme se agotaron también las posibilidades de la observación empírica en el país de las entidades invisibles, electromagnéticas y moleculares, o incluso matemático-formales –en consideración de la geometría hiperbólica–<sup>138</sup>. Pero, por mucho y por muy rigurosamente que miremos los objetos que tenemos a mano, la tijera de costura, las hojas de una planta, los zapatos y el cubilete de plata, nunca acabaremos por percibir átomos en lugar de las cosas mismas; y, al recaer únicamente en el ámbito de la pintura la realidad del orden de lo visible, la pintura –*a priori*– debía salir indemne de aquella tesitura<sup>139</sup>.

Valéry persistió en esos conceptos antiguos de la pintura, como la mimesis, pero no tanto como reacción a ese clima de cambio cultural que habían impuesto los vanguardistas, ni por un sentimiento de desapego hacia el arte “de su tiempo”. Estuvo movido por un razonamiento de la pervivencia de los conceptos esenciales que requiere cualquier arte para prevalecer en el tiempo, un requerimiento a todas luces muy cabal. Debió pensar que, sin los viejos conceptos que dan origen a la pintura, de los que la mimesis tan sólo era uno, sencillamente no habría un conocimiento pictórico, ni un arte de la pintura realmente, y en el fondo, nada de lo que hablar.

\*\*\*

Para entender la mimesis –*el objeto indeciso de la pintura*–, lo más inmediato a considerar es la propia herencia histórica del concepto. Sería innecesario y agotador intentar realizar aquí un análisis histórico y filológico exhaustivo sobre una palabra que durante siglos ha sufrido traducciones y mutaciones de sentido muy diversas, y no pocas veces enfrentadas. Lo que se entiende por mimesis en la pintura está poco claro, y esto ocurre probablemente porque significa varias cosas a la vez, y tanto más cuando se

---

<sup>138</sup> Sobre la discrepancia entre principios empíricos, establecido a partir de la observación, y principios lógico-matemáticos, Rudolf Carnap, *Philosophical Foundations of Physics. An Introduction to Philosophy of the Sciences*, B. I., New York and London, 1966, pp. 230-231.

<sup>139</sup> Nunca se debe dejar de pensar en el trasfondo pseudocientífico de muchas de las teorías artísticas de la vanguardia, en los artistas de vanguardia totalmente sugestionados, ya no sólo por la teosofía y el espiritismo, sino también por las entidades electromagnéticas, la física teórica, la capacidad destructiva de la tecnología, y otras cosas por el estilo que en su imaginario personal cobraban formas totalmente alucinatorias. Henderson D., Linda, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, MIT, Cambridge, ed. rev., 2013. Véase también el conciso prólogo de Ángel González a la traducción del ensayo de Malévich, *La luz y el color*, Lampreave, Madrid, 2012.

dice que “el arte imita a la naturaleza”. Si bien, lo primero y más fundamental que hay que tomar en consideración es que este concepto aristotélico se aplicaba también, y con más interés, fuera de los límites de la pintura y de las artes –las artes de mimesis, así llamadas precisamente por Aristóteles–. Aristóteles entendía por mimesis una inclinación innata y funcional del ser humano; y así decía que “el imitar es connatural a los hombres desde niños y en esto difieren de los otros animales, en que el hombre es el más mimético y adquiere los primeros aprendizajes a través de la mimesis”<sup>140</sup>. La mimesis quedaría así definida en sus escritos como una capacidad cognoscitiva para *reconocer y establecer semejanzas*.

La enunciación de la conocida expresión aristotélica “esto es aquello” o “esto es como aquello”, que implica necesariamente un acto de *reconocimiento*, fue empleada en los escritos de Aristóteles como una forma elemental de conocimiento. La semejanza, en su idea original, implicaba inferencia, diferenciación y analogía; es decir, “esto es aquello” significaba también una suma de relaciones y comparaciones: ese gato es semejante a esa pantera, pero diferente en su color; diferente también en la correspondencia de las partes y, por ejemplo, en la ausencia y la presencia de una cola larga; pero al mismo tiempo ambos son comunes en ciertos aspectos, que los reúne en oposición a otro animal distinto –por caso, a un cánido– al que, de otra parte, y más allá de los rasgos anatómicos, se podrían asemejar en algún rasgo de su comportamiento. Y así se podría seguir sucesivamente con otros razonamientos parecidos, y tan fáciles de imaginar como si fueran razonamientos surgidos en el mismo acto de la percepción<sup>141</sup>. En los escritos de Aristóteles, por tanto, la mimesis se aplicaba al descubrimiento de relaciones causales, de taxonomías biológicas y etologías, y otras formas de *analogía* entre rasgos cualesquiera, más y menos evidentes, pero siempre dados a la experiencia y a la observación. Las semejanzas –y diferencias– percibidas suponen ya una forma de inteligencia, al conllevar algún

---

<sup>140</sup> Aristóteles, *Poética*, 1448b 4-24.

<sup>141</sup>La inclinación natural del hombre a la imitación tiene, según Aristóteles, una causa funcional: “el hombre adquiere por la imitación sus primeros conocimientos”. La expresión “esto es aquello” aparece en varios pasajes del *corpus*, por ejemplo, en la *Retórica*, I, 11, 1371b4-10.

discernimiento sobre los hechos de la realidad<sup>142</sup>. El papel de la experiencia es importantísimo en esa manera de aprender y razonar sobre la realidad, y de ahí la importancia que tenía la mimesis para Aristóteles.

Ahora bien, en el “lenguaje de oráculos” de los pintores, prevaleció otro enunciado aristotélico que ya hemos mencionado: “el arte imita a la naturaleza”. Lo cierto es que, entre los distintos empleos de la palabra mimesis que se recogen en Aristóteles, el primer significado de la mimesis, y al que aludía este enunciado, se daba fuera de la *Poética* —específicamente se daba en la *Meteorología*, en la *Física*, y en el *Protréptico*, es decir, en escritos aristotélicos que casi no tenían nada que ver con las artes imitativas, con el dibujo y la pintura, o el teatro—<sup>143</sup>. La mimesis, en esta primera acepción, alude al arte —pero el arte en un sentido general, ya lo sabemos de sobra, a un principio de generación—. Lo que ese enunciado suscita es una relación en cuanto a la organización teleológica de la esfera artística y natural. Lo que el artífice imita, según ese epigrama de Aristóteles, será menos la apariencia de las cosas que percibe, que los procesos de generación y las relaciones de la estructura material y formal naturales. Si un constructor de barcos de la época de Aristóteles se proponía imitar a la naturaleza, lo que tomaba en consideración no era la “apariencia de un barco” (entre otras cosas, porque en la naturaleza los barcos nunca se generan de manera espontánea). Lo que tomaría en consideración serían el conjunto de observaciones y principios sobre la hidrostática y la resistencia de ciertas formas materiales, acaso la simple experiencia que supone la forma de una semilla o el cascarón de una nuez flotando en el agua. No es extraño que algunos pintores septentrionales de los siglos XVI y XVII, considerasen las imágenes proyectadas en la cámara oscura como un objeto digno de estudio y reflexión, pues en cierto modo la imagen luminosa era una imagen natural, emanada de la naturaleza, al igual que la semilla sería como “un barco fabricado por la naturaleza”, acorde a unos mecanismos que llamamos “principios de hidrostática”. Y en efecto, había pintores holandeses que hablaban de una “imagen

---

<sup>142</sup> “Toda comparación”, dice también Nietzsche, “(pensamiento original), es una imitación”, Nietzsche, Friedrich, *Fragmentos póstumos*, t. 1 (1869-1874), Tecnos, Madrid, 2010, p. 392. La palabra latina “intelligere” (“-eligere”) conserva la relación entre ver, comprender, y discernir.

<sup>143</sup> *Phys.* II 2 194a 21, y 8 199a 15-17. *Mete.* IV 3 381b 6. *Protr.* B 13-14.

natural”. Por otra parte, en el pensamiento del filósofo heleno había un único orden inteligible y común para la producción técnica y la generación en la naturaleza: el constructor de barcos tenía que producir los barcos del mismo modo en que, a ser posible, también lo haría la naturaleza. Se refería a un principio de “identidad de los mecanismos” —por ejemplo, algo así como la “estructura adecuada para la navegación”, que el constructor de barcos debía conocer y contemplar, y que venía impuesta por condiciones que sobrepasaban al artífice—<sup>144</sup>. Así los pintores que estudiaron las imágenes de la cámara oscura, asumían que esas imágenes presentaban una estructura adecuada a la representación de la realidad sensible —*ut pictura ita visio*—.

Ahora bien. Se ha discutido mucho si, en contemplación específica de la *Poética*, se puede hablar de un empleo del concepto de mimesis que fuera propio sólo de la esfera de unas pocas artes “de mimesis”, entre las que estaría la pintura<sup>145</sup>. Y, en principio, parece ser que sí, que Aristóteles agrupó unas pocas artes en relación con la función que producían, es decir, una *función mimesis*, que consistiría en la construcción —de maneras muy diversas— de alguna *semejanza*, alguna relación visible entre una realización artística —sea una pintura, una tragedia, una danza— y algún segmento de la realidad, *para suscitar un reconocimiento de esta última a través de la primera*. Si bien, de ser así, quedaría confirmado que la palabra mimesis, para el pintor, participaría en esferas de significado distintas, que sólo en última instancia encuentran entre sí alguna relación. Se podría decir que todas las artes, en la idea del filósofo heleno, eran artes “de mimesis”, pero también que ciertas artes, como la pintura, lo eran con más de un sentido: primero, el artista imitaría a la naturaleza *en cuanto al modus operandi*, *en cuanto a un principio de generación* —y en eso la pintura no difería del resto de las artes—; pero la pintura, además, sería *imitativa en cuanto a la función* que produce, en cuanto a que los dibujos ya realizados, por medio de la semejanza icónica, pueden

---

<sup>144</sup> Aristóteles explicaba los mecanismos diciendo que “si una casa hubiese sido generada por la naturaleza, así habría sido generada tal como ahora por la técnica”, *Física*, 1032b 6-10.

<sup>145</sup> Valéry habla de “arts d’imitation”, *Cahiers*, xxi, p. 225.

evocar algún aspecto visible de la realidad<sup>146</sup>. Esta separación de significados se debe tener muy presente en lo que sigue.

La buena estructura para la navegación, que sería el mecanismo a contemplar por el constructor de barcos, rápidamente suscita en nosotros principios de hidrostática útiles a la construcción de un barco: la acción manifiesta del eje de equilibrio, el principio de los vasos comunicantes, problemas de densidad de materiales, y otros aspectos similares que un ingeniero naval conocerá mejor. Pero lo que resulta muy claro en la construcción de barcos, en cambio en la pintura nos enfrenta a un problema de difícil comprensión, ya que nos pone en la búsqueda de una “estructura adecuada a la representación de todas las cosas visibles”, un problema que suena propiamente imposible, si es que no absurdo.

La más vieja concepción filosófica de la mimesis, la de Platón, establecía una diferencia aparente entre *saber hacer* algo —por ejemplo, el barco—, y el simple imitar del pintor, quien podía dibujar el barco —“imitar su apariencia”— sin necesidad de saber nada acerca de la construcción del mismo. Pero esa diferencia entre imitar y construir, cuanto más la pensamos, tanto más frágil acaba por mostrarse. Porque el pintor también necesita construir un artefacto, una suerte de “*machine à voir*”, el espejo selectivo de la realidad. Por otra parte, basta considerar el plano de taller de un barco para invertir la relación del dibujo y el barco, y ya no sabremos quién imita a quién. Y eso si dejamos a un lado la dudosa afirmación de que los pintores carecen de conocimientos técnicos sobre las cosas que representan, habida cuenta de las funciones científicas y técnicas que han desempeñado en diversas épocas históricas, por ejemplo, ilustrando libros de ingeniería y multitud de atlas naturalistas. Se requiere hilar fino para entender que el pintor imita las formas del mundo, que sabe dibujar un barco, pero que también, y aún más importante, que en su arte imita algo así como “la forma en que vemos” el barco, que sabe cómo “hacernos ver” el barco y, además, que sabe hacernos ver el barco de una manera y no de otra, restringiendo nuestra

---

<sup>146</sup> James Ackerman ha tratado magistralmente que la idea de imitación de los antiguos se dividía en estas dos acepciones. Aristóteles podía referir por mimesis; de una parte, la imitación de la naturaleza, en el sentido del descubrimiento de sus leyes; de otra parte, la mimesis se podía referir a la función de una pintura. Ackerman, *Origins, Imitation...*, op. cit. p. 126

atención a una región o unos rasgos más relevantes, que es casi lo más trascendente de su función. Su búsqueda y su imitación de mecanismos en la naturaleza, la del pintor, serían relativas a la óptica y a la geometría –que no deja de ser una geométrica de la óptica–, a una suerte de experimentación con sus propias latitudes sensibles también, con los límites de la percepción. Si hemos aprendido a ver a través de las pinturas, es tan sólo porque tales artefactos son estímulos análogos y semejantes a los que proporciona la realidad de las cosas cotidianas: el dibujo de una rosa no es una rosa, pero, como la rosa de verdad, suscita en nosotros una respuesta cognitiva *semejante* –aunque se debe anotar, para que no haya lugar a dudas, que la semejanza es muy distinta a la identidad formal, o si se quiere decir así, a la identidad ilusoria–. Son estímulos las pinturas, en la etimología más propia de la palabra, por cuanto movilizan nuestro cuerpo, como lo haría un pinchazo sobre el mismo, una caricia, o un guiño. Valéry entendió bien el papel de la voluntad o la autoinducción que juega en la tarea del artista, cuando busca ante la tela encontrar la “semejanza”, un reconocimiento o palpito de algo, cuando recogió en sus notas que “una manera de pintar, es sentir (*ressentir par soi*) por sí mismo...para tratar de ajustarse a la figura y a la sensación fingida de su volumen, una composición de nuestras fuerzas corporales, en tanto que nos son sensibles a voluntad, por la acción de la idea sobre los músculos y la reflexión de vuelta hacia la idea”<sup>147</sup>.

Valéry había llegado por sus medios a esa encrucijada que proviene de esos significados adyacentes que la mimesis cobra en el contexto de la pintura: bien se entienda la mimesis como función apropiada de la pintura; o bien como una disposición cognitiva –las analogías aristotélicas– y un modo de aprendizaje común a muchas artes. Lo más interesante es que, una vez se profundiza en ambos sentidos, la separación deja de perfilarse tan claramente, y en ambos casos se llega a un mismo lugar común: la realidad sensible. Cuando Valéry piensa en la mimesis como función, llega a la evidencia inmediata de que hay muchas mimesis, es decir, distintas maneras

---

<sup>147</sup> “Un mode de peindre les choses est de ressentir par soi... de tenter d’ajuster à la représentation de leur figure et à la feinte sensation de leur volume, une composition de nos forces corporelles en tant qu’elles nous sont sensibles à volonté par action de l’idée sur les muscles et réflexion vers l’idée. Nous feignons de devenir forme... et nous en déduisons par intégration d’identification des quasi-sentiments que nous prêtons aux choses”, *Cahiers*, xii, p. 658.



—en principio, funcionalmente válidas cada una en su propósito— de representar esa *misma y común* realidad sensible. Si, por el contrario, piensa la mimesis de los pintores en el ámbito de la técnica, Valéry entiende la “imitación de la naturaleza” como un aprendizaje de su funcionamiento y manipulación de la percepción. Si el constructor de barcos va a encontrar en la naturaleza la estructura adecuada para la navegación, a fin de conseguir que su barco se mantenga como mínimo a flote, lo que va a perseguir el pintor es algo análogo, pero bastante más etéreo: *un conjunto de principios y de operaciones técnicas que tantean los límites de la percepción*. Lo que el pintor hace constantemente es tantear sus reacciones sensibles, ante lo que ve en cada momento mientras va trazando líneas o poniendo colores, para descubrir finalmente una serie de estímulos buenos, que podríamos denominar “claves”. Su manera de proceder, a rasgos generales, es siempre la misma. Valéry lo supo expresar muy bien a propósito de Monet, cuando dijo que el pintor se “mira hacia sí mismo mirando”. Se trata de una “reflexión” sobre lo que él mismo ve, el pintor transforma el “ver” en un proceso material, toda vez que manipula conjuntamente a su percepción en las operaciones sobre papel o tela<sup>148</sup>. Es una tarea de ensayo y error: *ve lo que hace a cada instante, y en lo que hace a cada instante “prueba a ver”*.

En cualquier caso, el puerto al que llega Valéry parece ser siempre el mismo por cualquiera de los cauces que tome: al final siempre está la realidad sensible; esa realidad que nos parece inmediata, y hasta evidente, pero que, al ser analizada, admite fácilmente *observaciones y configuraciones* artísticas muy distintas. Esa es la razón por la que Valéry hablará de la pintura como un arte “indeciso”. Ya que su objeto de reflexión y manipulación, sin que sea indeterminado, abarca el amplio espectro de las reacciones sensibles del pintor ante el mundo. Ya hemos visto como el pintor Jean-Simeon Chardin concluyó esto mismo. Su arte no buscaba la semejanza entre una disposición de colores sobre una tabla y la estructura física de los objetos del mundo entorno —tarea que sería imposible a todas luces—, sino *la semejanza de sus reacciones sensibles* ante un ordenamiento de los colores y ante el mundo entorno. A modo de

---

<sup>148</sup> “C’est une véritable production que fait le peintre, ou plutôt — *qui se fait du peintre* —, quand il s’attache par les yeux à quelque disposition des choses vues... il commence... à opérer de l’esprit combiné avec les actes des yeux sur cet ensemble, et en faisant déjà quelque chose de lui”, *Cahiers*, xx, p. 68.

corolario, hemos afirmado que la pintura es un tanteo y una exploración de los límites de la percepción. Pero en esa tarea de exploración, lo primero que descubre el pintor es que nuestra percepción y nuestras reacciones sensibles ante la pintura, tanto como ante el mundo, admiten mucha incertidumbre. Lo que vemos, más allá de su *reconocimiento* inmediato, se puede aprehender en distintos grados y modos de atención. Cuesta poco imaginar alguna situación en la que, por ejemplo, hayamos percibido al instante el vestido verde de una amiga que, al cabo de un rato, se ha empezado a transfigurar por sus matices en un vestido azul. O las formas del estampado de un mantel que, de pronto, al mirarlas fijamente, parecen cobrar una complejidad de detalles y una disposición regular que antes nos pasaban desapercibidos. El rostro feo se torna bello. Las manos delicadas, se nos vuelven fuertes y grandes tan pronto se ponen a amasar el pan. Valéry fue consciente desde muy pronto de cómo la atención fija transforma la realidad de las cosas, o nos devuelve, por reacción, a un estado de somnolencia: “cuando miramos fijamente, lo que pensamos de las cosas cambia, y si no pensamos sobre las mismas caemos en un letargo prolongado de una naturaleza parecida a la de un sueño tranquilo”<sup>149</sup>. Por extensión, lo mismo nos pasa con muchas pinturas conocidas; que nuestra percepción de tales pinturas se nos forma a medida que establecemos diferencias en lo que, de entrada, se nos presenta como inaprehensible y sin remiendos. Además, en el caso del artista, la percepción depende de esa complicación analítica y formal, de las adiciones y sustracciones que se van solapando en los procesos de la producción: la mirada somete la percepción de las cosas a esas operaciones de quitar y poner colores en la tela, a infinidad de cotejamientos y valoraciones de eficacia; lo que prolonga la atención sostenida sobre la realidad<sup>150</sup>. La misma realidad que nos llega a través de los sentidos puede ser

---

<sup>149</sup> *Œuvres*, t. 1, p. 1170.

<sup>150</sup> “The progress of learning is from indefinite to definite, not from sensation to perception. We do not learn to have percepts but to differentiate them”, Gibson, Jean Jerome, *Perception...*, op. cit. p. 222. Por lo demás, corresponde a Gustaf Britsch, como bien ha señalado Rudolf Arnheim, la primera demostración de que las formas pictóricas crecen por un principio de complicación orgánica, a lo largo de un proceso de diferenciación gradual de las relaciones observadas entre partes y conjunto. Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, 1999, p. 182. “Una figura hecha por un niño no es más ‘esquemática’ que otra de Rubens, simplemente está menos diferenciada”, dice Rudolf Arnheim: “...los estudios muy naturalistas de manos, rostros y alas de aves hechos por Durero son obras de arte únicamente porque los innumerables trazos y formas componen

compleja y sencilla. Y, en verdad, aunque se trate de una realidad objetiva independiente de nosotros, lo que de ella somos capaces de extraer depende mucho de nuestra disposición y nuestra voluntad. De ahí que la pintura, aun enfrentándose a una tarea objetiva, lo haga con mucha intromisión de la subjetividad. La persistencia de la mirada conlleva una transfiguración en común del hilo de pensamientos y de la realidad sensible inmediata:

La mayoría de la gente se queda en las primeras fases de su corriente de pensamiento, con el resultado de que al final su vida mental completa ha consistido en meros comienzos. – La tarea propia del entendimiento es aclarar sus propias perplejidades, como un hombre que está en un constante despertar, y constantemente intenta estirar sus extremidades entumecidas, y acabar con la confusión de sus percepciones previas. – Pero algunos parecen preferir esa confusión.<sup>151</sup>

Lo que vemos, lo percibimos en realidad como consecuencia de lo que buscamos y de cómo lo buscamos. Valéry conocía la debilidad del viejo ideal de la observación inductiva. La idea de una observación pura, la observación que deja un registro en la tabula rasa de la mente, sería desechada en el siglo pasado en la mayoría de los ámbitos de la ciencia; ni se concebía ni era deseable ya una mirada *vacía* de sesgos y direcciones sobre la realidad<sup>152</sup>. Por otra parte, lo segundo que descubre el pintor cuando se pone a mirar la realidad es que las distintas operaciones técnicas, y los distintos conceptos de su arte –por ejemplo, las líneas de contorno, las relaciones estructurales de la forma, las relaciones de claroscuro, las relaciones compositivas y espaciales– traen consigo unas posibilidades que determinan su óptica. Y ahí también, otra vez, nos sale al paso el “objeto indeciso” de la pintura, pues el pintor puede mostrar o hacer visible algún aspecto de la realidad sólo eludiendo otros al mismo tiempo. Las muchas formas de representar el mundo visible (*mímesis como función de la pintura*), se vincula a las

---

en ellos esquemas bien organizados, aunque complejos, que interpretan el tema”, p. 178, cf. pp. 123-130, 175-185. Cf. Arnheim, *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 267.

<sup>151</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 499.

<sup>152</sup> Sobre la observación científica –aunque con muchas incursiones en el tema de la observación artística– vid. Daston, Lorraine, “On Scientific Observation”, *Isis*, 99, 1, 2008, pp. 97-110.

muchas maneras también de “percibirlo”, “pensarlo”, y “organizarlo” (*mimesis como reflexión técnica*).

Lo tercero y más importante que descubre el pintor cuando se pone a mirar la realidad sensible es que, al pintar, está ejercitando y configurando una *técnica de observación*. Se elabora un régimen de atención propio —como puede ser el régimen de atención propio de un geólogo, un meteorólogo, un astrónomo y un etólogo—, que luego puede aplicar sobre la realidad, a fin de producir conocimiento sobre la misma. Si bien, por otra parte, ese régimen de atención específicamente pictórico será cualquier cosa menos algo específico, ya que, al carecer de una finalidad cerrada a cal y canto —su finalidad sería lo visible, y el hacer visible—, se torna a veces más en un medio que en un fin. Valéry lo expuso con claridad en un pasaje que dedicó a la pintora Morisot, y que merece la pena transcribir completo a pesar de su extensión:

El hombre vive y se mueve en lo que ve; pero no ve más que lo que ocupa su pensamiento... (en el campo) un filósofo sólo advertirá vagamente *fenómenos*; un geólogo, épocas cristalizadas... pero todos tendrán en común no ver nada que sea puramente *visto*. Sus sensaciones no les traen más trastorno del necesario para pasar a otra cosa, la que les inquiete. Todos están sujetos a un mismo sistema de colores; pero cada cual los transforma sobre la marcha en *signos* que le hablan al espíritu como lo harían las tintas convencionales de un mapa... el recuerdo expulsa al presente; el significado de los cuerpos, a su forma... (Pero) opuesta es la abstracción del artista. El color le dice color, y él con color responde. Vive en su objeto, en la atmósfera misma de lo que trata de captar, perpetuamente entre tentaciones, desafíos, problemas, análisis y embriaguez. *No puede dejar de ver lo que ocupa su pensamiento, y lo que ocupa su pensamiento es lo que ve.*<sup>153</sup> (el subrayado último es mío).

Tal vez sea una exageración la frase, por lo demás, tan bella, “el color le dice color, y el pintor con color responde”. Se podría interpretar como un eco de las viejas teorías de la percepción basadas en la separación “sensación-inferencia”. Aunque conociera su debilidad, Valéry nunca se desvinculó del todo de esas teorías, al asumir una distinción cualitativa entre *sensación* y *percepción*. Pero decimos que era un eco, porque Valéry sabía de sobra que los conocimientos de los pintores distaban mucho de

---

<sup>153</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. pp. 150-151.

reducirse únicamente a la observación y manipulación de relaciones de color. Valéry, en realidad, lo que entendía era la complicación que la experiencia fisiológica del color –y psicológica– añadía al asunto reflexivo de su manipulación técnica<sup>154</sup>. Valéry apenas trata la premisa reduccionista de que pintar es colorear, asumida entre algunos pintores de su tiempo, con propósito de atrapar las “sensaciones puras”. Cézanne, parece ser, no se refería a algo muy distinto cuando habló de pintar sus “sensaciones coloreadas”. Valéry nunca fue pródigo en referencias claras, aunque en su escritura se ocultara un conocimiento incontestable de la pintura de su tiempo. Así, cuando escribe en sus cuadernos de notas “*sensation colorée*”, es imposible evitar pensar en las cartas de Cézanne, un pintor al que Valéry probablemente miró con indiferencia<sup>155</sup>. Conviene pensar que Valéry, a diferencia que los pintores, sólo empleó ese tipo de expresiones por comodidad. Aunque tampoco se puede negar que fue ambiguo con respecto a la posibilidad de acceder a un mundo de sensaciones puras, un mundo visual (“*plein visual*”) reducido a coloraciones, “une mosaïque colorée”<sup>156</sup>. Resulta incluso curioso encontrar que al apreciar él mismo una vista de un campo a lo lejos, en unas notas muy tardías, lo hace también desde un vocabulario estrictamente cromático, sin ningún tipo de consideración topográfica<sup>157</sup>. Valéry, en su poesía y en sus notas, a menudo jugaba al juego del impresionismo, al sugerir sólo un piélago mudo del mundo, lejano y vacío de figuras, sumido en la inmovilidad: “*Matin calme – Repos immense vers le lever du soleil... Comment ‘rendre’ cette immobilité? Le paysage devient peinture – Silence – Silence et immobilité, conditions des arts plastiques*”<sup>158</sup>. Así emplea cierta

---

<sup>154</sup> Vid. “Essai de représentation des couleurs”, en *Cahiers*, v, pp. 188–192. Cf. “Discours sur l’esthétique”, *Œuvres*, t. 1, p. 1313.

<sup>155</sup> *Cahiers*, xvii, p. 329. Cf. Signorile, “Le phénomène de la couleur et l’impotence de la vision de l’esprit”, en *Valéry...*, op. cit. p. 168. Cf. “la peinture qui se jette dans le plein air, qui ne lave plus d’un seul ton (barré: couleur) la toile mais qui fait vibrer à côté, les couleurs complémentaires: la peinture ne dit plus j’imite la Nature! Elle dit: je rends la sensation”, cit. en Jallat, Jeannine, *Introduction aux figures valéryennes*, op. cit., p. 219.

<sup>156</sup> “...le plein visual... ses colorations”, *Cahiers*, xxviii, p. 793. Cf. *Cahiers*, x, p. 614.

<sup>157</sup> “Paysage sur le Lot”, es una descripción recogida en un cuaderno muy tardío, de 1942, y dice así: “Grandes masses molles de collines en terre rouge. Surface très variées de forme... et de couleurs étonnamment intenses, jaunes de divers tons et valeurs, et rouges du vif au rose, du rose... au grenat contrastant avec le neutre du ciel. Et le tout semé des hampes dorées de peupliers, surtout dans les creux. Effet d’étoffe bizarre, riche”, *Cahiers*, xxvi, p. 437.

<sup>158</sup> *Cahiers*, xv, p. 786.

vez la expresión: “..la sensibilité naissante”<sup>159</sup>. Muy contraria resulta una de sus notas para *Poèmes et Petits Poèmes Abstracts*, escritas en Génova, en 1910, y que dice así: “*Faire de ce massif une belle étude topographique. Heureux celui que l’écriture soulage! L’homme répond de toutes ses réponses... Dessine, peint, – surexcite son dictionnaire. Pourquoi ce besoin d’expression?... Communiquer. Faire durer. Fixer. Egaler. Reconstituer*”<sup>160</sup>. Y este imperativo, que nos resulta especialmente simpático: “*Ouvre tes volets. Et presente au jour ton esprit aux yeux encore tendus... Et regarde le visible, le ciel, les toits comme on regarde un objet entre autres et non comme le seul objet, le tout de l’instant*”<sup>161</sup>. La distribución de colores, escribía Valéry en una carta, “puede ser un sistema y un problema completo en sí mismo”. Si bien, y esto es lo que nos importa, piensa lo mismo del dibujo, de las semejanzas, de la luz y la sombra, de la composición y otros tantos problemas de la pintura que pueden enunciarse por separado, pero que, de forma conjunta, contribuyen a definir la estructura tecnológica de la pintura, y un régimen de atención, a fin de cuentas, disperso en multitud de costados; “son condiciones independientes, inconmensurables entre sí, cada una de las cuales puede, desarrollada aparte, constituirse en arte y en una meta particular”<sup>162</sup>.

Ahora bien, hechos los reparos generales al pasaje dedicado a la pintora Berthe Morisot, y como contrapunto, también se puede admirar la agudísima apreciación que contiene al final. Ahí se encuentra el aparente –y sólo aparente– contrasentido que afectaría al régimen de atención del pintor: “*ve lo que ocupa su pensamiento, y lo que ocupa su pensamiento es lo que ve*”. Sugiere que la técnica del pintor es una predisposición que modifica su régimen de atención; lo que sabe hacer, sustrae su atención de un estado más cotidiano. La mirada del pintor es contraria a una mirada pasiva, pues coteja

---

<sup>159</sup> *Cahiers*, vii, 554

<sup>160</sup> *Cahiers*, x, p. 91.

<sup>161</sup> *Cahiers*, xxvii, p. 196.

<sup>162</sup> “Así una distribución de colores puede ser un sistema y un problema completo en sí mismo. Es un grupo cerrado de relaciones con su lógica y sus operaciones propias. Lo mismo ocurre con el grupo de movimientos que las líneas imprimen al espectador. Es otra totalidad que puede subsistir por sí misma. - Pero, además, enumero: la semejanza de los objetos, del espacio, de la iluminación - el claroscuro. Cada una de esas proyecciones o perspectivas es una disciplina aparte. - Eso no es todo. No son todavía más que elementos de un teatro; o funciones distintas de un ser que es preciso que se sirva de todas simultáneamente para alcanzar su acto coordinado - el cuadro”, Carta a M. Denis, escrita en 1922, aparecida en *Lettres à quelques-uns*, pp. 141-143, trad. en *Piezas...*, op. cit. pp. 255-256.

siempre lo que sabe de antemano con lo que encuentra en la naturaleza, y procede indirectamente –hace líneas y las compara, las medita y las ajusta a cada momento–. Valéry, no obstante, sugiere que ese régimen de atención tampoco es como el de un cazador, quien sólo busca madrigueras cuando mira el monte a lo lejos. Sino que será una atención mucho más incierta, y más llena de contingencias. Será así, aunque sólo sea porque su objeto de atención tiene una amplitud abrumadora. Los pintores tienen “métodos” para orientarse en lo que ven, pero tales métodos nunca agotan los senderos que se cruzan en esa realidad que llamamos sensible. Su mirada nunca está desprovista de expectativas extrañas. Aunque sea un objeto de atención de límites inciertos –“todo el orden de lo visible”–, de ningún modo significa que el pintor disperse su atención por el plexo de la realidad, como si fuera un ojo monstruoso de alcance infinito y de movimiento ebrio. Más bien, “todo el orden de lo visible” implica que el pintor carece de un fin último que agote las posibilidades de su régimen de atención. Porque, a decir verdad, cada uno de esos conceptos que definen su régimen de atención –contornos, estructuras formales, colores– tienen una naturaleza lo suficientemente abierta, y difícilmente se agotarían en sí mismos, como sí lo harán los conceptos de la astronomía, dentro de los límites de la disciplina.

El dominio de lo visible está sujeto a la posibilidad de un discernimiento constante desde estructuras de conocimiento enfrentadas. Los pintores nunca podrán decantarse por una mirada “simple”, en la que fundamentar todo su arte. Por otra parte, la historia de la pintura nos ofrece múltiples ejemplos de cómo los pintores, además de unos saberes y habilidades específicamente pictóricos –contornos, estructuras formales, colores–, se han alimentado de lo que otras ciencias se arrogaban con fines muy distintos a los suyos, los de la pintura. Esas relaciones históricas afectaron a los medios técnicos y los conceptos más básicos del pintor, y los pintores llegaron a tomar como propios los instrumentos y conocimientos que, de entrada, eran extraños a su arte; una lente de aumento, una cámara oscura, la anatomía de un ser vivo, la clasificación de los fenómenos lumínicos, un conjunto de reglas geométricas<sup>163</sup>. Pero lo que nos importa ahora es que desde los orígenes del naturalismo de la pintura italiana –y su contrapartida al norte de los Alpes–, ha

---

<sup>163</sup> Valéry, *Teoría poética...*, op. cit. pp. 199-200.

existido una continuidad más o menos clara en algunos conceptos propios de la pintura: que podríamos clasificar en torno a las relaciones de color, las relaciones de luz y sombra, y las relaciones de forma y de composición. Los pintores han empleado una estructura tecnológica más o menos definida, que nos hace pensar en la pintura como un arte cerrado en su dominio. Pero, pese a todo lo que haya podido ser estable en el arte de la pintura a lo largo del tiempo —y tal vez no sea poco lo que sostiene esa continuidad—, la relación de los pintores con la naturaleza también ha ido variando significativamente a través de las épocas. Por los distintos deseos de conocer la realidad, se han ido reorganizando esos saberes comunes a muchos pintores y, en consecuencia, toda la especificidad que pueda haber en el régimen de atención de los mismos: pensemos que hubo pintores preocupados por el fenómeno de la luz, más que por cualquier otra cosa; otros pintores, en cambio, estuvieron más preocupados por la claridad de las formas, por encima del fenómeno de la luz; otros más preocupados por la exactitud y la semejanza, que por la claridad de las formas; otros, por los efectos del color, por encima de la semejanza; o por la semejanza, por encima la precisión y la descripción. Eran todos ellos conceptos con algún grado de autonomía, a veces con aplicaciones artísticas difíciles de reconciliar. En cualquier caso, los medios del pintor nunca han llegado a concluir en un punto fijo y bien definido —nunca hemos encontrado una pintura que resuelva al mismo tiempo todos los problemas de las distintas tradiciones pictóricas—, ni sabemos de pintor alguno que supiera representar la realidad sensible de una manera definitiva y única, y que hiciera prescindible el arte de todos los demás pintores. Sino que, antes y fundamentalmente, los medios de la pintura han servido para conocer y reconocer esa realidad sensible en sus distintas posibilidades. Como hecho revelador, en la modernidad, fue un rito de paso casi obligado el que los jóvenes pintores reaccionaran negativamente a los medios técnicos de sus maestros para buscar por cuenta propia su “sensibilidad” —algunas veces con más fortuna y otras con menos—, siguiendo la empresa de aquellos que, como Manet, iniciaron la disidencia. Esa reacción del aprendiz, lejos de negar el pasado de su arte, lo afianzaba echando encima más tierra. Porque, en realidad, lo que Manet desechaba del arte de Thomas Couture, nunca quedaba desechado del todo, sino que se mantenía disponible para otras generaciones menos reacias. En tiempos de Valéry, que ya no eran los de Manet, muchos otros





Fig. 3a-3b. Auguste Renoir, detalles de dibujos preparatorios, c. 1885.

Fig. 4a. Paul Gauguin, cabeza de tahitiana, c. 1892.



pintores empezaron a echar la vista atrás, interesándose por los medios técnicos de pintores antiguos, y hasta por un sentido de la forma clásico, fundamentado en la línea de contorno. Y aunque muchas veces lo hicieran por llana y simple extravagancia – por un gusto por las cosas enigmáticas y originales –, otras veces lo hicieron con sinceridad, para sopesar las pérdidas y las ventajas en las transformaciones técnicas y formales –y ópticas– que había sufrido la pintura hasta entonces. Renoir, que estuvo siempre en buena relación con Valéry, en algunos momentos de su vida estuvo intentando dibujar de manera muy contraria a como lo había hecho el resto del tiempo, en aras de encontrar una claridad en las formas, irreconciliables con el prurito luminista del “impresionismo”. Así empezó a dibujar con una línea de contorno y una valoración tonal relativamente precisas y a establecer una separación más o menos clara entre el dibujo y el color, incluso entre el color y el claroscuro, e incluso a realizar

dibujos preparatorios (figs. 3a, 3b). Aunque su dibujo nunca abandonara del todo el embozamiento impresionista, demostraba una toma de conciencia de la disyuntiva que suponían tales problemas desde el punto de vista técnico y óptico. Si la recuperación de la línea de contorno venía asociada a unas razones morales o estéticas, o a una ideología contrarrevolucionaria, nos importa poco, considerando que también recuperaba unas propiedades ópticas asombrosas, una excepcional claridad en la determinación e inteligibilidad de las formas.



Sin duda la sombra que se ocultaba detrás de esa reestructuración de la óptica impresionista en algunos pintores, era la sombra de Degas, que advertía, a tenor de lo que se dice en algunas cartas de Pissarro a su hijo Lucien, de que el abandono de la tradicional separación entre dibujo y el color sólo podía conducir a un empobrecimiento de la pintura. Si bien, era esa una incipiente consideración en otros ámbitos distintos al arte impresionista. Paul Gauguin, y otros pintores jóvenes que reaccionaron a la hegemonía de las manías impresionistas de embozar los contornos, podrían considerarse reaccionarios de esa suerte, y así los consideraba el mismísimo Cézanne, una suerte de agentes de la contrarrevolución de la pintura moderna (fig. 4a, 4b). Al juzgar los estudios preparatorios que realizaba, la premeditación de sus cuadros, habría que considerar si el mismísimo Gauguin, a pesar de toda la parafernalia de sus vestimentas de canaco, al menos en la intimidad de su taller, no estaría prestando



Fig. 4b. Paul Gauguin, *Mujer del mar*, c. 1892.

Fig. 4c. Puvis de Chavannes, dibujo preparatorio para *Sainte Geneviève enfant en prière*, c. 1877.

mucho mejor la estructura tecnológica de la pintura que los impresionistas. Si bien es cierto que Valéry nunca se pronunció sobre Gauguin, y seguramente nunca lo hubiera hecho en buenos términos, Gauguin era un lugar común en los intereses de sus círculos de amistad. Se conserva una correspondencia de André Fontainas con Gauguin, publicada en 1920, a la vez que también existe otra importante correspondencia del poeta belga con Valéry; mismamente Gide, amigo íntimo de Valéry, refiere en su diario un encuentro con Gauguin y otros pintores de su círculo tales como Filigier<sup>164</sup>. Considerado sólo desde los intereses tecnológicos de Valéry, el pintor simbolista y sus acólitos rescataron aspectos materiales de la pintura que los impresionistas habían dilapidado. Muchos otros pintores, considerados en las antípodas de la vanguardia, como Gustave Moreau, Albert-Guillaume Démaré, Bastien-Lepage, más presentes en la correspondencia a tres voces de Gide, Valéry y Louÿs, daban mejor cuenta de la heterodoxia tecnológica en la que a finales de siglo estaba sumida la pintura, y de las discordias, a veces tácitas o en términos amistosos, que animaban a los pintores a rivalizar casi por cualquier cosa<sup>165</sup>. Se ha concedido un escaso interés a Puvis de Chavannes, una *rara avis*, un pintor simbolista poco recordado hoy en día, y que, sin embargo, fue tenido en cuenta por todas las facciones y camarillas de pintores de su época, llegando a tener un cierto peso en la recuperación del dibujo y las técnicas murales en la pintura francesa moderna (fig. 4c). Chavannes, llama la atención, era un asiduo en el círculo familiar de Berthe Morisot, lo que demuestra también la impresión falsa que producen los historiadores del arte cuando hacen una relación o una taxonomía de grupos artísticos estancos, eludiendo todos los intercambios que se daban entre los pintores de muy distinto signo. Si la historia del arte dejara de jugar el papel que acostumbra, amplificando o mitigando la importancia de artistas interesadamente de acuerdo a una columna vertebral formada por los “vanguardistas” de cada época, Puvis de Chavannes, sería una figura capital para entender algo tan importante como el estado de incertidumbre en el que se

---

<sup>164</sup> Gide, André, Journal I, op. cit., p. 88. Cf. *Valéry-Fontainas. Correspondance. 1893-1945*, ed. Anna Lo Giudice, Éditions du Félin, 2002. Cf. *Lettres de Gauguin à André Fontainas*, Librairie de France, París, 1921. Cf. Mallarmé, *Œuvres*, t. 2, op. cit., p. 685.

<sup>165</sup> *André Gide-Pierre Louÿs-Paul Valéry. Correspondances à trois voix – 1888-1920*, Gallimard, París, 2004. Gide, especialmente de los tres, es quien entabló más amistades con este tipo de pintores. Cf. *André Gide-Paul Valéry. Correspondance. 1890-1942*, op. cit., p. 412.

habían sumido las técnicas artísticas en aquel período de entresiglos. En lo que a la óptica de la pintura se refiere, el viejo desencuentro entre impresionistas y academicistas, tenía su correlato entre impresionistas y simbolistas, entre simbolistas y realistas, incluso entre unos simbolistas y otros, y unos realistas y otros, y así sucesivamente<sup>166</sup>. Y todo ello sin que podamos entender lo que eran unos y otros pintores aislados de esas dialécticas. Lo que nos da una idea de lo capciosa que sería la disputa de los modernos, así enfocada desde las razones morales y estéticas, como un enfrentamiento entre los que querían mantener algunas normas inamovibles de la pintura, y los que querían destruir las normas, insistimos, secundados siempre por todo tipo de implicaciones morales o creencias. En el fondo, todas esas disputas escondían también algunos dilemas de carácter “técnico” que nada tenían de nuevo, que habían estado arraigados a la estructura tecnológica de la pintura casi desde siempre, como la separación entre el dibujo y el color; un problema que seguiría teniendo vigencia para los pintores posteriores, y que todavía tienen vigencia en nuestros días.

\*\*\*

La consecuencia última de esta “indecisión” –insistimos, más que indeterminación– que ha afectado desde siempre al objeto de la pintura, a su función *mimesis*, es que el pintor se verá siempre conducido a reflexionar sobre los procesos de la percepción por medio de una exploración y manipulación indirecta de la realidad, la exploración de nuestra capacidad de ver y reconocer la realidad –nunca directamente– en el ordenamiento de una simple tabla de colores.

Se entenderá mejor lo ya dicho hasta ahora sobre ese “objeto indeciso” de la pintura, y también de su función indecisa, si se piensa en la función que tenían los dibujos de animales y plantas de Alberto Dürero, como el hocico del buey, las flores y el ala de la carraca (fig. 5a, 5b, 5c).

---

<sup>166</sup> Sí que existen algunas obras de referencia sobre la tradición realista y la Academia, i. e., de Albert Boime y Gabriel P. Weisberg entre otros. Sobre el simbolismo la literatura es muy abundante. Aunque tales estudios a menudos fueron planteados desde las filas vanguardistas, nos podemos remitir a varios historiadores del arte, i. e., Robert Goldwater, Henri Dorra y, más reciente, Michelle Facos.



Fig. 5a-5b. Algunos dibujos de plantas y animales de Albrecht Dürer, 1512-1526.

Valéry afirmaba que las funciones de la pintura a través de los siglos no se han podido categorizar como respuestas eficaces a unas exigencias claras, en el sentido en que se pueden categorizar las técnicas aeronáuticas y la medicina a lo largo de su historia, como respuestas eficaces al problema de volar, y al problema de sanar al enfermo<sup>167</sup>. Ciertamente es que la observación minuciosa del pintor alemán podía sugerir una pretensión de objetividad más propia de la observación científica, al menos, una tangencia con

---

<sup>167</sup> Y de ahí que, en el país de las artes, muy pocas veces se pueda hablar en términos de progresos generales, sino sólo de soluciones eficaces a problemas locales. Valéry era muy cauteloso en cuanto a las relaciones de producción y consumo en el arte, y pensaba que el arte, más que una respuesta eficaz a unas necesidades, creaba tales necesidades, que el descubrimiento de una “solución” iba acompañado de la invención misma de los “problemas”. Por otra parte, nunca concebía una relación unívoca, eximida de todos los desencuentros posibles entre productores y consumidores: “es imposible reunir en un mismo estado y en una misma consideración, la observación del espíritu que produce la obra y la observación del espíritu que produce algún valor de la obra”, Valéry, *Teoría poética...* op. cit. pp. 110-112. Sobre la adaptabilidad de las funciones artísticas al medio social, Ernst H. Gombrich hace otro planteamiento distinto en *Los usos de las imágenes*, FCE, México, 1999, pp. 48-49, y también otro tercero, que se puede entender precisamente en respuesta a Paul Valéry, por cuanto el ensayo gira en torno a una apreciación suya, en el ensayo titulado “Relativismo en la apreciación del arte”, en *Temas...*, op. cit. p. 56-57.

los métodos de observación de campos de estudio mejor articulados y disciplinados<sup>168</sup>. Pero si decimos que esos dibujos del pintor alemán son científicos, como a menudo se dice sin rigor alguno, estaríamos faltando a la verdad. A pesar de que tales dibujos, ligados al conocimiento de animales y plantas, no sabemos encajarlos bien en el orden de otro deseo distinto que el afán de conocimiento. Si bien, tampoco podemos contraponer los dibujos de caracolas que realizó Jean-Antoine Watteau, hacia 1720, un pintor de espíritu presumiblemente bastante menos científico que Durero. Fueron realizados durante una enfermedad que padeció al final de su vida, sin más pretensión que la de hacer pasar las horas durante su convalecencia. Tampoco encajan fácilmente en el mundo de las producciones y acciones de orden práctico, ni responden a los rigores que se dan en el conjunto de operaciones de una ciencia –aunque su actividad coincida con aquella vieja idea de los saberes libres, las ciencias, en los que el afán de conocer puede ser desinteresado, e incluso debe serlo–<sup>169</sup> (fig. 6). Pero tales dibujos sugieren un rigor absoluto en el régimen de atención que el artista puso sobre el hecho visible, el hecho que hace que tampoco se

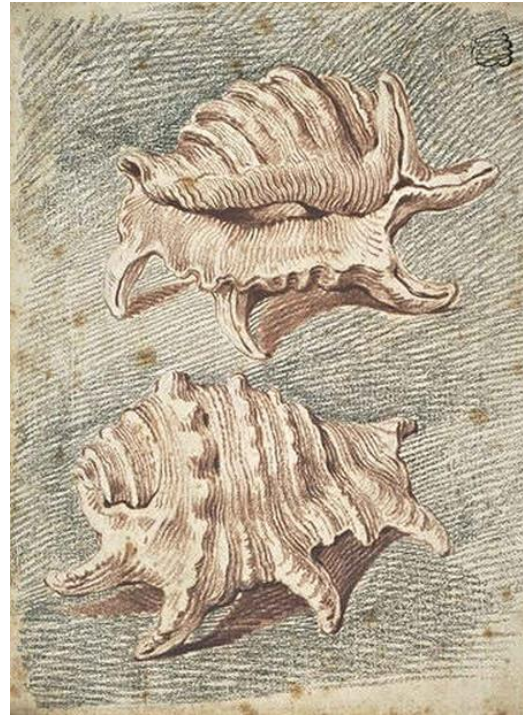


Fig. 6. Jean-Antoine Watteau, *Caracolas* (*Pterocera rugosa*), 1720-1730.

<sup>168</sup> Smith, Pamela H., *The body of the artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, The University of Chicago Press, Chicago, 2004, pp. 67-74.

<sup>169</sup> Jean Antoine Watteau dibujo hacia 1720 los “Deux coquillages”, que ahora se encuentran en la galería de estampas del Museo Louvre, reconocidos como *Pterocera rugosa*. También en la Morgan Library de Nueva York se conserva otro dibujo del artista en el que perfectamente puede reconocerse una *Classis inflata*. Se pueden comparar con las láminas de *coquillage* de Claude Aubriet, y las posteriores, del *Thesaurus Conchyliorum* de George B. Sowerby. Se debe tener en cuenta que Valéry, contra lo que pudiera parecer, distingue entre ciencias y artes, pero sólo como herencia clara de la antigua distinción entre saberes prácticos y saberes libres, de suerte que a veces se puede referir a la ciencia de un pintor, cuando en ese caso considera que el artista ha descuidado el fin que constituye la obra en su deseo de acumular conocimiento. *Piezas...*, op. cit. p. 60. Por otra parte, en lo que concierne a las ciencias, Valéry concuerda en muchos aspectos, aunque no en todos, con su paisano Henri Poincaré, quien postulaba una separación clara entre las ciencias de orden matemático-lógico y las ciencias empíricas. Poincaré, Henri, *Ciencia y método*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946, pp. 16-17. Cf. *Teoría poética...*, op. cit. pp. 66, 177.

deje margen a la duda cuando se trata de reconocer al espécimen y sus propiedades superficiales —*pterochera rugosa* o *lambis arthritica*—, probablemente tan bien o mejor que en las láminas de *coquillages* de su paisano Claude Aubriet, el dibujante del Jardin du Roi —y ciertamente, pues como observarán luego Henry Augustus Pilsbry, aquellos viejos atlas científicos estaban llenos de verdaderas pifias en según qué especies de moluscos más difíciles de clasificar—<sup>170</sup>. La mirada de pintores y dibujantes artísticos —es decir, aquellos que nada tenían que ver con la elaboración de los atlas científicos— será cualquier cosa menos inocente, pues nadie pensará que Watteau, al dibujar tales figuras, propiedad de su amigo Gersaint, sólo tenía entrada en un mundo de formas “sin nombre”<sup>171</sup>. Aunque ya por esa época los pintores empezaran a expresarse de esta manera, argumentando que “miramos las formas como si no supiéramos nada de ellas”.

Valéry *imaginó* la existencia de algún ser de “mirada ingenua” en el siguiente pasaje: “...iniciemos una suposición muy fácil. Sólo hay que imaginar que la visión de las cosas que nos rodean no nos resultara habitual, que sólo nos fuera dada excepcionalmente, y sólo como por milagro tuviéramos conocimientos del día, los seres, los cielos, el sol y los rostros”<sup>172</sup>. Pero realmente sabía que eso era un “como si...”, un teatro de la voluntad, que tal pretensión era imposible en su totalidad. Ahora bien, en contrapunto, en esos dibujos de *coquillages* de Watteau, sería plausible imaginar que había —ya en origen— un deseo de “hacer visible algo”, y que eso llevaría al deseo de indagar alguna verdad del objeto, a través de una exploración de la realidad sensible. Y bien podrían tomarse tales dibujos como un ejercicio de observación realizado por el pintor en aras de amplificar su propia capacidad de atención sobre la realidad —*mirar, no para dibujar, sino dibujar para mirar*—, y en aras de *reconocer* la realidad —en el sentido en que se habla de reconocer un terreno, cuando se sale a explorar un territorio que no se conoce a través del mapa, y no para encontrar algo concreto, sino para ver lo que se puede encontrar y que no aparece precisamente en el mapa—. Valéry

---

<sup>170</sup> Sorgeloos, Claude, “Murex barclayi: livres de coquilles”, *Techniques et culture*, 59, 2012, pp. 126-149.

<sup>171</sup> E.-F. Gersaint, que publicó catálogo de *coquillages*, mismamente sugiere una diferencia innecesaria entre las delectaciones que las caracolas propician, entre la “*rectreatio mentis*” y la “*recreatio oculis*”, vid. *Catalogue raisonné de coquilles et autres curiosités naturelles*, Flahault & Prault, París, 1736, pp. 1-29.

<sup>172</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 153.

dejó escrito en sus *Mauvaises pensées* esta apropiada meditación sobre el azar que rige la atención ordinaria, y que existe también en la atención del pintor:

Todo esto que ven verdaderamente nuestros ojos es por azar. Abrirlos de repente es como tirar los dados. Apostamos que vamos a regresar a nuestra habitación; o bien, al contrario (en el vagón de tren) que veremos algo nuevo. Y en ambos casos podemos perder. El pintor, en la búsqueda de su ‘motivo’, desdobra su mirada plegada –un poco tal vez como el aficionado a los golpes de suerte tantea sus cartas, las rechaza, las rebate, y las vuelve a ordenar una vez más, en su orden inicial<sup>173</sup>.

Es decir, de entrada, en esos dibujos, Watteau estaba obligado a reconocer la realidad de una manera distinta a como se conoce normalmente –que es sin atención verdadera y sin el tiempo considerable que exige cualquier meditación que se precie–. Pero, a pesar de esa diferencia con un régimen de atención común, tampoco sugiere un régimen de atención técnica tan claramente definido como se podría pensar, y como demandarían otras tareas más o menos técnicas y especializadas, como la botánica y la ornitología, o la malacología en este caso. Si es así, ya no será tan improbable la suposición de que los pintores desplieguen en su hacer algo así como una “mirada ingenua”. Pero ésta no lo sería porque el pintor se olvide del nombre de las cosas y las consiga ver “tal cual como son”, previas a ninguna inferencia; sino casi por todo lo contrario, por consistir su tarea en el reconocimiento pausado y analítico del mundo sensible, reconocimiento en cualquier caso inteligente, pero desinteresado *a priori* por todo lo que cae fuera de ese orden de lo estrictamente representable con sus medios<sup>174</sup>. Lo que probablemente sucede es que –al menos como se aprecia en este tipo de pinturas y dibujos menores– el régimen de atención de la pintura es un método de observación y reflexión –reflexión técnica– sobre la realidad sensible, que inicia una exploración, que siempre está en un punto inicial. Tampoco podemos

---

<sup>173</sup> “Tout ce que voient véritablement nos yeux est hasard. Les ouvrir tout à coup est comme jeter les dés. Nous avons comme parié que nous retrouverions notre chambre; ou bien, au con-traire (en chemin de fer) que nous verrions du nouveau. Il se peut que nous perdions. Le peintre, en quête du ‘motif’, erre dans la campagne, multiplie les regards plissés, –à peu près comme l’amateur de ‘réussites’ étale ses cartes, et renonce, et les rebat, et les rerange une fois de plus, en ordre initial”, Valéry, “Mauvaises pensées”, *Œuvres*, t. 2, p. 810.

<sup>174</sup> Valéry, con ecos de la filosofía nietzscheana, decía que la pérdida de conocimientos y de rigor técnico que acusaban los pintores modernos era una pérdida de su antigua “voluntad de poder”. *Piezas...*, op cit. p. 45.



afirmar categóricamente que el propósito de Jean Watteau fuera “dibujar por el placer de dibujar” y, en consecuencia, “ver por el placer de ver”. Pero los suyos eran dibujos que carecían de una utilidad inmediata, pues ni siquiera servían como dibujos preparatorios. Y, por esa misma circunstancia, esos dibujos serían como el cascarón vacío o, en palabras de Valéry, “como un residuo de la actividad del espíritu”, un eco de aquello que sólo existe en acto, que sería el propio *reconocimiento del objeto*, es decir, en el curso de una exploración sensible de un pedacito del mundo, exploración de la forma calcárea de un simple molusco<sup>175</sup>. Lo importante en esos dibujos, era el acto mismo de dibujar, que reforzaba el deseo de observación; y precisamente hablaríamos de su función en esos términos, la función de acrecentar la intensidad en el estado de atención, casi una función de entrenamiento –o en todo caso, delectación– en el propio proceso material. Valéry, en suma, ante la contemplación de tales dibujos, hubiera dicho que el arte de la pintura tiene “la sensibilidad como origen y como fin, que la sensibilidad guía al pintor en la elección de sus medios, y que por eso las acciones de su arte se distinguen claramente de las acciones del orden práctico”<sup>176</sup>.

---

<sup>175</sup> Conviene saber que son tres los ejes cardinales que Valéry traza en su teoría poética: la actividad del productor, la actividad del observador, y el objeto. La actividad, tanto del productor como del receptor, define a la obra como “obra del espíritu”. Lo más asertivo de esa poética, y lo que refuerza la particularidad que la pintura como arte tiene dentro de la misma, frente a otras artes de orden práctico, es que el objeto no vale casi nada por sí mismo: “...la obra del espíritu sólo existe en acto. Fuera de ese acto, lo que permanece no es más que un objeto que no ofrece ninguna relación particular con el espíritu. Transporten la estatua que admiran a un pueblo suficientemente diferente del nuestro: sólo es una piedra insignificante. Un Partenón no es más que una pequeña cantera de mármol. Y cuando un texto de poeta se utiliza como recopilación de dificultades gramaticales o ejemplos, deja inmediatamente de ser una obra del espíritu, puesto que el uso que se hace es enteramente ajeno a las condiciones de su generación...”, Valéry, *Teoría poética...*, op. cit. p. 117 La misma distinción de valor –en cuanto al estudio histórico, filosófico y sociológico– entre producción y objeto, sirve en la historia de la técnica y la tecnología. André-Georges Haudricourt, en el mismo sentido que se expresa Valéry, dice que: “L’objet tel qu’il se présente dans un musée n’est comparable qu’au squelette de l’être vivant pour le comprendre il faut mettre autour de lui l’ensemble des gestes humains qui le produisent et qui le font fonctionner”, Haudricourt, André-Georges, *La Technologie, science humaine*, Maison des sciences de l’homme, París, 1987, p. 221.

<sup>176</sup> Valéry, *Teoría poética...*, op. cit. p. 194.



## 1.5. *Léonardiennes*. Un problema de método

Paul Valéry publicó en 1894 un ensayo titulado *Introduction a la méthode de Léonard de Vinci*<sup>177</sup>. Este ensayo puede resultar confuso en su temática, porque no es un escrito al uso sobre Leonardo, como se hace evidente en el momento de comenzar su lectura. Es un escrito que atraviesa casi por igual a los dominios del arte y la ciencia. En realidad, es un ensayo sobre el “Método”, como su propio título indica. En un momento del ensayo Valéry venía a decir que “si se pueden imaginar conjuntos invisibles cuyas partes son dadas”, y si se pueden “adivinar los estratos que un pájaro engendra en su vuelo”, esa misma facultad de predicción y razonamiento de lo sensible, podía servir también al artista en su propósito de representar el movimiento de las cosas, y a las cosas mismas que carecían de cuerpo, sin necesidad de “percibir las” propiamente, es decir, sin la necesidad de fundar la observación en alguna corriente de sensaciones inmediatas:

A veces, sobre la arena y el agua *se dejan ver las huellas de lo que se ha imaginado*; a veces en su misma retina se puede comparar, en el tiempo, un objeto y la forma de su desplazamiento.

Hay un paso desde las formas nacidas del movimiento hacia los movimientos en que las formas llegan a convertirse, con ayuda de una simple variación de la duración. Si la gota de lluvia parece una línea... una forma estable se puede sustituir por una conveniente rapidez en el traspaso periódico de una cosa (o elemento) bien elegida. Los geómetras podrán introducir el tiempo y la velocidad en el estudio de las formas, del mismo modo que podrán apartarlas del estudio de los movimientos,

---

<sup>177</sup> Valéry conocía los escritos de Leonardo por la edición de Jean-Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 t., Oxford University Press, London, 1939 (or. 1883). Aunque también por la edición de Charles Ravaisson –hijo de un filósofo con el que Valéry estaba familiarizado también, Félix de Ravaisson–, publicada entre 1881 y 1891. Valéry, *Vues*, op. cit., p. 227-230. Valéry solicita por carta a André Lebey una lista de obras sobre Leonardo que debería conocer, vid. *Paul Valéry-André Lebey. Au miroir de l'histoire. (Choix de lettres 1895-1938)*, op. cit., pp. 61-62.



Fig. 7a, 7b y 7c. Detalles de diferentes dibujos de Leonardo, 1490-1512.

y los lenguajes harán que un espigón se alargue, que una montaña se eleve, y que una estatua se yerga. Y el vértigo de la analogía, la lógica de la continuidad, llevan estas acciones al límite de su tendencia, a la imposibilidad de detenerse. *Todo se mueve de grado en grado, imaginariamente.*<sup>178</sup>

Tal vez debido a la abstracción del lenguaje empleado, y seguramente también por la premura personal que llevó a Valéry a escribir ese ensayo, todavía siendo joven, el resultado fue un poco soporífero. Además, Valéry mostraba un convencimiento en ciertas ideas provenientes de la filosofía de la ciencia de Ernst Mach, que poco a poco se irían aminorando en escritos posteriores. Pero en sus líneas principales se adivinaba también lo contrario, es decir, un interés de fondo, que sería esencial y recurrente a lo largo de su vida. Valéry cuestionaba el conocimiento que se podía obtener de una percepción sin estructurar: “...la mayoría de la gente ve con el intelecto”. Según decía, la mirada habitual estaba replegada en el *significado*, se limitaba a un simple reconocimiento de símbolos que disipaban todo interés en esas mismas cosas. Pero, la percepción de la que hablaba Valéry intercalaba otros saberes, que asimismo instalaban expectativas en el sistema de atención. Si bien Valéry relativizaba la importancia del *ver*, y le concedía al menos el mismo peso al *saber*, y a la capacidad de *suponer hipótesis de lo que se ve*, su idea era la

<sup>178</sup>Valéry, *Escritos sobre Leonardo*, op. cit. pp. 30-31.

de un *un vínculo constante*, un hilo que mediaba entre sujeto y objeto de diversas maneras. Aunque bien es cierto que esas maneras siempre seguían a un proceso de articulación, es decir, “un movimiento de lo informe a la forma, del desorden al orden”<sup>179</sup>. Así utiliza a veces la expresión *l'arbitraire raisonné*<sup>180</sup>. Por eso, en consideración suya, en el caso de los pintores antiguos que se equivocaron en la representación de alguna figura en movimiento, el fundamento de su equívoco tenía menos relación con una percepción defectuosa, y bastante más con el extravío del entendimiento<sup>181</sup>. Muchos de los verbos empleados en el ensayo funcionaban como una suerte de modificadores de la percepción: “imaginar”, “adivinar”, “comprender” y “conocer” –i. e. “todo se mueve, de grado en grado, imaginariamente”–. Por lo demás, para Valéry, la circularidad del saber y el ver –cuando lo que se ve en realidad no se ve, porque depende de lo que se sabe, y cuando lo que se sabe en realidad es sólo una hipótesis de lo que se ve– se podía evidenciar en las ciencias. Aunque, bajo esta lógica, lo mismo podía argumentarse en las pinturas y dibujos antiguos. Leonardo comparaba los remolinos del agua con el movimiento de los cabellos, los cuales tendrían, en su idea, una inercia por el peso y otra por su retuerzo natural. “Así también forma el agua sus torbellinos, –escribió Leonardo– de los cuales una parte atiende al ímpetu del curso principal; y la otra al movimiento incidente o reflejo”<sup>182</sup>. En consecuencia, pues, dibujaba esos remolinos, lo mismo en el agua que en los cabellos (figs. 7a, 7b, 7c). “No es la forma de la cabellera lo que lleva a pensar en el agua que corre, sino su movimiento”, escribía Gaston Bachelard<sup>183</sup>. La inclusión de la geometría de cónicas en los dibujos de trayectorias balísticas; la óptica geométrica de luces y sombras en el dibujo artístico y en la astronomía; las máquinas simples; y los quiasmos... Había en los tratados de Leonardo una imaginación constante de formas invisibles –vectores, fuerzas lineales, pesos, irradiaciones– que subyacían a las formas visibles. Para el pintor, desconocer unas, significaba a su vez la incapacidad de hacer visible e inteligible a las otras.

---

<sup>179</sup> *Cahiers*, xi, p. 600.

<sup>180</sup> *Œuvres*, t. 1, p. 1307.

<sup>181</sup> Valéry, *Escritos sobre Leonardo*, op. cit. p. 39.

<sup>182</sup> Leonardo, *Tratado*, ed. González, op. cit. p. 308.

<sup>183</sup> Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'immagination de la matière*, Librairie José Corti, París, 1942, p. 101.

Leonardo meditaba sobre cómo se formaban los remolinos en el agua de los ríos y, para ello, realizaba dibujos de hilos retorcidos alrededor de varias ruelas, de modo que, como engranajes, cuando un remolino se movía producía fuerzas con un sentido, que influían en los remolinos contiguos. Las líneas dibujadas le servían para entender de dónde venía la fuerza de la corriente, y cómo se disipaba. Esas mismas fuerzas eran las que subyacían a la estructura de los cabellos rizados; “el peso y retuerzo, lo que desciende y asciende”. Toda realización de un sistema formal o artístico con una mínima complejidad, incluso cuando fuera una realización a partir de las observaciones del mundo sensible, Valéry también la concebía como un depósito de conocimientos, como una ligazón de hechos estructuralmente ordenados y constituidos conforme al *espíritu*. “*Le voir et le savoir (ou le comprendre)* –anotará Valéry en sus *cabiers*– *se répondent et se régénèrent l’un l’autre*”<sup>184</sup>. Aquello que se mostraba a la vista, decía Valéry, disparaba un resorte: la trampa de las incalculables resonancias interiores del pensamiento y las emociones. Y el movimiento, como en un “ciclo cerrado”, tomaba una dirección inversa: los hilos del pensamiento hacían que la luz de los objetos se mostrara distinta cada vez. Así definía también lo que entendemos por conocimiento: “una organización que se persigue, se mantiene, se renueva, converge, en medio de circunstancias cambiantes que son el pensamiento y la sensación”<sup>185</sup>. Y en contrapunto, entendía que “un objeto es un sistema de percepciones que forman un grupo –una forma–”<sup>186</sup>. Judith Robinson-Valéry, en su trabajo ya clásico, *L’analyse de l’esprit*, explicó muy bien la importancia que para Valéry tenían esos “ciclos cerrados” –concepto que, según dice la especialista, venía del cantorismo matemático– en los escritos de los *cabiers*, y argumentaba que la percepción, para Valéry, “demandaba una transformación inicial, la asimilación de las sensaciones en la estructura de nuestra experiencia mental”. Así escribía Valéry acerca del pensamiento, que es “un acto de transformación que cambia un conjunto de excitaciones por un elemento de un sistema de correspondencias”<sup>187</sup>. La verdadera

---

<sup>184</sup> *Cabiers*, xix, p. 440, cit. en Signorile, op. cit. p. 163.

<sup>185</sup> *Cabiers*, v, p. 820.

<sup>186</sup> “Un objet est un système de perception qui forme un groupe. Un tout est une forme”, *Cabiers*, ix, p. 901, cit. en Signorile, op. cit. p. 163.

<sup>187</sup> *Cabiers*, viii, p. 768, cit. en Judith, *L’analyse*, op. cit. p. 71. La vida psíquica, dice Valéry, no es otra cosa que “la transformation de données ou leur substitution”, *Cabiers*, x, p. 517. Cf.



Fig. 8. Sandro Botticelli, detalle de *El nacimiento de Venus*, c. 1485.

experiencia de “ver”, dirá Valéry, nunca es el resultado de un acto de reconocimiento, un señalamiento al instante, “sino el resultado de una organización bien distinta que la óptica”<sup>188</sup>.

Por otra parte, las adiciones – organizaciones mentales de cualquier tipo, estructuras de la atención y ordenamientos de la percepción– sobre un sustrato de sensaciones, había veces que prescindían del mundo sensible, y generaban un funcionamiento esencial y autónomo en el espíritu. Se invertía en

esas circunstancias el sentido de la estimulación: un mundo de ideas, conducía a buscar su confirmación en la realidad sensible, aunque fuera en una realidad dibujada. Judith Robinson-Valéry decía que Valéry había tenido en sus manos los tratados de Maxwell, que los había leído con cuidado, y había quedado bajo el encantamiento de los dibujos y diagramas que representaban todo un mundo invisible y, de hecho, durante mucho tiempo improbable, puesto que estaba reducido a una amalgama de combinaciones mentales y demostraciones diagramáticas. Ese mundo era el de los “campos de fuerzas” que, a falta de una imagen sensible, en el libro eran representados como las ondas de agua expandiéndose desde distintos puntos de la superficie, y entretejiéndose unas con otras. Esos mundos de fuerzas invisibles, podían actuar, como así había sucedido en el pasado, sobre el dibujo de los artistas. Era un mundo enraizado en un sustrato imaginario y racional, subterráneo al mundo sensible.

Sabido es que Leonardo lanzó ironías feroces contra Sandro Botticelli, porque el segundo conservó toda su vida algunos rasgos de la pintura medieval. Botticelli

---

“L’intelligence n’est au fond que mémoire organisée”, *Cahiers*, *in*, p. 916, cit. en Judith, *L’analyse*, op. cit. p. 135.

<sup>188</sup> “La vue proprement dite n’est pas instantanée. Ce que nous voyons enfin est le résultat d’une organisation bien autre qu’optique”, *Cahiers*, *v*, p. 901.

concedió a los cabellos de las mujeres y los jóvenes un claro aspecto decorativo – *contra natura*– (fig. 8). Son formas ensortijadas también irreales, composiciones rítmicas de nudos, cuyo movimiento se parece más al de una enredadera que trepa por la pared para colonizar el mayor espacio posible, motivo que era muy propio de las labores textiles floreadas y las guirnaldas que decoraban los *cassone*. Y eso no impedía que las hebras ensortijadas tuvieran fundamentos más sensibles que los remolinos de Leonardo. Porque, en su movimiento irreal, los cabellos del primero estaban destinados a excitar rápidamente la sensibilidad. Leonardo, en cambio, al dibujar las hebras de los cabellos no podía dejar de imaginar –es decir, sumirse en razonamientos y probabilidades– un sistema de fuerzas abstractas que determinaban una posición y una o varias direcciones, un peso, una suspensión y una tensión. Su dibujo era un depósito de razonamientos sobre esas líneas que hacían visible lo que, por naturaleza, tenía que ser invisible.

Valéry estaba al tanto de que “lo más profundo que hay en el hombre es la piel”<sup>189</sup>. Pero no decía que la piel de las cosas niega la profundidad, sino que es, precisamente el lugar geométrico, la superficie de todos los indicios de los accidentes que vienen de fuera y lo que se esconde dentro; lugar de encuentro de todas las realidades apartadas de la vista. Como el velo o la tela que, dibujados por los artistas, esconden debajo un armazón o un ser vivo con un desarrollo en partes y detalles que afectan a la superficie; con la creta blanca que, siendo la primera superficie de la pintura, confiere claridad al color más opaco. Valéry entendía que el pintor, precisamente a través de las apariencias, podía llegar a otras realidades materiales, pero invisibles, y hasta sugerirlas, otra vez, en la estricta superficie de su pintura. Ciertamente desde los albores de la pintura italiana en general, y no sólo desde Leonardo, se tuvo muy claro que la superficie en la pintura, la superficie estrictamente óptica y material, o la “piel”, por utilizar la habitual metáfora del cuerpo humano que emplearon los pintores clásicos, nunca era un envoltorio, sino un punto de contacto en el que se hacía evidente todo, lo externo al cuerpo, la luz, por ejemplo, y lo interno, las irrigaciones sanguíneas. La tabla o la tela eran, como la piel humana, un velo sobre el que soplaban el viento, acariciaba la tela; bajo la tabla o la tela bullía la sangre, se

---

<sup>189</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 215-216.



escondía la humedad; eran espejo de enfermedades y del amor mismo. A través algunos pasajes del Libro II de Alberti, *De Pictura*, Juan José Lahuerta ha ensayado con genial elocuencia esta misma idea de la superficie de la pintura y la piel como un lugar de contacto, es decir, de tactos recíprocos de las realidades sobrepuestas y subyacentes, las que la sensibilidad humana descubre en cada “superficie”; ensayo de la *istoria* de la pintura que es la piel humana<sup>190</sup>. Sólo cuando se produce un desgarró o un corte, se hace visible la presión interna, como la presión sanguínea del cuerpo de Holofernes en la pintura de Caravaggio; y sólo cuando la superficie se opone a las ingerencias externas, se hacen visibles, en el revolotear de las ropas o en el pelo erizado. Lo más profundo que hay en la pintura es la piel.

\*\*\*

Aquel ensayo de Valéry sugería que el dibujo podía entenderse como *una forma de pensar mediante actos*, y asimismo como un instrumento de la percepción, “una óptica de actos”. Los dibujos, si bien, nunca podían suponer un hecho definitivo, sobrevenido de un razonamiento completo, previo a las operaciones técnicas. Al contrario, el ritual de los actos técnicos era un estimulante para el pensamiento mismo, el proceso de “aproximación sucesiva” y de decantación desde un estado de desorden en el pensamiento<sup>191</sup>. Se podría decir que, en aquel sentido leonardesco, dibujar era una actividad que hacía funcionar los resortes de la imaginación y el razonamiento en un estado constante de definición y amplificación. Más de una vez refirió en sus notas, que el dibujo era una “especulación por actos”<sup>192</sup>. Sabido es que Leonardo acumulaba líneas hasta la extenuación del papel, para sólo después sacar las más precisas, a la vuelta del dibujo, presionando con un punzón. Su idea de lo que quería explicar,

---

<sup>190</sup> Lahuerta, Juan José, “Superficies (pieles)”, en *Estudios antiguos*, Machado Libros, Madrid, 2009. Cit. “Dico composizione essere quella ragione di dipignere, per la quale le parti si compongono nella opera dipinta. Grandissima opera del pittore sarà l’historia: parte della historia sono i corpi: parte de’ corpi sono i membri: parte de’ membri sono le superficie”, L. B. Alberti, *De pictura*, ed. Cecil Grayson, Laterza, Roma-Bari, 1980, pp. 58-59.

<sup>191</sup> “Approximation successive”, *Cahiers*, xii, p. 15.

<sup>192</sup> “...la vertu éminente de l’art et de toute spéculation (car le dessin par exemple est une véritable spéculation... est de tirer de nous des actions et des produits d’action que nous ne savons pas ‘contenir’”, *Cahiers*, xviii, p. 41. Cf. “...una manière de spéculer par les actes”, *Œuvres*, t. 2, p. 1211. Cf. “Léonard ou la spéculation vérifiée par la construction”, *Cahiers*, xiv, p. 672.

mostrar, o definir en su dibujo, no provenía de algo hecho por un homúnculo encerrado en su sesera, sino que el dibujo contribuía a formar y definir una idea directriz. Y así hablará Valéry del dibujo, en sus *cabiers*, como “la acción recíproca del conocimiento sobre la acción que se desarrolla y de la acción sobre la idea”<sup>193</sup>.

Valéry regresa a un lugar común de su teoría del arte; pues, para él, en el principio de todo conocimiento siempre estaba el “hacer”. Pero el hacer, también podía tener como fin el conocer algo, un movimiento de exploración y reconocimiento de alguna realidad. “Que la meta no sea la de hacer tal *obra*, sino la de hacer *mismamente* al que hace, al que puede hacer – tal obra”, reza en otra de sus notas<sup>194</sup>. Es por ello que Valéry hablará de *recherche*, para aludir a un proceso de ajustamiento en el dibujo, de adiciones que se encaminan a una forma deseada por medio de una sucesión más o menos metódica de actos; “cette suite de milliers d’actes dirigés”, pero entendiendo aquí, “actes dirigés” como “actos encaminados”, actos orientados y orientativos que se definen unos a otros por oposición, que no plenamente orquestados por una idea inicial inalterable<sup>195</sup>. Se podría decir de las potencias del dibujo lo mismo que Valéry dijo a propósito de su poesía, “que jamás fue un fin, sino un instrumento, un ejercicio...”. Y, además, un ejercicio, en el mismo sentido que lo decimos de la gimnasia y de la danza; es decir, movimiento continuado de contracción y expansión de unas capacidades mediante una constante de actos. Siendo lo interesante de todo esto que la finalidad de tales actos no fuera sino su propia expansión ilimitada –limitada sólo por el derrumbamiento de la atención–. Así que, como veremos de seguido, el método leonardesco examinado por Valéry suponía elevar el dibujo, un instrumento fundamental de los pintores –aunque no sólo de ellos–, a la categoría de conocimiento instrumental, es decir, esencial para muchos campos del saber, como lo podrían ser también las matemáticas y la escritura<sup>196</sup>.

---

<sup>193</sup> “Action récip. (réciproque) de la connaissance sur l’action qui se développe et de l’action sur la conception... Ses moyens. Rôle du dessin, de la géométrie et du calcul. Rôle des images”, *Cabiers*, xi, p. 841.

<sup>194</sup> *Cabiers*, t. 1, p. 368, cit. en Rey, *Paul Valéry...*, op. cit. p. 67.

<sup>195</sup> *Cabiers*, x, p. 635. *Cabiers*, xx, p. 362.

<sup>196</sup> “Les trois meilleurs exercices, les seuls, peut-être, pour une intelligence sont: de faire des vers; de cultiver les mathématiques; le dessin”, *Cabiers*, vi, p. 204.

## 1.6. Hábitos de la voluntad

Hay una inmensa diferencia entre ver una cosa sin el lápiz en la mano y *dibujándola*. - O más bien son cosas muy diferentes las que se ven. Hasta el objeto más familiar a nuestros ojos se vuelve otro cuando se aplica uno a dibujarlo: se da cuenta entonces de que lo ignoraba, de que nunca lo había visto de verdad. Hasta entonces el ojo sólo había servido de intermediario. Nos hacía hablar, pensar; guiaba nuestros sentimientos. Incluso nos entusiasmaba, pero siempre por efectos, consecuencias o resonancias de su visión, que la sustituían y así la abolían en el mismo acto de disfrutarla. - Pero dibujar a partir de un objeto confiere al ojo un cierto mando que nuestra voluntad alimenta. De modo que aquí es preciso *querer para ver*, y esta *vista deliberada* tiene el dibujo como *fin* y como *medio* a la vez.<sup>197</sup>

Valéry apreció el dibujo sobre todas las cosas del arte y en todas sus posibilidades, desde el simple esbozo de memoria, al estudio más preciso de la naturaleza. Le entretenía dibujar en sus libros de notas –aunque lo hiciera con escasa pericia–. Y sentía respeto por los pintores que mantenían la estricta observancia de su arte a través del ejercicio cotidiano del dibujo. Pero si dedicó al dibujo algunas de sus meditaciones más cuidadas, en cierto modo se debe a que, estimado como “ejercicio del espíritu”, entendía que el dibujo servía a muchas más artes que a la pintura. Aunque la pintura tuviera algún fuero especial sobre el dibujo<sup>198</sup>. Es más, cierta vez equiparó el dibujo con las matemáticas y con la escritura, porque lo consideraba una forma autónoma de pensar, irreducible a otras formas de pensar –algo que, por cierto, ya había defendido Aristóteles en la *Política*, a propósito de la educación de los niños griegos, a saber, que el dibujo era un conocimiento instrumental esencial para aprender otras cosas–. Se

---

<sup>197</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 37.

<sup>198</sup> Valéry dice que los tres mejores ejercicios para cultivar la inteligencia son “hacer versos, aprender matemáticas, y dibujar”, *Cahiers*, t. 1, pp. 334-335.

debe tener claro que el dibujo no es la pintura, en su idea, aunque la pintura comprendiera al dibujo como uno de sus instrumentos más naturales. Valéry se sentía preocupado por la pintura como una forma de conocimiento, pero hemos de precisar que tampoco mucho más que por la danza y las matemáticas. Acaso la pintura le preocupaba como un excursus de su *poética*, sólo como un apéndice de un pensamiento que está en otro orden de intereses. Su interés mayor estaba en el *método de conocimiento* en su sentido más general y amplio –un interés que la filosofía de la ciencia podría llamar “epistemológico”, o algo más apropiadamente, “gnoseológico”–. La idea de “Método”, en los escritos de Valéry, es el punto donde la pintura, por ligeramente que sea, se toca con las ciencias y cualquiera otro campo del saber<sup>199</sup>.

Valéry dirá que hay una inmensa diferencia entre ver una cosa sin el lápiz en la mano y *observarla mientras se dibuja*. Pero este mismo enunciado comprometía un problema mayor que afectaba a la pintura y que veremos en lo que sigue. El ejercicio del dibujo se vuelve un *hábito* para el pintor, y acaso en una suerte de *segunda naturaleza*<sup>200</sup>. No sería el dibujo para el pintor una parte más en el proceso de producción, sino una enseñanza, un entrenamiento constante y eficaz de su sensibilidad. El pintor no sólo dibuja para preparar un cuadro, dibuja también para pensar distraídamente sobre lo que le rodea, como aquel explorador que, llegado a un mundo nuevo, se asombra con cada cosa, con las piedrecitas y las plumas que se va encontrando por el suelo, y los recoge, sin tener muy claro todavía para qué le servirá luego todo lo que recoge. Ciertamente ya discutimos la dudosa función “científica”

---

<sup>199</sup> Como lo explica bien al final de su ensayo “Introducción al método de Leonardo”, *Escritos sobre Leonardo...*, op. cit. pp. 58-61.

<sup>200</sup> Se puede encontrar la expresión “segunda naturaleza”, en *Piezas...*, op. cit. pp. 141, 147. “Segunda naturaleza” es una expresión de herencia escolástica, sinónima o muy parecida al concepto aristotélico de “hábito”, que en tiempos de Valéry tuvo gran discusión por parte de sociólogos, antropólogos y filósofos, a partir de un pequeño ensayo que publicó Félix de Ravaisson, un buen conocedor de la filosofía de Aristóteles y además aficionado dibujante, amigo de Ingres. Ravaisson, Félix de, *De l'habitude*, H. Fournier, París, 1838. Cf. *Essai sur la métaphysique d'Aristote*, t. 2, Joubert, París, 1846. Valéry probablemente conocía bien el ensayo *De l'habitude*, vid. *Cahiers*, iii, p. 337. Aristóteles, en resumidas cuentas, lo que venía a decir es que el hábito, una vez adquirido y transformado en segunda naturaleza, nos lleva a hacer sin esfuerzo cosas que sin esa costumbre o entrenamiento nos costaría realizar. También puntualizaba que, tanto para bien como para mal, los hábitos nos tienen a nosotros y no al revés, porque llegan a tener una fuerza igual o incluso superior a los actos reflejos –son actos reflejos, de hecho, sólo que adquiridos por un aprendizaje consciente–.

que tenían algunos dibujos y acuarelas de Durero. Pero aquellos dibujos nos parecen la crónica de un viajero que recoge por el campo todas las cosas que se va encontrando, sin tener muy claro todavía de qué manera podrá contribuir todo eso a su pintura, su *scientia – scientia orbis picture–*.

Valéry se detuvo más de una vez en la relación recíproca que los medios técnicos tenían con la inteligencia y la sensibilidad del pintor<sup>201</sup>. Pero si aceptamos que el régimen de atención del pintor responde a unas expectativas mínimas favorecidas por los conceptos instrumentales de su arte, tenemos que aceptar que las enseñanzas adquiridas por el pintor se entrelazan con las expectativas naturales y se confunden con la voluntad:

...la sensibilidad y los medios están en una relación particularmente íntima y *recíproca* que... alcanza una suerte de gozo, intercambio o correspondencia casi perfecta entre el deseo y aquello que lo colma, entre querer y poder, idea y acto, hasta el punto de resolución en que cesa este exceso de unidad compuesta, y el ser excepcional que se había constituido a partir de nuestros sentidos, nuestras fuerzas, nuestros ideales y nuestros tesoros adquiridos se disloca, se deshace, y nos abandona a nuestro mercadeo de *minutos sin valor* contra *percepciones sin porvenir*, dejando tras de sí algún *fragmento* que sólo se puede haber obtenido en un tiempo o un *mundo*, o bajo una *presión*, o gracias a una *temperatura anímica* muy diferentes de lo que contienen o producen *Cualquier Cosa...*<sup>202</sup>

Valéry carecía de un entrenamiento artístico y, salvo en lo que toca al dibujo de observación, sólo comprendía –por sí mismo– una parte ínfima de lo que hacían los pintores<sup>203</sup>. Por eso profundizó poco sobre el arte del color, los entresijos más técnicos del claroscuro, y casi nada sobre la composición y la perspectiva geométrica. Sin embargo, pudo hacerse una idea más acercada de los procesos de la percepción involucrados en el arte de la pintura a través de la práctica del dibujo de líneas, que le

---

<sup>201</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 44.

<sup>202</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 44.

<sup>203</sup> Valéry era muy reacio a ahondar en los problemas particulares de la pintura, los cuales enuncia –los más inmediatos–, pero nada más. Tales serían –en su propia mención– los relacionados con el color, la luz, la semejanza, el espacio, la composición, y el dibujo. Su clasificación apenas difiere de la que también Leonardo propuso bajo el título de “las diez funciones del ojo que pertenecen a la pintura”, Richter, Jean Paul, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, t. 1, London, 1883, pp. 19-20.

era bastante más familiar. En su ensayo –hecho de retazos– *Degas-Danza-Dibujo*, en el punto titulado “Ver y trazar”, Valéry disolvería las dudas sobre el papel que la voluntad podía tener en el ejercicio del dibujo. También volvió sobre el mismo problema en otros ensayos a propósito de la pintura: “La pintura no puede pretender, no sin cierto riesgo, fingir el sueño. El *Embarque para Citerea* no me parece la mejor pintura de Watteau”<sup>204</sup>. Valéry afirmaba la *naturaleza técnica* de la percepción implicada en el dibujo y la pintura, el régimen de una *atención disciplinada* de muchas maneras. En el dibujo, decía que hay que enseñar al aprendiz a contravenir la suerte de automatismos naturales que afectan a la mano, a la atención y al pensamiento mismo en sus estados cotidianos, y encaminar la acciones –y el hilo de pensamientos y juicios rectores– hacia un estado de coordinación distinto:

Una voluntad sostenida es esencial al dibujo, pues éste exige la colaboración de aparatos independientes que no piden sino recobrar la libertad de los automatismos que les son propios. El ojo quiere vagar; la mano redondear y tomar por la tangente. Para asegurar la libertad del dibujo con que pueda cumplirse la voluntad del dibujante es preciso poner término a las libertades locales. Es un asunto de gobierno... Para dejar la mano libre al sentido del ojo es preciso arrebatarse su libertad al sentido de los músculos; en particular, hay que hacer que se pliegue a hacer trazos en una dirección cualquiera, cosa que no le gusta. Giotto trazaba un círculo perfecto con el pincel, y en ambos sentidos.

La independencia de los diversos aparatos, sus expansiones y tendencias particulares, sus facilidades, se oponen a la ejecución totalmente voluntaria. De donde resulta que el dibujo, cuando tiende a representar un objeto con el mayor detalle posible, requiere del estado más despierto: nada más incompatible con el sueño, puesto que esta clase de atención debe interrumpir a cada instante el curso natural de los actos, guardarse de las seducciones de la curva que se pronuncia...<sup>205</sup>

Valéry pretendía hacer también una descripción honesta de esos procesos coordinados de la atención, por los cuales se llegaría a discernir y establecer relaciones en el objeto de la realidad –*análisis*–, y se llegaría a producir el ordenamiento material

---

<sup>204</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. 165.

<sup>205</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. pp.37-39, 165.

en el objeto de la producción –*síntesis*–<sup>206</sup>. Su descripción, aunque inexacta, aludía a un conjunto de operaciones de la atención y la memoria que, de entrada, se podrían *aprender a realizar mentalmente* en un grado aceptable –y, de hecho, se aprenden con los ejercicios comunes que recogen los libros de enseñanza del dibujo–: la observación de líneas de juntas y contornos; la inversión de la atención sobre la relación de una figura y su fondo, donde el fondo tiene tanto valor para el dibujante como la figura<sup>207</sup>; la percepción de puntos de equilibrio y de simetría, cuya referencia inicial, una plomada, más de un pintor conserva colgada de inicio a fin del cuadro; y, más en general, el análisis y síntesis fruto de observaciones parciales –correspondencia y proporción de partes– de objetos que no se pueden *aprehender* de un vistazo en toda su complejidad y magnitud; o lo que es lo mismo, el análisis de las relaciones estructurales de las formas<sup>208</sup>. Valéry, indagando cómo los artistas llegaban a alcanzar la habilidad propia de su régimen de atención, mencionaba un viejo ejercicio de aprendizaje –hasta donde conocemos, tan viejo que lo menciona en su tratado de pintura Cennino Cennini– que consistía en dibujar cosas *sin forma definida*, como un pañuelo arrojado de cualquier manera sobre la mesa, algo parecido a la improvisación de una *draperie*. Precisamente porque, para representar ese tipo de cosas, el aprendiz casi nunca dispone de un esquema mnemotécnico –el esquema de cuadrados, y triángulos que forman una casita– y se ve impelido a realizar su análisis visual por cuenta y riesgo propios, “*como si*” no supiera nada del objeto que tiene delante. Ahora bien, cabe afirmar que el esfuerzo del aprendiz quedaría huérfano si se detuviera en el análisis estrictamente mental o visual, si el dibujante no se viera obligado a *verificar lo que piensa y percibe, por medio de actos*, por medio de las operaciones del dibujo, es decir, sin hacer las líneas y los tanteos sobre el papel. Y de ahí que, en ese estado de coordinación absoluta, también a Valéry le suscitara mucho interés la integración

---

<sup>206</sup>Valéry, *Piezas...*, op. cit. pp. 37-39.

<sup>207</sup>J’ai fait il y a des siècles des ‘expériences’ diverses de vision – comme de bien voir les intervalles entre objets. Visuellement l’intervalle entre deux meubles vaut un objet” *Cahiers*, xxix, p. 165.

<sup>208</sup>“...el gobierno de la mano por la mirada es muy indirecto... cada línea que el ojo traza se vuelve elemento instantáneo de un recuerdo, y de un recuerdo va a tomar la mano la ley de su movimiento sobre el papel... Esta operación sin embargo queda en suspenso durante el lapso de persistencia de lo que he llamado ‘elemento instantáneo de recuerdo’. Nuestro dibujo se hará por porciones, por segmentos, y aquí es donde se cuelan nuestras grandes ocasiones de error”, Valéry, *Piezas...*, op. cit. pp. 37-39.

kinésica de los actos y la sinapsis del tacto y la vista, la extensión fisiológica del ojo por la mano, y acaso por el instrumento bien aguzado, mismamente el pincel, que no deja de ser una reducción de la mano a un punto, si bien, variable y difícil en su comportamiento, en aras de confinar mejor un *foco* de atención<sup>209</sup>.

Valéry consideraba que dibujar no podía ser sólo mirar... Supo ver, tal vez al mirar cómo dibujaban sus amigos pintores, que lo que un dibujante deja tras de sí es un curso de operaciones materiales de apariencia arbitrarias, pero que se van ordenando, por medio de un juicio rector, y un conjunto de adiciones y sustracciones materiales –lo que es lo mismo, un perfecto método de ensayo y ajuste, en el que sólo a veces interfieren momentos de detenimiento y reflexión lógica–. De igual forma que se pasa de la sensación primera a una percepción elaborada, mediante asociaciones, analogías, inferencias lógicas, y demás procesos mentales, el dibujante también transforma sus primeros tanteos sobre el papel en complejas disposiciones de líneas mediante ajustes que se van precisando unos a otros; “le grand affaire des tâtonnements”<sup>210</sup>. Es decir, que Valéry entendía que no se podía desvincular lo que el pintor hace de lo que piensa, porque el hacer también implica modificaciones en el juicio directriz. En definitiva, reconoció el estrecho nudo que existe entre ver –y pensar– y hacer. Y de ahí que hablara de una “óptica de actos”, para referirse a esa coordinación admirable y difícil, esa progresión conjunta que se da entre ambos tipos de operaciones, las de las manos y las mentales o perceptivas –digamos de naturaleza “interior”–.

En todo caso, Valéry asumía que en todas las artes “la voluntad domina”<sup>211</sup>. Era eso precisamente lo distintivo de las artes frente a los procesos de producción mecánicos. Pero, en el ejercicio de la pintura, el cómo y sobre qué domina la voluntad siempre ha sido motivo de discordia. Y no lo es menos la misma existencia de la “voluntad”, como idea filosófica. A propósito, podemos recordar aquel maravilloso poema de Nietzsche que habla de la voluntad como un efecto, más que una causa, y que dice así: “Infinito es el más pequeño trozo del mundo / Por último, de ella pinta

---

<sup>209</sup> “...l’indépendance du pinceau qui va... créer des relations – nées de l’acte même... non de la vue seule... mais du mouvement traceur déjà associé à la vue”, *Cahiers*, xii, p. 227.

<sup>210</sup> *Cahiers*, xxi, p. 801.

<sup>211</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 39.



lo que le agrada. / ¿Y qué le agrada a él? / Lo que puede pintar”. Cézanne, entre 1880 y 1906, planteó esa misma discordia entre el deseo, la voluntad, y la disposición. A menudo insistía en una misteriosa *óptica* que andaba buscando mediante el ejercicio diario de su pintura, pero que nunca llegaba a alcanzar<sup>212</sup>. Cézanne estaba dejando entrever algunas dudas que le acuciaban en su arte, sobre todo, cuando todavía en su vejez acusaba muchas dificultades técnicas. Según parece, casi todo lo que sabía de pintura lo había aprendido por cuenta propia. Y por eso mismo es tan difícil decir, a propósito de su pintura, qué es lo que de ella se debía a las limitaciones artísticas que le afligían, y qué otras cosas de su pintura eran la consecuencia de una búsqueda metódica o, lo que es lo mismo, aquello que había sido buscado y alcanzado a partir de un deseo inicial. En principio, y sólo en principio, Valéry sale indemne de esa discordia, pues ya hemos visto que, siguiendo su teoría del arte, la técnica del pintor se forma a base de *hábitos* que modifican la dispersión natural de la percepción y de los movimientos de la mano –si es que no podemos incluir, de toda su actividad mental y sensible, el “compromiso de todas las facultades”<sup>213</sup>–. Pero, por otra parte, Valéry emplea en algún momento la expresión “hábitos de la voluntad”, en aparente contradicción, puesto que *en el hábito, a priori, pierde intensidad la voluntad*<sup>214</sup>. Frente a las resonancias mecanicistas que tuviera la idea de *hábito*, para Valéry, como bien anotara Judith Robinson-Valéry, la adquisición de un hábito podía funcionar como una ganancia en la libertad de cada ser vivo. Las formas de automatismo del pensamiento tenían la inmensa ventaja de aumentar la disponibilidad de algunas funciones del espíritu en detrimento de otras; el hábito podía evitar “la ocupación del espíritu con una miríada de detalles familiares y sin relación alguna con las circunstancias que incesantemente encara”<sup>215</sup>. En cierto modo es lo que venía ya diciendo cuando reconocía en las operaciones artísticas una aparente sencillez, sólo alcanzada por

---

<sup>212</sup> Cézanne, Paul, *Correspondencia*, ed. J. Rewald, Visor, Madrid, 1991, p. 391.

<sup>213</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. pp. 68, 69, 197.

<sup>214</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 270. “Un homme passe pour volontaire; mais au fond, il n'a que l'habitude de vouloir. Le vouloir lui est le plus facile”, *Œuvres*, t. 2, p. 848.

<sup>215</sup> Judith Robinson, *L'analyse...*, op. cit. p. 141. Cf. “Les opérations automatiques de l'esprit, déclare-t-il, n'ont pas bonne réputation. – Ce sentiment est absurde”, *Cahiers*, v, p. 474. Cf. “L'habitude permet de négliger le mot à mot des sensations, et nous incorpore en quelque sorte comme instruments les choses prochaines – On ne voit plus ce qui est visible, on oublie que l'on marche, que l'on vit de seconde en seconde, on ne voit que des singularités, et des buts, et des résistances”, *Cahiers*, vii, p. 438.

infinidad de coordinaciones: “...y cómo se confunde en el ver – el hacer, el sentir y el acto, el fondo y la forma... la creación es un acto compuesto que se hace simple”<sup>216</sup>.

Valéry entiende por “voluntad”, en lo que se refiere a las artes, evidentemente, la disposición que el pintor aprende o adquiere, y que está considerablemente restringida a lo que puede y sabe hacer. Su idea de voluntad no es la de aquel individuo que, sin restricción y sin condicionamiento alguno, hace lo que le viene en gana –esa libertad que a Cézanne le parecía bien, pero que, tan pronto como se ponía a pintar, al llenarse de dudas, empezaba a sentirla como una “dolencia cerebral” –. Asimismo, como le sucede con otras palabras que conciernen al *ego*, Valéry piensa que la voluntad nunca podría estar desvinculada de un medio ambiente y de las funciones reflejas, y que, concebirla de manera aislada, es tan sólo pensarla a medias. Así como dice también de la consciencia, “que reina pero no gobierna”, podría haber dicho de la “voluntad”<sup>217</sup>. “En cuanto a las *reglas* –aunque llamarlas así ya es no entender nada de su esencia—, no las hay para los placeres; sí se les pueden asociar *convenciones*”, decía Valéry, y añadía lo siguiente: “Se puede aprender a disfrutar de algunas convenciones debidamente observadas: es el mecanismo de cualquier juego. Una vez existen y se acostumbra uno a guardarlas, se puede disfrutar además con infringirlas”<sup>218</sup>. Por lo menos, la voluntad del pintor estaría soslayada por los hábitos y conocimientos que tiene, y seguramente también por el medio ambiente, por su pertenencia a una cultura. Y hasta sus deseos estarían condicionados por lo que puede y sabe hacer. Porque, como sugería el poema de Nietzsche, nuestra inclinación primera nos mueve a pensar que el pintor busca y encuentra –según los designios de su propia voluntad y su propio deseo– sus medios técnicos para representar lo que ve. Pero, pensado con calma, es más probable que el aprendizaje de los medios técnicos –y su desarrollo incierto, posible por la experiencia acumulada– sea lo que predispone al pintor a ver la naturaleza de una manera distinta a la cotidiana.

Valéry nunca resolvió este dilema del “huevo o la gallina” –y esto puede producir injustamente una decepción, si somos de los que piensan que a cada

---

<sup>216</sup> “...tout le travail n’est pas créateur –le moment créateur est celui où il y a excitation de deux facteurs– et comme confusion du voir - du faire, sens et acte, fond et forme... la creation est action-composée qui se fait simple”, *Cahiers*, t. 1, xviii, op. cit. p. 778.

<sup>217</sup> Valéry, “Mauvaises pensées”, *Œuvres*, t. 2, p. 813.

<sup>218</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 274.

problema le corresponde una solución—<sup>219</sup>. Pero lo que sí planteó, a modo de respuesta salomónica, es que había un círculo de inmanencia en todo eso: en la pintura, “saber hacer” lleva a “saber ver” —incluso a “querer ver”—; y también al contrario: el esfuerzo de atención —*contra natura*— alienta la reflexión técnica del pintor, quien por muy seguro que esté de sus medios técnicos aprendidos, de cuando en cuando, y es bueno que así sea, volverá a contrastarlos y ajustarlos conforme a la naturaleza<sup>220</sup>.

Lo que podemos decir llegados a este punto es que Valéry entendía la necesidad de aprendizaje en las artes —más adelante analizaremos cómo acusó a los *pintores paisajistas* de haber descuidado la composición y el dibujo, en favor de unos modos de expresión muy subjetivos y simplificados—, y clarificó de una manera excepcional la resistencia que todo aprendiz muestra en su aprendizaje:

... (se confunden en los buenos pintores) su aptitud singular y nativa, su propiedad personal e intrasmisible; el otro consiste en su ‘saber’, su adquisición de experiencia expresable y transmisible. En la medida que puede aplicarse esta distinción, se llega a la conclusión de que *todo arte puede aprenderse, pero no todo el arte*. No obstante, la confusión de esos dos caracteres es casi inevitable, pues su distinción es más fácil de enunciar que de discernir en la observación de cada caso particular. Toda adquisición exige al menos un cierto don para adquirir, mientras que la aptitud más notoria, la mejor inscrita en una persona, puede quedar sin efecto, o sin valor con relación a terceros —e incluso permanecer ignorada por su propio poseedor— si algunas circunstancias exteriores o un medio favorable no la despiertan, o si los recursos de la cultura no la alimentan<sup>221</sup>.

---

<sup>219</sup> “Las cosas nos contemplan. El mundo visible es un excitante perpetuo: todo despierta o alimenta el instinto de apropiarse de una figura o el modelado de la cosa que *la mirada construye*. - O bien es el deseo de dar forma más ajustada a la imagen esbozada en el espíritu el que hace agarrar el lápiz...”, Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 60

<sup>220</sup> Según recordaba Berthe Morisot —y recoge por escrito Valéry—, Degas decía que la pintura estaba hecha de convenciones, pero con alguna salvedad, y proseguía con esta graciosa explicación: “Para expresar por el contrario la idea de que el arte, por abstracto que fuese, Degas tenía necesidad de volver de tiempo en tiempo a las impresiones directas recibidas de la naturaleza, arreglaba a su manera la fábula de Anteo: Vencido ya el gigante, en lugar de ahogarle del todo Hércules aflojaba su presa diciéndole ‘¡revive, Anteo!’ y le dejaba tomar otra vez contacto con el suelo”, Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 62.

<sup>221</sup> Se trata del punto segundo de la “Noción general de arte”, y prosigue así: “En resumen, el ARTE, en ese sentido, es la calidad de la *manera de haver* (cualquiera que sea el objeto), que

---

supone la *desigualdad de los modos de operación*, y por lo tanto de los resultados —consecuencia de la *desigualdad de los agentes*”, Valéry, *Teoría poética...*, op. cit. p. 192.

## 1.7. Órganon

El artista aporta su cuerpo, retrocede, coloca y quita algo, todo su ser se comporta como un ojo, y se convierte en un órgano completo que acomoda, deforma, busca el punto, el único punto pertenece al trabajo buscado en profundidad - que no siempre es lo que se busca<sup>222</sup>.

Se entenderá, llegados a este punto, por qué decíamos al comienzo que la pintura es un arte equívoco en su misma condición de arte, ya no sólo por su función de mimesis, sino también por la naturaleza técnica de los saberes que comprende. Para empezar, se desdibuja asombrosamente en el arte del pintor la línea divisoria que separa lo propio, de lo adquirido por el aprendizaje –“pinto lo que veo”, decía Manet–: la disposición natural, la capacidad natural de ver, se confunde con las técnicas que enseñan a discriminar la realidad de una manera determinada, técnicas que parecen consistir –salvo en las raras circunstancias en que los pintores se han servido de instrumentos y máquinas de dibujar, como la cámara oscura– en operaciones mentales que median la actividad de los órganos sensibles. Y tal vez lo que el pintor adquiere en su aprendizaje y en su experiencia –aunque nunca se agote en eso mismo– tenga bastante que ver con lo que se aprende en la gimnasia y la danza, en cuanto que hablamos de la formación de *hábitos*.

Seguro que no nos cuesta nada asumir, al pensar en las grandes figuras históricas de la gimnasia, como Olga Korbut, que ellas mismas *conocían* muy bien las posibilidades límites de su cuerpo. Aunque *conocer* sólo sea la palabra menos mala que

---

<sup>222</sup> “L’artiste apporte son corps, recule, place et ôte quelque chose, se compote de tout son être comme son œil, et devient tout entier un organe qui s’accommode, se déforme, cherche le point, le point unique qui appartient virtuellement à l’œuvre profondément cherchée – qui n’est pas toujours celle que l’on cherche”, *Œuvres*, t. 2, pp. 895-896. Cf. “... (l’artiste) comporte de tout son corps comme un accessoire de son œil, devient tout entier organe de visée, de pointage, de réglage, de mise au point”, p. 1189.

se puede emplear para aludir al dominio riguroso de una sinapsis enigmática de facultades físicas y disposiciones mentales. Ni siquiera parece una exageración decir que buena parte de lo que llamamos dibujar no sea otra cosa que el dominio “de la mano y de los ojos”, en un sentido de corrección, y de contradicción con sus movimientos más habituales. Valéry así lo pensaba; “la mano quiere vagar, el ojo tirar por la tangente”. Acaso sea pertinente relacionar en este punto las tesis de Marcel Mauss –afinidad verdadera, pero que nunca aparece mencionada en los escritos de Paul Valéry–, cuando éste dijo que “el cuerpo es el primero y más natural objeto técnico, y al mismo tiempo, medio técnico”<sup>223</sup>.

Es muy conocido aquel seminario que Marcel Mauss impartió en la Sociedad de Psicología, en 1934, en el que hacía esa misma afirmación, sólo que, aplicada a un conjunto de técnicas menores, a las que llamó “técnicas del cuerpo”. Tal vez esa expresión fuera un poco imprecisa, porque su teoría tenía que ver con más cosas que con las artes y las técnicas. En suma, el sociólogo francés indagaba en el *aprendizaje y adaptación* de los *gestos eficaces* dentro de las comunidades humanas. Su presunción teórica era muy sencilla, y poco novedosa en lo que atendía al estudio de las continuidades en la cultura: las técnicas de natación, y de gimnasia, las maneras de andar, y de sentarse a la mesa, cambiaban con el tiempo, y según la región y la cultura. Rápidamente empezó a constatar que había un hilo de aprendizaje por imitación, a menudo inconsciente, que subyacía a esa multitud de hechos cotidianos cuya continuidad y diversidad era en ambos casos apabullante. Según decía, prueba de que hay una técnica de nadar y otra de correr –y hasta de amamantar–, es que los niños “imitan los actos que han resultado certeros y que han visto realizar con eficacia por las personas en quien tienen confianza y que tienen una autoridad; el acto se impone desde fuera, desde arriba, aunque sea biológico, relativo al cuerpo”<sup>224</sup>. Los niños ingleses de su tiempo no ponían los codos encima de la mesa, mientras que los franceses, decía Mauss, tradicionalmente tenidos por más bárbaros, metían el codo hasta la axila. También, contaba en aquel ensayo que era común en otro tiempo que

---

<sup>223</sup> Marcel Mauss "Técnicas y movimientos corporales", 1934, en *Sociología y Antropología*, Tecnos, Madrid, 1991, pp. 337-356. El estudio original era una conferencia dada en la Sociedad de Psicología, París, en 1934, rep. en *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4, 1936.

<sup>224</sup> Mauss, *Sociología...*, op. cit. p. 340.

los jóvenes aprendieran a nadar introduciendo la cabeza dentro del agua, hasta que se impuso, más eficazmente, la técnica atlética de la braza. Y todavía, en su introducción, hacía un repaso cargado de humor a cierto regimiento del ejército inglés, destinado en la guerra junto al ejército francés, que, de vuelta a casa, se vio obligado a desfilarse al son de la música francesa, con resultados insólitos. “Durante seis meses, en las calles de Baileful”, decía Marcel Mauss, “mucho después de la batalla de Aisne, vi con frecuencia el espectáculo siguiente: el regimiento había conservado la marcha inglesa, pero la rimaba a la francesa; al mando de su banda tenía un pequeño ayudante de cazadores a pie, francés, que tocaba la corneta y que llevaba la marcha mejor que nadie”<sup>225</sup>.

Según aquellas tesis, las maneras de andar y de nadar, cuando estaban condicionadas por la imitación y el aprendizaje, igualmente pasaban a conformar por sí mismas una segunda naturaleza en las personas, un *hábito*<sup>226</sup>. Seguro que se aprecia a simple vista que esta definición que se aplicaba a los gestos, tan imprecisa y tan amplia como para acoger cualquier gesto eficaz, a condición de que el mismo nunca estuviera mediado por algún instrumento tecnológico, describía a duras penas las artes o técnicas en el sentido estricto de los griegos –aunque conservara alguna relación sospechada por el sociólogo francés–. Pues pocas artes más instrumentalizadas había que la música<sup>227</sup>. Se podía discrepar mucho contra esa indiferencia entre artes o técnicas y gestos eficaces. De entrada, se necesita en el arte de la pintura, incluso en la gimnasia, aquella voluntad que, sólo con mucho esfuerzo, se puede sostener en el tiempo. Mientras que la mayoría de los gestos eficaces que no son artísticos, como el andar y el saludar, se adquieren sin esfuerzo, y aparecen en el día a día sin esfuerzo. Valéry pensaba que, para el pintor, eran muy cortos esos momentos de coordinación

---

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 338.

<sup>226</sup> Félix Ravaisson-Mollien, de quien provenía este concepto, decía que el hábito, una vez contraído o adquirido, se comporta como una disposición natural, y sale sin esfuerzo; es decir, dibujar y mirar se vuelven una y la misma cosa, vid. Ravaisson, *De l'habitude...*, op. cit. pp. 13-15- Mauss nunca negó la importancia de las estructuras psicológicas que, con más o menos incidencia, ayudan en el aprendizaje de las técnicas. Aunque apenas profundizó en ello: “...al hablarse de movimientos corporales se supone siempre un enorme aparato biológico... considero los hechos psicológicos como un engranaje y no como causas...”, Mauss, *Sociología*, op. cit. pp. 384-385. Cf. Haudricourt, *La technologie...*, op. cit. p. 39.

<sup>227</sup> Mauss, *Sociología*, op. cit. p. 252.

técnica absoluta. Sí que había de fondo algún parecido, que todos podemos comprender al pensar en algún juego de retahílas, esos juegos de niños caracterizados por una coordinación pasmosa de la atención y los gestos, hasta que la atención se derrumba, y el pie se equivoca, o al revés, la mano se vuelve imprecisa, y la atención se derrumba. Toda su vida dejó constancia en sus notas del interés que le despertaban incluso las coordinaciones kinésicas; la mano y el ojo, incluso el extremo incisivo de un estilete, una aguja confundiendo con el ojo en un acto, en donde se suspende toda separación<sup>228</sup>. La pintura y las retahílas se podrían acercar entre sí en algún punto, allí donde empiezan a conformarse los *hábitos*. Porque, para el sujeto, al constituir él mismo el medio técnico, su aprendizaje será un entrenamiento de las facultades que le son naturales –como el tacto y la vista–. Su técnica será un entrenamiento de su cuerpo y su mente, a fin de procurarle momentos de coordinación de sus disposiciones orgánicas, no menos que la capacidad para sostener la atención en esos momentos de coordinación.

Valéry llegó por sus propios medios a varias conclusiones similares, y algunas más que serían corolarios de aquellas. La conclusión más obvia era que todas las artes se podían aprender –“aunque no todo el arte”–, a través de las maneras que ya describiremos y que adelantamos que tienen que ver con la acumulación de experiencia en la imitación. Por otra parte, en las artes menos dependientes de instrumentos tecnológicos y de máquinas, es más común que se produzca la desigualdad de los medios de expresión, de un artista a otro. Ambos eran corolarios que se deben explicar un poco. A razón del primero, diremos que una parte del arte tiene que ser susceptible de aprenderse, incluso cuando ese aprendizaje esté desligado de los lenguajes de palabras y los sistemas de símbolos precisos. Porque, así dirá Valéry, la parte del hombre que es “inimitable” por otros es precisamente “la parte que él mismo tampoco es capaz de imitar”, y se vuelve “involuntaria”. Es decir, que en la pintura debe haber un conocimiento objetivo, común a muchos, aunque ese conocimiento no agote –ni mucho menos– todo lo que el artista puede y hace. A razón del segundo corolario, Valéry sostenía que la pintura, que era un arte

---

<sup>228</sup> “Comment s’allient la main et le complexe visuel-moteur de l’œil. L’œil-tact?”, *Cahiers*, xxix, p. 435. Cf. *Cahiers*, xii, p. 227. Cf. *Cahiers*, vii, p. 602.



incorporado en el sujeto en forma de un entrenamiento de su voluntad, su cuerpo y su régimen de atención, era un conocimiento que se completaba siempre en la *experiencia particular de cada aprendizaje*, experiencia que se ganaba por la vía de la *imitación*.

La imitación en el aprendizaje de cualquier arte y de cualquier técnica es primordial; y no lo es menos que en la transmisión de los más sencillos gestos eficaces, en el seno de la cultura. Por ejemplo, las indicaciones que un profesor de dibujo hace a un estudiante para que establezca un conjunto de relaciones tonales, o para que sea capaz de observar por sí mismo algunas relaciones estructurales de la forma, se pueden transmitir mediante la palabra en un grado inicial. Pero esas “teorías” y “sistemas”, torpemente formulados lingüísticamente, dejarán mucho margen de adaptación en su aplicación particular, en su aplicación verdadera; del mismo modo que las reglas de la sintaxis no hacen al poeta. Y el aprendiz sólo podrá adquirir tales nociones técnicas, en un sentido pleno, mediante la exploración propia de las posibilidades operatorias. Varios aprendices podrían entender el mismo “sistema de operaciones” de manera disímil, al conducir una misma explicación a su aplicación real y personal. Por otra parte, cuando un aprendiz adquiere una técnica de observación, y la incorpora como hábito en su ejercicio y en su manera de mirar, en realidad, nunca incorpora en su arte un instrumento en el sentido estricto de la palabra –instrumentos manuales, con unas posibilidades operatorias muy definidas y cerradas, como son los instrumentos musicales y los telares–. Es más, los pintores rara vez incorporan a su arte instrumentos tecnológicos, salvo las obvias excepciones de aquellos instrumentos que están en la tradición de la pintura –como la cámara oscura y las máquinas del dibujo–, pero que han tenido un uso práctico muy limitado en las distintas épocas. La mayoría de los instrumentos de la pintura son “instrumentos” invisibles –no así las máquinas y aparejos ópticos, y los pinceles y lápices–. Y han de alcanzar en su funcionamiento la categoría de *hábito*. Tales instrumentos deben alterar el régimen de atención del pintor –pongamos por caso, un sistema de clasificación de la luz y la sombra que altera y ordena la manera en que se percibe la luz y la sombra–. Pero si acaso son “instrumentos invisibles”, lo son en

el sentido en que, en otro tiempo, se habló también del lenguaje como un *órganon*<sup>229</sup>. Si acaso, decimos, porque esos conocimientos “teóricos” de los pintores son un conjunto de conceptos que no cuesta aprenderlos de forma teórica, una vez están claramente definidos. Pero cuesta mucho hacerlos funcionar en la práctica, de tal manera que nos sirvan para *reconocer* el segmento de realidad que nos llega por los sentidos. Son sistemas muy abiertos que requieren mucha pericia para hacerlos funcionar eficazmente en la observación de problemas particulares –se puede enseñar a clasificar los tipos de luces y penumbras en una esfera de yeso, pero es inexistente una enseñanza artística de la luz y la sombra que resuelva *específicamente* el problema, muy habitual entre los pintores del barroco meridional, de un “niño que sopla una lumbre en mitad de la oscuridad”–.

Tal vez sea esto lo que realmente cuesta entender de la naturaleza de los conocimientos que tiene un pintor –que en su amplitud teórica nunca sobrepasarían a unos pocos conceptos esquemáticos al alcance casi de cualquiera–, que la falta de precisión de los mismos conceptos obligue al aprendiz, en su adquisición de los mismos, a la exégesis por la vía de la experiencia (mediante la observación de la realidad sensible) y por la vía de la imitación (imitación de las operaciones particulares de otros artistas). La naturaleza de la estructura tecnológica de la pintura alienta, por la vaguedad explicativa de sus conocimientos, que los distintos pintores entiendan determinados eventos de la realidad de maneras distintas: rara vez se encontrarán pintores, pertenecientes a la misma tradición cultural y educados artísticamente en las mismas maneras, e incluso enseñados en el mismo taller y por el mismo maestro, que perciban totalmente igual el contorno de una figura común para ambos. Pero no es menos cierto que –si se cumplen las mismas condiciones–, a pesar de las diferencias

---

<sup>229</sup> Valéry podía suscribir la idea de lenguaje como *órganon*, máxime cuando en su propia escritura tenía por costumbre hacer una “limpieza de la situación verbal”, es decir, clarificar los conceptos que iba a usar en sus ensayos, previamente a la articulación de ningún problema, pensamiento o teoría. Y, por tanto, asimilaba “las palabras y las formas del discurso a las manos y a los instrumentos de un operador”, Valéry, *Teoría poética...*, op. cit. p. 73. “...el lenguaje es un instrumento, una herramienta, o mejor una colección de herramientas y de operaciones formadas por la práctica y sojuzgada a ella...”, *ibidem*, p. 140, 144, 205. Cf. Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 110. La idea del lenguaje como *órganon* es muy vieja, aparece en el *Crátilo* de Platón, con la metáfora de la lanzadera. Cf. Bueno, Gustavo, “Lenguaje y pensamiento en Platón”, *Taula*, 3, 1985, pp. 39-59.

personales, esos pintores casi siempre dejarán translucir en sus dibujos alguna relación en sus maneras de hacer, algo “objetivo” que les asemeja, independiente de ellos mismos y, sobre todo, en oposición a otras tradiciones técnicas. Esto es lo que tradicionalmente se ha llamado “la doble raíz del estilo”<sup>230</sup>.

Sabemos la importancia excesiva que el *estilo* tuvo durante algún tiempo para la teoría del arte, y las miles de construcciones auxiliares “producidas durante batallas sectarias”, que nunca han conducido a ninguna parte en la historia de la pintura<sup>231</sup>. El estilo, en tiempos de Valéry, se podía entender de dos maneras fundamentales: primero, como un concepto de análisis formal, más o menos vago, más o menos riguroso, relativo a las diferencias modales que los artistas mostraban en el ejercicio de su arte. Pero también podía entenderse como un concepto romántico que se refería a las “improntas personales” en la producción de un artista. Este último era el sentido que prevaleció con más fuerza en la modernidad, el estilo como el efecto de un “temperamento” particular del artista, y también el que más repelía Valéry –“el estilo es el diablo”–. Éste, probablemente con mejor criterio que muchos historiadores del arte de su tiempo y posteriores, nunca le dio una importancia considerable a ese arduo problema, porque consideraba que el estilo nunca había sido objeto de incertidumbre y de meditación excesiva para los pintores del pasado. El estilo era un asunto propio de la historia del arte, más que de los artistas. Valéry consideraba que el estilo, en su único sentido bueno, era un efecto subsidiario de las coordinaciones implicadas en el dominio del arte del que es capaz un artista. Es decir, un efecto involuntario de lo que el artista hace. Tal vez, lo más evidente, y al mismo tiempo lo más difícil de explicar a este respecto, es que los pintores antiguos se distinguieran en su manera de pintar, aunque mantuvieran la estricta observancia sobre un mismo conjunto de enseñanzas, y a pesar de su pertenencia a la misma sociedad. Se diferenciaban en sus maneras de hacer, en parte, porque la enseñanza del dibujo y la pintura sufrían –y seguirán

---

<sup>230</sup> Wölfflin, *Conceptos...*, op. cit. pp. 1-18. Sauerländer, Willibald, “From stilus to style: reflections on the fate of a notion”, *Art History*, 6, 3, 1983, pp. 253-270.

<sup>231</sup> James Ackerman dice que el estilo no existe como algo inscrito en los objetos, como un rasgo formal, sino que hablaríamos de estilos en el modo en que hablamos –como en cualquier taxonomía– de hipótesis de relación y diferencia entre las maneras de hacer de los distintos pintores. Cf. Ackerman, James S., “A Theory of Style”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 3, 1962, pp. 227-237.

sufriendo— una gran pérdida en la transmisión de las *acciones modales*. En la enseñanza de la observación artística de la luz, por lo menos, habrá bastante más pérdida desde el maestro al aprendiz, que en la enseñanza de las operaciones simples que hacen funcionar un instrumento mecánico, un bomba hidráulica —la bomba siempre se acciona de la misma manera, la acción particular coincide con la acción general, y sólo hay que repetir lo mismo cada vez—. Era muy distinto enseñar a un aprendiz a percibir los contornos de las cosas, y las relaciones de forma y de valor tonal —y tanto más, enseñar a los aprendices a conseguir por la composición que la figura pareciera ensimismada y que las figuras bailaran, y que además lo hicieran, no de cualquier manera, sino de una manera que fuera reconocible sin el aprendizaje de un código absolutamente convencional—. Sencillamente, si el maestro conseguía transmitir algo con un mínimo de certidumbre, había una gran proeza en su enseñanza. Porque lo único que ese maestro podía ofrecer al aprendiz eran breves indicaciones sobre un procedimiento particular cada vez. Aparte de eso, sólo podía confiar en que el aprendiz consiguiera, en contrapartida, *aprehender* los “principios generales” de su arte por sí mismo —que consiguiera extraer una *razón general* de una *aplicación particular*—, y aplicarlos a su vez de manera particular, como buenamente pudiera, cada vez que se situaba delante de la naturaleza. La enseñanza del dibujo consistiría de esta suerte en apuntar aquello en lo que un aprendiz se equivoca, pero nunca en enseñar la manera de hacerlo bien. La enseñanza de las artes es a muchos respectos una enseñanza negativa, porque a menudo se aprende algo para luego desaprenderlo y aprenderlo otra vez mejor. Es más, era eso y no otra cosa lo que se pretendía —y tal vez es cierto que se lograba muy pocas veces, si hacemos caso a Chardin— con la *imitación* de los buenos ejemplos clásicos, que era el ejercicio común de los aprendices en los talleres de pintura y en las escuelas antiguas. Tenían por trabajo, pues, no tanto multiplicar servilmente las copias, sino más bien conseguir que el aprendiz captara *algo esencial o general* de unas acciones modales que *sólo se podían transmitir en la copia de figuras particulares*<sup>232</sup>.

---

<sup>232</sup> Cf. Ackerman, *Origins...*, op. cit. pp. 126-137. Cf. Gombrich, Ernst H., "The Style 'all'antica': Imitation and Assimilation", en *Norm and Form*, Phaidon, London, 1966, pp. 122-128.

Tiene suma importancia que el aprendizaje de la pintura y el dibujo lo sea por imitación –ese método de doble filo–, y no de otra forma –mediante el estudio de leyes y principios tan definidos como los de la geometría y la física–, y que la imitación, cuando realmente es entendida por el aprendiz como algo distinto a la copia, permita la adquisición de disposiciones “generales”. Porque esa destreza que adquiere el pintor nunca será un conjunto de acciones que se puedan repetir *sine die*, como resulta de la matriz de operaciones posibles que contiene la máquina. El pintor debe *aprehender* unos métodos, extraerlos por sí mismo, a base de generalizar unas enseñanzas que, la mayor de las veces, sólo se dan en su forma más particular, mediante *ejemplos* –lo que nos lleva a otro orden de problemas en la tradición de la pintura, a saber, *¿qué es un ejemplo (exempla)?*, pero que no vamos a abordar aquí–. Por otra parte, los saberes y habilidades –que lo son *en potencia*, pero *no en acto*– con los que estaría armado el pintor, funcionarían más bien como las categorías y conceptos con que un botánico cuenta para reconocer las plantas que se encuentra por el campo –brasicácea, hojas alternas, sin estípulas, cáliz de cuatro sépalos, corola de cuatro pétalos, y androceo con seis estambres–. Tales categorías y esquemas, una vez se han aprehendido desde los ejemplos particulares, sirven para reconocer otros tipos de plantas y más de un espécimen particular –jaramago o sinapis, érisimo, rabizón y ajenabe–. Si se piensa en el método del clarooscuro, pongamos por caso, cada objeto de estudio y cada situación particular,



Fig. 9a. Georges de La Tour, detalle de *La buenaventura*, c. 1630.

Fig. 9b. Georges de La Tour, detalle de *El recién nacido*, c. 1645.

siempre requerirá del pintor una exégesis notable de su propio conocimiento de lo que es, y de cómo funciona el claroscuro. Porque evidentemente hay diferencias apabullantes en el comportamiento óptico de la luz más común, y los efectos que se producen en el motivo del “niño soplando una lumbre”, en la medida que la fuente de luz tiene una posición y una irradiación inusual. En cualquier caso, el pintor no lleva a cabo la reproducción de unos actos de por sí completos. Sino que más bien, ayudado por sus conocimientos generales, lo que realizará será un esfuerzo de discernimiento sobre la realidad lumínica de un objeto y una situación particular. Tal vez discrimine cosas como (a) los tipos de luz (*lux* y *lumen*): luz refleja, luz propia, penumbra y sombra; (b) la física del fenómeno: la fuente de luz (vela), y su efecto sobre los materiales (yeso, tela, madera); (c) el funcionamiento de su propio mecanismo de percepción: se perciben halos y otras irradiaciones luminosas al fijar la vista un tiempo en los bordes oscuros de los objetos<sup>233</sup>. Tales discernimientos estarán en el origen de las diferencias y semejanzas de *estilo*, de una manera más o menos obvia, materializados por medio de las distintas formas de sombrear figuras que tienen, por caso, Georges de La Tour y Johannes Vermeer. Incluso, siendo justos, ese discernimiento también se percibirá en la distinta manera de entender la luz que Georges de La Tour tenía en los cuadros así llamados “diurnos”, como *La Buenaaventura* (fig. 9a), de su primera época, y los más característicos de interiores oscuros que producirá más tarde (fig. 9b). Con todo, el pintor nunca agotará su arte en las categorías que conoce. Es decir que, el pintor, armado con un conjunto de esquematismos y principios mnemotécnicos, se verá obligado a explorar todo lo que de particular hay en la realidad que toma por objeto, y cada objeto en cada situación. Su arte requiere de una exégesis en cada dibujo que realiza, un esfuerzo —que se renueva cada vez— de aprehensión de la realidad sensible en su carácter sumamente particular. Y ese esfuerzo justifica la propia condición artística de la pintura, y de la pintura occidental más que del resto de tradiciones, más dadas a reproducir símbolos. Todas y cada una de las pinturas del artista, cada simple dibujo de un motivo cualquiera, será objeto de reflexión técnica por derecho propio, e incitará un conjunto

---

<sup>233</sup> Richter, Jean Paul, “Six Books on Light and Shade”, en *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*, t. 1, pp. 110-221. Sobre las clasificaciones de la luz y la sombra en los escritos de Leonardo —y después—, Baxandall, *La sombra...*, op. cit. pp. 153-164. Cf. Gombrich, *El legado de Apeles*, op. cit. pp. 48-80.

de discernimientos y operaciones, tal vez semejantes a los producidos en otras pinturas y dibujos que haya realizado antes, pero nunca iguales. Sólo así se entiende que elementos tan subsidiarios de la realidad, como las telas y sus pliegues, una simple cadenita, una corona de laureles, o un cubilete de plata, y un animalillo, o una mano extendiendo un naipe, recibieran a veces tal cuidado y atención en la representación pictórica, requiriendo incluso esbozos y estudios multiplicados previos a la pintura definitiva. En cierto modo, y aunque el pintor esté encaminado a un fin bastante mundano —producir dibujos y pinturas—, pintar y dibujar también serán ejercicios “de método”. Pintar y dibujar constituirán la manera en la que el pintor explora las infinitas posibilidades formales de la realidad sensible. Y, en definitiva, eso supone decir que el pintor, en el ejercicio de su arte, *no reproduce su conocimiento, sino que lo amplía.*

\*\*\*

Por otra parte, la palabra latina *stilus* denominaba en el pasado a un instrumento, un punzón que se usaba para escribir sobre tablitas enceradas (*tabulae*). Si bien, no tardó mucho en designar a la mano y las facultades de la persona que escribía. Valéry rescató la etimología primera, y con agudeza esgrimió que el estilo designaba algo muy distinto al principio de coherencia formal que los modernos reproducían sin miramientos en el “estilo de los muebles”. Valéry entendía que el estilo en la pintura, y propiamente hablando, también el estilo que reconocemos en los antiguos, había sido un hecho casi inconsciente para los pintores; el estilo nace de su trabajo, “nace del acto”. Giotto y los pintores primitivos italianos, cuyos carneros y cabras nos parecen tan extraños en su forma, querían ser fieles a la naturaleza en todo lo que hacían, a juzgar por lo que decían sus conocidos<sup>234</sup>. En realidad, Giotto nunca pudo sospechar la posibilidad de que se pudiera dibujar y pintar como otros pintores lo harían en las épocas posteriores, en las maneras del Caravaggio o de Andrea del Sarto, y por eso nunca existió para el pintor la verdadera posibilidad de elección de sus medios, sino que tan sólo aplicó su arte tal y como lo sabía. Somos nosotros, al cabo del tiempo, quienes reconocemos alguna coherencia formal suya, algo que nos parece suyo y que se refleja

---

<sup>234</sup> “Les peintres de grand style ne s’occupaient pas du style. Ils dessinaient limpídemment et rigoureusement. Le style naissait de leur travail... engendre par son acte”, *Cahiers*, x, p. 75. Vid. Baxandall, Michel, *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la visión pictórica (1350-1450)*, Visor, Madrid, 1999.

en los distintos aspectos de su pintura, como las perspectivas empíricas y el empleo de los colores locales, y le atribuimos un sentido de “expresión personal”, porque reconocemos que su arte se diferencia de la manera de hacer de otros pintores. Por otra parte, la voluntad del artífice es siempre espinosa: posibilidad y voluntad están íntimamente relacionados, pues, ya lo decíamos en otro punto de la tesis, no se puede entender la voluntad en un espacio vacío de posibilidades. Hay un poema de Rilke que responde al examen de la falta de intensión de voluntad, en este caso, la voluntad de un animal, cuando el espacio de maniobra se ve reducido. La pantera encerrada en su jaula del zoológico, cuando pierde su capacidad de maniobrar en el espacio afuera de la jaula, pierde también el interés por ese mundo que acontece a pocos metros y nada le demanda:

Su mirada, cansada de ver pasar  
las rejas, nada retiene;  
piensa que el mundo está hecho  
de miles de rejas y, más allá, la nada.  
suma su gesto pesado, su paso fuerte,  
gira en su círculo estrecho;  
igual que una danza de fuerzas, en torno a un centro  
atenta permanece su voluntad imponente.  
si acaso, algunas veces, leva sus párpados,  
muda, y viaja alguna imagen adentro,  
recorre en calma la tensión de sus miembros,  
y nada más encuentra su corazón, se gasta y desvanece.<sup>235</sup>

Rilke no era en absoluto ajeno a los artistas franceses. También conoció a Valéry brevemente, y ambos, al parecer, se entendieron bastante bien. Existen algunas fotografías graciosas que J. P. Monod tomó de un encuentro al aire libre de Rilke,

---

<sup>235</sup> Rilke, Rainer M., “Der Panther - Im Jardin des Plantes, Paris”, *Neue Gedichte*, Insel-Verlag, Leipzig, 1907.





Fig. 10. R. M. Rilke, Paul Valéry, y Henri Vallette, el 13 de septiembre de 1926, en Anthy-sur-Léman.

Valéry, y el escultor Henri Vallette, en 1926. Los tres ríen –cosa muy poco habitual en Rilke– y sólo permanece serio el busto de Valéry que estaba haciendo Vallette (fig. 10). Rilke hizo un gran esfuerzo para traducir los poemas de Valéry en lengua alemana. En sí, la relación como poetas está de sobra discutida. Está menos estudiada la influencia que Valéry tuvo sobre la poética que imaginó Rilke, a pesar de que hay muchos visos de semejanza en las ideas de ambos. Ambos consideraban que el ejercicio de un arte era el ejercicio de unas potencias técnicas que sobrepasan al artífice, aunque éste se desviva por controlarlas en la medida de lo posible. Si bien, hay que reconocer que tal vez la asimilación de esas potencias en las disposiciones intransferibles del artista fuese infinitamente más trascendente para Rilke que para Valéry; y así dirá el poeta bohemio:

Sí, la obra artística siempre es el resultado de un haber estado en peligro, de haber llegado hasta el final en una experiencia, hasta donde ya nadie puede ir más lejos. Cuanto más se avanza en ella, la vivencia se hace más propia, más personal, más única, y al fin, el trabajo mismo resulta la manifestación necesaria, irreprimible, lo más definitiva posible, de tal singularidad... Ahí radica, justamente, la ayuda enorme que constituye la pieza artística para la vida de quien tiene que hacerla...<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> Rilke, Rainer M., *Cartas sobre Cézanne*, Paidós, Barcelona, p. 14.

Sería sumamente interesante rastrear los paralelismos y perpendicularidades en las poéticas de ambos autores, ya que Rilke fue bastante más heterodoxo en sus gustos pictóricos que Valéry, hasta el punto de estimar muchísimo a Cézanne. Lo cuál nos deja entrever que poéticas como la de Valéry o Rilke, en el fondo, sobrepasan a un simple listado de pintores y artistas que han de tomarse como ejemplo, tanto como a un listado de prescripciones del buen hacer. Es más, ya hemos dicho que en la “poética de la pintura” de Valéry, los pintores, en cuanto seres particulares que actúan de manera particular, no es que sean contingentes, pero tampoco son realmente especiales o únicos cuando nos toca entender los entresijos de los procesos artísticos en sus latitudes espirituales y materiales.

Pero volvamos ahora a lo que nos concierne. Valéry pensaba, bajo las premisas anteriores, que los artistas modernos tenían una idea muy ingenua de cómo funciona la voluntad en relación con las técnicas y los hábitos adquiridos mediante la enseñanza y la experiencia prolongada. Por otra parte, a los pintores de su tiempo les podría haber aconsejado que cuanto menos se interesasen en los remedos estilísticos y en la expresión personal, tanto mejor sería para su causa. Esto mismo es lo que decía su amigo Degas, quien presumía de carecer de estilo o, en todo caso, de tener tantos y tan diversos que no había manera de reconocer uno que fuera propiamente “degasiano”. Porque el estilo, si era algo en lugar de nada, tan sólo era una emanación del hábito, de la propia y precisa organización del sistema de acciones articuladas que solía llevar a cabo el pintor, conjuntas a toda su actividad cognitiva y su deseo y su condición volitiva. Era un simple “efecto involuntario” de un plexo de “causas” complejas. Pocas enumeraciones tan irónicas sobre lo que compone el estilo, y pocas tan precisas como este aforismo que nos dejó Valéry: “*Les vraies parties du style sont: les manies, la volonté, la nécessité, les oublis, les expédients, le hasard, les reminiscences*”<sup>237</sup>. Lo que a menudo llamamos estilo en el arte de los antiguos, pensaba Valéry, tiene muy poco que ver con la coherencia formal de los artefactos que producían esos mismos antiguos, y aún menos con esa coherencia estética que dudosamente evoca lo “renacentista” y lo “barroco”. Lo que aparecía como propio en la pintura de los antiguos era, antes que nada, la consecuencia de muchos factores: el complejo de los

---

<sup>237</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 627.

conocimientos del pintor –unos aprendidos en el seno de las tradiciones, y otros adquiridos en la experiencia personal–, así como de las inclinaciones nativas, prescripciones técnicas y hábitos perceptuales –hábitos propios y compartidos con la sociedad de su tiempo–. En ese complejo de factores que hacían que las pinturas de diferentes pintores se parecieran entre sí en ciertas épocas, cabían incluso los “temas” de la pintura –paisaje, naturaleza muerta, figura–, que también tuvieron un proceso histórico de formación. Todo eso, formado y conformado en la manera de hacer del pintor, funcionaría como una lente por la que este mira el mundo a través. Se dice *stilus*, o instrumento, como analogía para referirse a esa especie de visión producida por unas gafas verdes, como aquellas que el mago de Oz les puso a sus paisanos, alterando de un plumazo las sensaciones objetivas y las subjetivas de los mismos. Valéry dirá que llamamos estilo a “nuestra propia voz, alterada por nuestro trabajo, y completada”. Él estaba más preocupado por explicar la inervación de los instrumentos –*stilos*–, la manera en que se articulaban entre sí y se incorporaban al *sistema vivo* que es el pintor; el pintor, él mismo un *órganon*, una especie de ser compuesto que intenta mantener el funcionamiento unísono de sus partes<sup>238</sup>.

---

<sup>238</sup> Transcribo a continuación el texto más específico y extenso que Valéry dedicó a la cuestión del estilo: “STYLE, ce nom si pur de figure et de son... serait un nom charmant de quelque être choisi, d'un oiseau rare, d'un personnage de féerie. Il est d'entre ces noms dont la qualité musicale fait rêver d'un langage dont les mots sonneraient leurs sens. - Mais non. STYLE, d'abord, fut un poinçon. Aux doigts des Virgiles, et des Tacites, il gravait sur la cire mince et noire des tablettes ces illustres vers, cette prose fameuse, dont une part nous fut conservée par miracle. Ce poinçon plus tard se fit plume, et la cire, papier. Mais avant même que la pointe dure et traçante l'eût cédé au bec souple d'une rémige taillée, le nom de STYLE avait passé de l'instrument à la main qui le mène, et de la main à l'être dont elle tient le mode et le pouvoir de faire tout ce qu'elle fait. - Ces glissements successifs d'idée en idée sous le même terme développent insensiblement la poésie propre du langage. - STYLE signifie donc la manière dont quelqu'un s'exprime, quoi qu'il exprime, cette manière étant considérée comme révélatrice de sa nature, abstraction faite de sa pensée actuelle, - car la pensée n'a point de style. C'est dans l'acte de l'expression que la personne se marque. On y trouve ses rythmes singuliers, les constances nerveuses de son caractère, ses ressources verbales plus ou moins originales, ses procédés familiers et ses entraînements ou ses réserves qui s'observent et se retrouvent dans la diversité de ses discours écrits ou parlés. Tout ceci fait son style. Mais, parmi tout ceci, n'oublions pas que se glisse et domine parfois, curieusement introduite et agissante, la faculté de dissimulation et de simulation. - Ce n'est donc point le seul esprit appliqué à une action particulière qui donne le style; c'est le tout d'un système vivant qui se dépense, qui s'imprime, qui se fait reconnaissable dans l'expression. Cela est mêlé de conscience et d'inconscience; de spontanéité et de recherche; parfois de calcul. Une œuvre ou une action peut être accomplie avec science ou avec art, et ne pas accuser de style. Une certaine négligence n'est pas ennemie du style; mais une

Paul Valéry consideraba que el *buen estilo*, el de los antiguos, no debía ser otra cosa que la absoluta concordancia de todos los instrumentos, habilidades nativas y preceptos culturales, acompasados en el ejercicio de voluntad de una figura enigmática, el artista. Decimos que esa figura era enigmática, no porque el artista se guardara para sí algún entresijo de su arte, con tal de reírse de los profanos. Pues acaso ni él mismo sería capaz de expresar a ciencia cierta cuál era el funcionamiento de esa concordancia de instrumentos, ese *órganon* de piezas bien acomodadas en su propio hacer, todas revueltas y mezcladas unas con otras, actuando como *intermediarias en su propia percepción del mundo circundante*.

Parece inverosímil, al menos de entrada, la idea de una concordancia en el hacer de los pintores entre aspectos tan extraños como la técnica, los aparejos, el tema de la pintura, un montón de condicionantes de índole social y cultural, los conocimientos científicos y mundanos que tiene el pintor, y hasta las manías del mismo. Son muchos los ejemplos que podrían demostrar lo contrario, el debilitamiento de “toutes las facultés de l’esprit”<sup>239</sup>. Valéry también razonó de una manera excepcional sobre el asunto. Más adelante veremos cómo una cierta dejadez tecnológica y técnica, y una subjetividad creciente, asolaría el arte de los pintores del siglo XIX, que tenían en común precisamente la predilección por un “género”: el

---

attention, même excessive, est loin de l'exclure. Chez les uns, la volonté perce, et dénonce l'énergie soutenue de leurs desseins; chez les autres, l'abandon se livre, et il est style; et il en est qui cultivent leur abandon, dont ils n'ignorent pas qu'il peut avoir valeur de style. - Mais la manière de faire caractéristique de quelqu'un, son style, n'est pas toujours louable. Il y a de méchants styles. Quand ce mot est pris en bonne part, il dit quelque chose de plus que manière d'être ou de faire, et il n'est pas facile de préciser ce 'quelque chose'. Je crois qu'un beau style implique une sorte d'organisation de la singularité, une harmonie qui repousse l'excès de la fantaisie. L'extravagance, la bizarrerie débordent le beau style. Le caprice non tempéré ne lui sied point. Tout le monde convient que le tigre est d'un tout autre style que le singe: il a des équilibres magnifiques; l'autre n'est qu'instabilité, gambades vaines, bonds sans but. - Le beau style doit faire songer à une loi très sensible, mais indéfinissable, qui relève le caractère trop individuel des actes ou des œuvres et leur communique la dignité de type ou de modèle. Une personnalité prend alors l'intérêt d'un original, d'un exemplaire unique qui se distingue dans cette collection de semblables qu'est l'espèce humaine, comme un écart vers un idéal. - Rien n'est plus dénué de style que ce qui est le produit d'une fabrication mécanique ou imitable. Je déplore donc (mais il est trop tard) l'emploi de notre mot pour désigner une époque ou une école d'architecture ou d'art ornemental, car les styles de ce genre sont définissables et imitables; et il est arrivé que l'abus commercial de cet abus verbal nous a valu l'expression 'meubles de style' qui promet ce que l'on sait”, Valéry, *Vues*, Table Ronde, Paris, 1948, pp. 311-313.

<sup>239</sup> Valéry, “Réflexions sur l’art”, *Bulletin de la Société fr. de philosophie*, op. cit., p. 77.

*paisaje*. De esta circunstancia parece haberse desencadenado todo lo demás. Como veremos en el capítulo siguiente, algo tan aparentemente trivial como la predilección por el paisaje, producirá entre esos artistas una suerte de *ceguera*, una degradación óptica casi completa, algo que, según Valéry, los pintores demostraban constantemente en sus pinturas.



## CAPÍTULO II.

# PAUL VALÉRY, LOS PAISAJES Y LOS PASAJES DE LA PINTURA MODERNA

En cualquier materia atenerse a la ‘verdad’, fundarse en la observación pura, tiene por efecto paradójico llevar a la inconsistencia total. Está claro, por otra parte, que si la composición –es decir lo *arbitrario razonado*– se inventó y se ha exigido durante tanto tiempo fue como respuesta a alguna necesidad –la de sustituir las convenciones inconscientes que conlleva la imitación pura y simple de lo que se ve por una convención consciente que, entre otros beneficios, le recuerda al artista que no es lo mismo ver o concebir la belleza y hacerla ver o concebir.<sup>240</sup>

Paul Valéry

\*\*\*

...pinto según veo, según siento.

...todos los pintores que tienen propensión al color, representantes de la luz y del aire.<sup>241</sup>

Paul Cézanne

---

<sup>240</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 170.

<sup>241</sup> *Le Salon*, 20, 1870, rep. en Rewald, John, “Un article inédit sur Paul Cézanne en 1870”, *Arts*, s. n., 1954, p. 8. N. 1 y 2. Cézanne, *Correspondencia*, carta a su hijo en agosto de 1906, op. cit. p. 396.





## 2.1. Sensaciones coloreadas

...la sensación fuerte de la naturaleza –bastante viva en mí, por cierto– es la base necesaria de toda concepción artística, sobre la que descansa además la grandeza y la belleza de la obra. El conocimiento de los medios para expresar nuestra emoción no es menos esencial, y no se adquiere sino mediante una experiencia muy larga.<sup>242</sup>

Paul Cézanne a Louis Aurenche, en enero de 1904.

Émile Bernard, quien había visitado a Paul Cézanne al final de su vida, contaba que el anciano pintor se mostró perplejo, y acto seguido dogmático, cuando comprobó que su visitante pintaba con muy pocos colores: amarillo, rojo y azul, aparte de blanco. Cézanne se quejó de que no se podía pintar sin amarillo de Nápoles y aquellos colores que él mismo consideraba necesarios de acuerdo a su pintura, entre los cuales se contaban bastantes azules y verdes, y que le suponían la ventaja “de no inducir a excesivas mezclas y de realzar lo pintado”<sup>243</sup>.

Cézanne pintaba con los colores atemperados, muy translúcidos, y rara vez intactos. Tenía un método para usar los colores, aunque fuera más fácil de constatar su funcionamiento que de explicarlo. Su método atravesaba la coloración azulada de sus cuadros, que tanto llamó la atención del poeta Rilke: “Hay también en el cuadro un manto azul y una rama de alhelí... el particularísimo azul de Cézanne tiene este origen, se deriva del azul del siglo XVIII, que Chardin despojó de su pretenciosidad, que sólo en Cézanne no conlleva ya un significado colateral”<sup>244</sup>. Cézanne situaba

---

<sup>242</sup> Cézanne, *Correspondencia*, op. cit. p. 369.

<sup>243</sup> Doran, Michael, *Sobre Cézanne*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 107.

<sup>244</sup> Cézanne, *Correspondencia*, op. cit., p. 32.

colores adyacentes, con predominancia de azules y verdes agrisados, cuya asignación de unas propiedades ópticas resolvían el viejo problema de “los colores que vienen hacia adelante y van hacia atrás”. Mediante esos principios, que en su caso eran bastante intuitivos, quería conseguir el volumen de los cuerpos. Si bien, casi por completo, ese método estaba apuntalado sobre su experiencia individual, y muy poco sobre los conocimientos de una estructura cromática, como la estructura cromática ternaria. Se parecía, pero no se regía por el principio de armonía de los colores contiguos en el círculo cromático del químico Chevreul. Esto significaba que lo que hacía el pintor tenía que ver en buena medida con la intuición adquirida en la ilimitada sucesión de tentativas y ensayos de su pintura, sin haber alcanzado nunca una verdadera *tecnología del color*. Cézanne tanteaba y ajustaba *relaciones* —su palabra talismán—, *ponía y quitaba colores* —y desechaba muchas telas recién comenzadas— conforme a una suerte de espoleta sensitiva suya, que reaccionaba cuando el ordenamiento material de los mismos sobre la tela alcanzaba alguna simetría armoniosa con el mundo entorno, y algún efecto adecuado sobre su propia sensibilidad. Y así hablaba de “poner en orden sus sensaciones de color”, y hasta de una “lógica de las sensaciones”<sup>245</sup>. En cierto modo, éstas eran expresiones que contenían una aparente contradicción en sus términos, en cuanto que, como dijera Valéry, lo que entonces se podía entender por sensaciones, era cualquier cosa menos un orden estable, cualquier cosa menos “un asunto de forma”. La sensación la consideraba Valéry un estado bastante informe de la percepción, un umbral de la consciencia que acompaña a la mirada, y una primera aproximación a la realidad, en la que sólo se hacen presente breves rasgos de la misma, acaso sólo en razón a unas expectativas cumplidas, y a veces frustradas. Valéry dirá que definir y establecer un conjunto de *relaciones (rapports)*, en un sistema de percepción, es la manera más fiable de superar la esfera de las confusas sensaciones iniciales. Y hablaba igualmente de *relaciones*, en el sentido de relaciones de valor y tono, de tamaño y forma. Pero su uso de la palabra tenía también resonancias más generales en los ámbitos de la ciencia (en el sentido de las relaciones geométricas)<sup>246</sup>. Valéry dice que la semejanza de las formas

---

<sup>245</sup> Doran, *Sobre Cézanne*, op. cit. p. 63.

<sup>246</sup> A veces como “*Relation*”, y a veces como “*Rapport*”. “*Relation*” est la notion réciproque de ‘choses’ – Qui dit l’une sous-entend l’autre. La notion elle-même est chose regardée

debe ser el resultado de una “convergencia de observaciones y acciones que en la forma del conjunto acumulen una cantidad en constante aumento de *relaciones observadas entre las partes*”<sup>247</sup>. Y en otra ocasión también anotará en sus cuadernos que le interesan “las figuras de relación entre las cosas, y no las cosas mismas”<sup>248</sup>. Esa palabra –*relaciones*– servía de piedra angular para todas las artes. Y, con toda probabilidad, Valéry la habría tomado de las teorías del conocimiento modernas, y también del lenguaje de las matemáticas. Aunque igualmente podría haberla tomado de un hilo de escritos de arte bien informados ya a finales del s. XVIII. Tal vez, y más sencillamente, la escuchó por doquier entre sus amigos pintores. Los epistolarios de algunos de esos pintores están plagados de esa expresión incierta, “establecer relaciones”. Paul Cézanne, por ejemplo, le decía en una carta a su hijo: “...se trata de introducir todas las relaciones posibles”<sup>249</sup>. Y, a menudo, este pintor hablaría de su arte como un conjunto de relaciones entre colores y formas, en aras de disuadir una concepción equivocada de la pintura: “pintar no significa copiar servilmente el objeto: significa captar una armonía entre abundantes relaciones”<sup>250</sup>. Cézanne, según parece, quería establecer en su arte una carta de relaciones de color sencillas, *un mapa de simetrías* entre esos mismos colores *materiales* (pigmentos) que consideraba necesarios a su pintura, y aquellos colores *ópticos* (luminosos) que pertenecían a la realidad, y que percibía tan dificultosamente, como le decía en una carta a su hijo en sus últimos días de vida<sup>251</sup>. En otra carta al mismo Bernard, el pintor también escribió:

Ahora bien, al ser ya viejo, alrededor de setenta años, las sensaciones cromáticas que produce la luz son en mí causa de abstracciones que no me permiten cubrir mi lienzo ni pretender la delimitación de los objetos cuando los puntos de contacto

---

comme relation. Toute chose considérée s'écarquille en un infini de relations. Toute relation considérée se durcit en chose”, *Cahiers*, vi, p. 214, cf. Robinson, *L'analyse...*, op. cit. pp. 34-35.

<sup>247</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 212.

<sup>248</sup> *Cahiers*, x, p. 413,

<sup>249</sup> Cézanne, *Correspondencia*, op. cit. p. 399.

<sup>250</sup> Doran, *Sobre Cézanne*, p. 38. Cf. E. G., *Arte...*, op. cit. p. 86.

<sup>251</sup> Cézanne, *Correspondencia*, op. cit. pp. 403, 402. Cf. Doran, *Sobre Cézanne*, op. cit. pp. 93, 107.

son tenues y delicados; de ahí que mi imagen o cuadro sean incompletos. Por otro lado, los planos caen unos sobre otros...<sup>252</sup>

Sobre esas misteriosas “sensaciones de color” a las que aludía Cézanne, se han escrito ensayos muy inteligentes, y se ha dicho todo lo que se podía decir. En principio, parece ser que la expresión “sensaciones coloreadas” en su boca era un concepto más o menos técnico, que aludía a un régimen de atención muy particular suyo, secundado por una manera ordenada de usar los colores, pero sumamente subjetiva. Cézanne se imaginaba la realidad –y la explicaba así, al parecer, mientras hacía un gesto de entrelazamiento de las manos– como si sólo estuviera compuesta de pequeños ítems de colores, más o menos relacionados, tal y como se relacionan los hilos en un tejido. Y, en consecuencia, procedía en su pintura, examinando indirectamente sus propias reacciones sensibles, es decir, mientras buscaba un ordenamiento particular de los colores, un plexo de colores que sirviera de estímulo simétrico –capaz de producir la misma resonancia sensible en sí mismo y luego en otro observador distinto al artista– a ese otro plexo de la naturaleza visible que producía sus “sensaciones coloreadas”<sup>253</sup>.

---

<sup>252</sup> Cézanne, *Correspondencia*, op. cit. pp. 390-391.

<sup>253</sup> Valéry emplea también la expresión “sensations colorées”, i. e. *Œuvres*, t. 1, p. 675. El desarrollo de este punto tiene una gran deuda con la tesis de Robert W. Ratcliffe, *Cézanne's working methods and their theoretical background*, PhD., Courtauld Institute of Art, London, 1960, y con el magnífico ensayo de Lawrence Gowing, “The Logic of Organized Sensations”, en William Rubin, ed., *Cézanne. The Late Work*, Museum of Modern Art, New York, 1977, pp. 55-71. Se ha escrito mucho sobre la expresión “sensaciones coloreadas” que Cézanne emplea en sus cartas. Pero un rumor de complicaciones filosóficas ha enturbiado lo que probablemente sólo fuera, por parte del artista, una manera de intentar explicar las complicaciones técnicas de su pintura. Según parece, la expresión tomaba un sentido distinto a la sombra de una disputa filosófica de la época, en torno a la naturaleza subjetiva de las sensaciones, y la cognoscibilidad de la realidad sensible. Los teóricos del arte se preguntaban si las verdaderas sensaciones podrían derivar de las experiencias privadas, como en el caso de los sueños y las visiones simbolistas, y si, alternativamente, las sensaciones estaban necesariamente ancladas en la experiencia del mundo objetivo. Por otra parte, la palabra “sensación” pasó a formar parte del vocabulario de los pintores impresionistas. Pissarro, por ejemplo, cuando reconoce su camaradería con Cézanne, también dice que “cada uno conserva la única cosa que cuenta: su sensación”, vid. Carta de Camille a Lucien, 22 de noviembre de 1895, en Camille Pissarro, *lettres a son fils Lucien*, ed. John Rewald, París, 1950, p. 391. Cf. Carta de Camille a Lucien del 21 de noviembre de 1895, p. 388. Cf. Carta a Esther, 13 de noviembre de 1895, p. 386. Cf. Rewald, *Impressionism*, 1961, op. cit. p. 458. Vid. Shiff, Richard, *Cézanne...*, pp. 29-57, 244-246. Sin menospreciar los estudios que se han encaminado a intentar dirimir un sentido preciso de la expresión,

---

entendemos que se ha concedido una importancia excesiva a las disquisiciones etimológicas del vocabulario empleado por los pintores y los críticos modernos. En principio, debemos considerar que ese no deja de ser un vocabulario muy poco meditado, aunque tuviera claras resonancias filosóficas y psicológicas de la época. Meyer Schapiro piensa igual, y apunta claramente la confusión que existía, según el contexto, entre conceptos como ‘sensación’, ‘impresión’, y ‘percepción’, en el lenguaje de las artes. Cfr. Schapiro, *Impressionism*, op. cit. p. 27. Ernst Gombrich también resolvía con propiedad que: “...buena parte de la experimentación artística de los dos últimos siglos ha trabajado en esta zona comprendida entre el registro y la creación de sensaciones visuales, aunque la relación exacta entre ambas actividades no estuviera necesariamente clara para críticos ni para artistas. Encontramos una combinación de ambos efectos en la teoría elaborada del impresionismo, con un pintor comprometido a mantener una fidelidad absoluta a su visión y a reflejar, como si dijéramos, el campo visual desplegado delante de su ‘ojo inocente’, sin admitir en su mapa nada que meramente derive de lo que sabe sobre el mundo externo”; y finalmente diferenciaba los términos de un problema que tiende siempre a enconarse cada vez que los historiadores del arte hablan de sensaciones: la distinción entre “simplemente ver”, y el arte de “hacer ver”. “Se trata de una paradoja que surge siempre que el artista trata de registrar su experiencia subjetiva con independencia de la que su registro vaya a suscitar en el espectador... El pintor es también su primer espectador, y a lo que puede aspirar es a una equiparación de sensaciones, nunca a levantar un mapa... A menudo se ha utilizado el hecho innegable de que nuestra experiencia visual subjetiva no la determina solamente el mundo físico u óptico como argumento en favor del relativismo y del subjetivismo en la teoría de la representación. Una teoría más perfecta debe tener por objetivo dar al subjetivismo lo que le corresponde sin por ello hacer concesiones al relativismo”, Gombrich, “El espejo...”, op. cit. pp. 171-173. Por nuestra parte, en el caso de Cézanne, buen lector de Stendhal, entendemos que la palabra sensación tenía resonancias del sensismo filosófico, pero un significado muy limitado. Cfr. Judith Wechsler, “Cézanne: Sensation/perception” in *Cézanne Aujourd’hui*, ed. Françoise Cachin, Henri Loyrette, and Stéphane Guégan, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 109. Cézanne, cuando decía que pintaba sus sensaciones, estaba afirmando que “pintaba los objetos tal y como se ven”, aunque reconociera al mismo tiempo que el acto mismo de ver era complejo, y que estaba atravesado por sesgos personales. Por lo demás, tampoco es una disquisición específicamente moderna, pues, como apunta bien Philip Conisbee, el concepto de “sensación” estaba ya relacionado con la tradición pictórica naturalista desde muy temprano, precisamente entre los paisajistas. Henri Testelin, ante la Academia, en 1696, admitía que los efectos de luz y sombra podían ser comprendidos mejor por el estudio empírico de la naturaleza, y hablaba de “representer la véritable sensation (si l’on peut user de ce terme)”. Luego reconocía que había diferencias en la percepción según las personas, “selon la disposition des organes et du temperament”, aunque el arte no consistiera en la búsqueda de las “inclinations particulières”. Testelin, Henri, *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture*, Paris, 1696, pp. 29-32. Cf. Philip Conisbee, “The Early History of Open-Air Painting”, en Peter Galassi, cor., *In the Light of Italy. Corot and Early Open-Air Painting*, Yale University Press, New Haven and London, 1996, p. 30. Por otra parte, los historiadores del arte moderno suelen enlazar la idea de sensación con la noción de “temperamento”, según la empleaba Zola, amigo de juventud de Cézanne, en el contexto tardío de las disputas entre románticos y realistas. La influencia de Zola será la más decisiva en el aprendizaje de Cézanne, y la que le llevará a conceder demasiada importancia a la expresión personal. En buena medida, ese lenguaje “medio filosófico” de Cézanne provenía de sus conversaciones con Zola. Por ejemplo, en comparación con la expresión anterior, Zola había escrito a Cézanne en la época de juventud: “Cada genio nace con su

---

pensamiento y con su forma original...”, Zola a Cézanne, 26 de abril, de 1860, p. 95. Cézanne le escribe a Zola, en 1878, y le dice lo siguiente: “...te preguntaré si tienes la misma opinión que yo sobre la pintura como medio de expresión de la sensación”, p. 229. En esa misma carta, para colmo, Cézanne le comunica que está leyendo la *Historia de la pintura en Italia*, de Stendhal. Reza en esa obra lo siguiente: “...l’on n’a d’idée de la lune avant de l’avoir vue avec le télescope d’Herschel. Nulle description ne peut donner la sensation de cette neige piétinée par un animal dont les pieds seroient ronds”, t. 2, p. 42; “La pose, le dessin, la draperie, tout est frappant; l’ame est agitée par des sensations qu’elle n’est pas habituée à recevoir par les yeux”, t. 2, p. 19. Stendhal, *Histoire de la pienture en Italie*, P. Didot, Paris, t. 1 y 2, 1842. También, en el tomo primero de su obra, Stendhal asocia la sensación a los “defectos” en la pintura, y la contrapone a la visión objetiva, vid. pp. 121, 204. Para una indagación amplia de las ideas de Stendhal sobre la pintura, vid. David Wakefield, *Stendhal and the Arts*, Londres, Phaidon, 1973. Y del propio Valéry, que fue un gran lector de Stendhal, se pueden mencionar “Stendhal”, *Œuvres*, t. 1. Cf. *Variété*, II, 1937, pp. 105-143. Cf. Girard, René, “Valéry et Stendhal”, *PMLA*, 69, 3, 1954, pp. 347-356. Por tanto, ese lenguaje de resonancias literarias y filosóficas se despliega ya en las sucesivas cartas que Zola le envía a Cézanne en 1860, donde el escritor le calienta los cascotes a su amigo, mientras le advierte contra sus inclinaciones realistas – “¿Qué queréis, pues, decir con la palabra realista?” –, en una época en la que Cézanne apreciaba mucho la pintura de Courbet. Cézanne, *Correspondencia*, op. cit., pp. 89, 93, 94, 85. Cfr. Émile Zola, “Proudhon et Courbet”, en *Le salut public*, Lyon, 26 juillet et 31 août 1865, en *Écrits sur l’art*, op. cit. p.43. Paradójicamente, Courbet también hablaba de “sensaciones”, y, además, como las de Cézanne, de “sensaciones fuertes”, vid. Carta a Aurenche, 25 enero 1904, p. 369. Sobre la sensación “intensa” en Courbet, vid. Gustave Courbet, carta publicada en el *Courrier du Dimanche*, 25, de diciembre de 1861, reeditada en Jules Antoine Castagnary, *Les Livres Propos*, París, 1864, p. 182. En definitiva, se han vertido ríos de tinta sobre el tema, y es difícil despachar el asunto en este pie de página, por extenso que sea. Así que tendremos que precisar bastantes cosas conforme avancemos. En cualquier caso, y para concluir, diremos que hay pocas razones para pensar que las dichas sensaciones de Cézanne fueran algún tipo de componente anímico tumultuoso y aislado en su interior, que dispensaba a su pintura de rendir cuentas con la realidad sensible. Más bien lo contrario, las sensaciones son las cosas entrando por los sentidos, aunque al principio entren, como dice Cézanne, entre “confusiones” –de ahí que hable de “poner en orden las sensaciones”–. Por eso no consideramos aquí que la transición entre impresionismo y simbolismo sea tan fluida como sugiere R. Shiff, ya que en las teorías simbolistas estaba contenido el germen de la pintura abstracta y el rechazo absoluto de la mimesis, por ejemplo, cuando Gustave Kahn escribe en 1886, “la principal meta de nuestro arte es objetivar lo subjetivo (la exteriorización de la Idea) en lugar de subjetivar lo objetivo (la naturaleza vista a través del temperamento)”. La base “espiritualista” del arte abstracto proviene de aquí. Gustave Kahn, “Réponse des symbolistes”, en *L’Evenement*, 28 sep., 1886, cit. en Sven Loevgren, *The Genesis of Modernism*, Bloomington, 1971, pp. 83-84. Cézanne era un pintor de mimesis, no lo olvidemos. Y toda intención de arrancarlo de los hilos comunes de la historia de la pintura merece poca consideración. “Tengo, pues, que pintar del natural –dice en una carta a su hijo, en octubre de 1896–. Los esbozos, lienzos, si los hiciera, no serán más que construcciones a partir de la naturaleza (*d’après nature*), basados en los medios, y las sensaciones y los desarrollos sugeridos por el modelo; pero siempre estoy diciendo lo mismo. ¿Podrías procurarme pan de almendra en pequeña cantidad?”. También a Émile Bernard, quien le ronda a su vejez y le pregunta todo el tiempo por sus teorías artísticas, Cézanne le dice más o menos lo mismo: “Perdone que siempre vuelva sobre el mismo punto; pero yo creo en el desarrollo lógico de lo que vemos y sentimos mediante el estudio de la naturaleza, aun cuando luego



Fig. 1a-1b. Paul Cézanne, pinturas inacabadas, c. 1904.

La dificultad en la que desembocaba todo ese planteamiento tan simple de su arte – que a causa de su misma simplicidad estaba abocado a tropezar constantemente con la realidad–, hizo que Cézanne dejara muchas pinturas inacabadas (figs. 1a, 1b). Por otra parte, y por ese mismo motivo, al artista siempre le afectó un problema correspondiente a la armonía entre las partes y el conjunto de su pintura. Cézanne intentaba dividir cromáticamente las superficies de sus pinturas sin destruir su impresión de unidad, pero en muy pocas ocasiones conseguía tal propósito. Más a menudo, el sentido de unidad que afectaba a todo el rectángulo de la pintura, era sólo posible mediante la disolución de las formas en ese tejido uniforme de colores. Es

---

tenga uno que preocuparse de los procedimientos pertinentes; procedimientos que no son para nosotros más que simples medios para llegar a hacer sentir a la gente lo que nosotros mismos sentimos y para hacernos aceptar. Los grandes que admiramos debieron de hacer esto mismo”. Cézanne también le dice a Bernard que, sea cual sea el temperamento del pintor, el asunto de la pintura consiste mayormente en fijar “la imagen de lo que vemos”. Bien es cierto que Cézanne se propone hacer eso mismo, según dice, por su propia cuenta y sin demasiada ayuda de los demás, “olvidando todo lo que apareció antes”. De momento, ese confiado empirismo suyo, esa solvencia de su sola voluntad la vamos dejar en suspenso, pues de ahí nacen muchas complicaciones que todavía, si se quieren plantear bien, requieren un terreno mucho más allanado. La presunción de que, sin más vuelta de hoja, su pintura sea una pintura de mimesis, no supone disminuir la complejidad del problema entrevisto por otros historiadores del arte –el aparente alejamiento de la realidad sensible de su pintura–, sino todo lo contrario. En el momento que su pintura se asume como tal, como una pintura de mimesis, el vínculo entre la percepción y la técnica del pintor muestra toda su complejidad encubierta: ¿Por qué la tela coloreada –pensaría el artista en sus momentos de pesimismo– se resistía tanto a parecerse a las cosas tal y como eran vistas?

decir, el sentido de unidad de su pintura, en buena medida, era posible sólo a costa de la percepción de las formas particulares, cosa que se volvía muy dificultosa. Las figuras se volvían casi inseparables de su fondo; se perdían, como insectos miméticos en los campos visuales de colores prismáticos. A pesar de todo, en su pintura prevalecía un sentido de orden que aparecía independiente de su voluntad. Los cuadros que Cézanne desechó al comienzo parecían muestrarios de colores que tenían un cierto orden, por muy precario que fuera, orden que tal vez sólo fuera, de entrada, una evidente limitación de tonos. Y, ciertamente, tal vez en eso consistiera esencialmente buena parte de su arte, en velar por el orden de los colores, como un guardián fiel de su cajita de colores, en donde el pintor ya reconocía un orden antes de empezar a pintar.

\*\*\*

Cézanne, de primeras, parecía conceder muy poca atención al dibujo, entendido como un concepto separado de la estructuración cromática del cuadro. Algo que repetía constantemente es que toda su pintura se reducía esencialmente “a la relación y contraste de tonos”<sup>254</sup>. “La forma y el contorno de los objetos –escribió Cézanne– nos vienen dados por oposiciones y contrastes que se derivan de sus coloraciones particulares”. A lo que también añadía las siguientes palabras: “A medida que pintamos, dibujamos. La exactitud del tono da a la vez la luz y el modelado del objeto. Cuanto más se armonice el color, más se va precisando el dibujo”<sup>255</sup>. La pobreza del dibujo en las formas cezannianas podía tener una compensación técnica mediante el empleo sabio de los colores, y en un sentido innato para la composición. Pero, al hacer balance al final de su vida, es fácil intuir por qué su manera de desmenuzar la realidad, como si sólo estuviera compuesta de estímulos cromáticos –algún inmenso plexo de vestigios coloreados– resultaba muy provisoria con lo que tradicionalmente se entendían como las relaciones técnicas más propias del dibujo: los contornos, las junturas y la estructura formal de los objetos, su andamiaje y las relaciones proporcionales entre partes y conjunto, así como la atención alterna sobre la figura y el fondo. Cézanne, en verdad, nunca adquirió una habilidad en el dibujo con alguna

---

<sup>254</sup> Doran, *Sobre Cézanne*, op. cit. p. 38.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 37.



mínima completitud, aunque admiraba la precisión en el dibujo de su amigo Monet, de quien decía que tenía “la plomada en el ojo” —a diferencia de su propio ojo: “tengo el ojo vago”—<sup>256</sup>. Por otra parte, algunos historiadores del arte han advertido, y no sin cierta presunción, que Cézanne hizo dibujos y pinturas que parecían contradecir la idea de que el artista no sabía dibujar en las maneras escolásticas. Por supuesto, y sin necesidad de observar su pintura con lupa, sobre todo en lo que concierne a la composición, podemos constatar que Cézanne tenía técnicas y hábitos muy razonables, y acaso muy razonados, que ya mencionaremos por sus funciones asombrosamente inteligentes. En cuanto al dibujo de formas más singulares, la figura de un amorcillo de yeso que había en su taller, tantas veces ensayado sobre papel y sobre tela, serviría como una de esas pruebas de fuego de su habilidad (fig. 2). Y lo mismo se diría de muchos dibujos a lápiz y de algunas de sus pinturas que muestran formas muy acabadas, bien delimitadas a base de contrastes de color. Cézanne, en efecto, a menudo mostraba fragmentos de ineludible belleza en sus pinturas y dibujos. Pero esa belleza era sólo eso, una *suma de fragmentos*. Además, lo que hemos de tener en cuenta y entender bien, es que su pintura no acusaba la *imposibilidad de los fines*, cuanto una gran *dificultad técnica*.



Fig. 2. Paul Cézanne, estudio de amorcillo de yeso, c. 1895.

Fig. 3. Paul Cézanne, *Muchacho con chaleco rojo*, c. 1890.

<sup>256</sup> Según lo cuenta Jules Borély, quien visitó al pintor en 1902. Cézanne también decía de Monet que: “...mira y, de golpe, dibuja con proporción. Lo coge de allí para ponerlo aquí...”, Doran, *Conversaciones*, p. 42. Vid. Monet, “Tête de femme”, Wildenstein 1991, D447, rep. Wildenstein, Daniel, *Claude Monet. Vie et Oeuvre. Biographie et catalogue raisonné, t. 5. Supplément aux peintures, Dessins, Pastels*, La Bibliothèque des Arts, París, 1991, s. p. 1.

La desigualdad de término y gracia que mostraban sus dibujos y sus pinturas constataba bien algo que ya sostenía Valéry, y era que la figura humana exigía en el dibujo y la pintura un régimen de atención completamente distinto al que exigían otras formas de la naturaleza, como las manzanas y las tazas de porcelana. Valéry, asumiendo las viejas jerarquías de las bellas artes, entendía que las destrezas y la inteligencia de los pintores se medían al alza en la figura humana (fig. 3). “Ese sentimiento jerárquico se ha vuelto inconcebible”, dirá Valéry: “...sólo por deber admiramos ya lo que nos obliga a estimar la complejidad del problema, las rigurosas condiciones que un artista se impuso. Pero tenemos razón cuando nos gusta lo que nos gusta –y nos gusta lo que menos cultura exige y obra sobre nosotros a la manera de los objetos. Pero además, no tenemos razón –más que *en cada caso particular*”<sup>257</sup>. Es ahí donde el mismo Valéry debió establecer la escala de las habilidades cezannianas: en el *cuerpo* y en la *cara*. Cézanne carecía de los métodos y los instrumentos bien armados para la observación más objetiva de esas formas complejas, *pero no los fines ni el deseo de esa estructuración*. En consecuencia, en sus pinturas y dibujos no existía la imposibilidad de alcanzar un término bueno, según las mínimas exigencias escolásticas, por la vía empírica de sus manipulaciones menos sistemáticas y sus tanteos dubitativos de color y forma. Pero no es menos cierto que sus dibujos y pinturas contenían elementos –por lo demás, asombrosamente insistentes, y acaso percibidos por el mismo pintor como “defectos”– difícilmente encajados y acomodados en un conjunto que, en el mejor de los casos, los rechazaba y los ocultaba. Pese a lo que habitualmente se ha dicho en los ámbitos de la historia del arte especializada en la modernidad, Valéry sospechaba que había una preminencia razonable de la figura humana en esa jerarquía antigua de los temas. Tal vez no fuera simplemente una convención, una convicción caprichosa de épocas pasadas. Sus apreciaciones reparaban la tendencia moderna a minimizar la necesidad de especificidad de las técnicas conforme al tema y al motivo. Valéry nos recordaba algo ciertamente razonable: que nuestra relación con la realidad nunca es homogénea y, en consecuencia, que esa realidad reclama del pintor un desdoblamiento de la atención y un régimen de atención específico en muy diversas situaciones. Esa preminencia de

---

<sup>257</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 169.

unos temas sobre otros tenía un fundamento biológico, en cuanto que –“mientras que distinguimos mal figuras inorgánicas y vegetales”– la descripción de algunas relaciones que mantienen internamente los mecanismos de la *cara*, antes que cualquier otra cosa del mundo, es un orden complejo que sentimos al instante como un *conjunto de indiscernibles*, y como una ruina cuando algo falta o funciona de una manera extraña; y lo mismo sucedería, aunque con una intensidad ligeramente menor, en el motivo del *cuerpo*<sup>258</sup>. Ciertamente no hay en el mundo una figura enigmática como la cara, “en la que una multiplicidad tan grande de formas articuladas confluyen en una unidad de sentido absoluto”<sup>259</sup>. Valéry, por su parte, decía que “la cara, iluminada y luminosa, especial entre todas las cosas visibles, y magnética, era muy difícil de mirar sin leer en ella”<sup>260</sup>. También en los *Mauvaises pensées* dedicó un pequeño apartado a la cara que rezaba así: “dominar una cara nueva es como aprender un lenguaje nuevo. Dejamos de percibir poco a poco que no es más que lo que anuncia esta vez. Los rasgos seguros se vuelven insensibles; y la cara familiar nos solicita sólo por sus alteraciones de circunstancia”<sup>261</sup>. Sabemos de sobra lo cómicas que resultan algunas muecas de susto, lo mismo que un baile mal ejecutado, como ya señaló su paisano Henri Bergson, quien decía que los movimientos del cuerpo humano nos parecen más cómicos cuanto más parecidos son a los de un autómatas. Sabemos intuir rápidamente la naturalidad de los movimientos humanos, una cierta gracilidad que afecta al movimiento de casi todas las personas, asimismo que sabemos reconocer cuando algo falla en el espíritu, precisamente a través del cuerpo humano. Y, en general, encontramos defectuosos todos aquellos movimientos del cuerpo que nos hacen pensar en “un simple automatismo que imita la vida”. Valéry pensaba que todo el mecanismo de movimientos de un cuerpo puede hacer gestos como los de una cara y, en suma, que nuestra relación con la realidad es muy discontinua, llena de simpatías y afinidades, indiferencias y antipatías. Algo que, en el caso del pintor, afectaba a las condiciones

---

<sup>258</sup> Brunswik, Egon, *Perception and the Representative Design Psychological Experiments*, University of California Press, Berkeley, 1965, p. 115. Cf. Gombrich, Ernst, “La máscara y la cara”, en Ernst Gombrich, Julian Hochberg, y Max Black, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 42.

<sup>259</sup> Simmel, Georg, *El rostro y el retrato*, Casimiro, Madrid, p. 11.

<sup>260</sup> Valéry, *Escritos sobre Leonardo*, op. cit. p. 41.

<sup>261</sup> Valéry, “Mauvaises pensées”, *Œuvres*, t. 2, p. 825.

de entrada de su técnica; pues, por mucha atención que se le exigiera al observar todas las cosas, ni de cerca era lo mismo pintar una *naturaleza muerta* que la *naturaleza de los seres vivos*.

En suma, la concentración de un artista en un sistema abstracto de relaciones de color, aunque estuviera dado por la experiencia, propiciaba la dejación o relajación de un conjunto de operaciones formales que tradicionalmente habían sido muy necesarias para cualquier pintor, y que caían dentro del ámbito del dibujo. Valéry solía repetir que los pintores modernos ya no se entretenían largas horas en estudiar los andares de los niños y los viejos, y la expresión de las caras, que “se contentaban con poco”. Sobreponer el color al dibujo, hasta producir un eclipse coloreado de todas las formas, había sido una mala decisión para los pintores. Lo que Valéry sospechaba era que, cuanto más se habían concentrado los pintores en los fenómenos del color, más difíciles, incoherentes y empobrecidas se habían vuelto sus pinturas, y hasta el propio régimen de observación de los mismos. Rilke, nuevamente, en una carta escrita en 1907 dirigida a su mujer, la pintora Paula Modersohn, supo entender muy bien la simplificación de la técnica de Cézanne, y la casi monomanía de su régimen de atención sobre los colores, confirmando así la sospecha que Valéry ponía sobre los pintores modernos. Aunque acogiera todo eso con mayor benevolencia que Valéry, a la vez, apuntaba que el pintor tenía cierta dificultad para conseguir el sentido de unidad de las formas, y sobre todo en las figuras:

Este trabajo que había superado ya preferencias, inclinaciones y caprichos, cuya menor particularidad era sopesada en la balanza de una conciencia infinitamente ágil, y que *se concentraba en su contenido cromático con tan incorruptible esencialidad*, que más allá del color iniciaba una existencia nueva, desprovista de recuerdos. Y es esta objetividad ilimitada, que rechaza mezclarse en una unidad extraña, la que hace que a la gente le resulten tan raros los retratos de Cézanne.<sup>262</sup>

\*\*\*

Cézanne no era el único, ni siquiera tenía el honor de haber sido *el primero en la decadencia de su arte*. Valéry agrupó bajo la nómina de los “pintores de sensaciones” a

---

<sup>262</sup> Rilke, Rainer M., *Cartas sobre Cézanne*, Paidós, Barcelona, 1958, p. 51.

todos aquellos pintores que, en mayor o menor medida, habían participado en un culto común a un régimen de atención bastante desprovisto de conceptos, la “óptica ingenua” que defendía Cézanne. Era un culto a una mirada ingenua, presumiblemente concentrada en los efectos del color y la luz, y en pocas cosas más. Estos pintores que se pensaban a sí mismos guiados por las “sensaciones”, mediante una suerte de registros lumínicos de la retina pretendidamente desprovistos de inferencias, nunca se agruparon necesariamente en torno a un rasgo formal común de sus pinturas, aunque bien es cierto que todos ellos tuvieron predilección por el paisaje y los colores. Y así convino también Valéry en llamarlos “pintores paisajistas”. Se reunían, si acaso, en torno a esa sola pretensión que compartían, que era la búsqueda de una verdad fundada en la observación ingenua de sus propias sensaciones, de lo que les llegaba indefinidamente por los sentidos. En consecuencia, coincidían también en la desprovisión de medios que aceptaban y en los resultados inciertos que alcanzaban. “En cualquier materia, atenerse a la ‘verdad’ –decía con aplomo Valéry–; fundarse en la observación pura, tiene por efecto paradójico llevar a la inconsistencia total”<sup>263</sup>. En un pasaje muchas veces citado, y que se conocía bien en los círculos de los pintores modernos, el físico y médico alemán Hermann von Helmholtz, a propósito de los vínculos existentes entre la óptica y la pintura, establecía las diferencias entre los colores en la naturaleza (luz) y los colores en el arte (pigmento). A estos últimos los estimaba necesariamente más limitados que los primeros, por la sustracción lumínica: hasta la más pobre cerilla encendida tenía que ser más luminosa que la más luminosa de las pinturas, pues la cerilla era fuente de luz, y la pintura absorbía luz, y reflejaba sólo una cantidad variable (en función de los colores)<sup>264</sup>. Helmholtz aconsejaba a los pintores que no podían transcribir los colores de la luz uno por uno, pero podían establecer relaciones de contraste semejantes –análogas–<sup>265</sup>. Antes bien, Helmholtz estimaba también que la pintura, en definitiva, era un asunto de transcripción de un contenido sensible por medio de una articulación de *relaciones* de colores materiales. Nada era más simple, y nada más empobrecedor para el arte de los pintores, que

---

<sup>263</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. 170.

<sup>264</sup> Helmholtz, Hermann von, *L'optique et la peinture*, École nationale supérieure des beaux-arts, París, 1994. Valéry cita los trabajos del físico en diversas notas, vid. “Notes anciennes, t. 1, op. cit. f. 211, “Théorie physiologique, 1868”.

<sup>265</sup> Cf. Schapiro, Meyer, *Impressionism. Reflections...*, op. cit. pp. 211 y ss. Cf.

reducir la pintura a un “poner y quitar” pequeñas adiciones de color. En una carta de 1890, Monet le explicaba su pintura a Lilla Cabot Perry de una manera similar: “intenta olvidarte de lo que tienes delante, una casa o lo que sea, sólo piensa aquí hay un pequeño cuadrado de azul, aquí un rectángulo rosa...”<sup>266</sup>. Los pintores, dirá Cézanne, deben dedicarse por entero “al estudio de la naturaleza”, y es así, mediante el color y el dibujo –que para Cézanne suponían lo mismo–, como alcanzarán a expresar con precisión sus “sensaciones”.

Valéry aludía irónicamente a ese modelo simplista de la percepción, el cual separaba, dentro de un mismo proceso cognitivo las “sensaciones” de las “inferencias mentales”. Es decir, aludía a esa teoría que llevó a más de un pintor a considerar que podía autoinducirse cierto estado mental, consistente en olvidarse del significado de las cosas, y abarcar finalmente la realidad “tal y como es y como la vemos verdaderamente”, –así lo creían– *como si fuera una tabla de colores*<sup>267</sup>. Esa convicción llevó a esos pintores a descuidar del todo su aprendizaje de los medios de expresión antiguos. Por el contrario, Valéry entendía que las sensaciones eran el origen, nunca el término de la pintura. Si las sensaciones eran un estado elemental de la percepción, algo así como una percepción carente de tiempo y reposo, sin apenas discriminaciones y adiciones del pensamiento en todo caso, la pretensión de pintar sensaciones era, por de pronto, una tarea abocada a la contradicción. En cuanto que una figura hecha de “una suma de desórdenes” es siempre un desorden, “y sólo por azar puede hacerse ordenada”. Valéry consideraba que el conocimiento de las artes era, ante todo, un proceso de ordenamiento y articulación de relaciones: dividir, organizar, recomponer, acomodar partes. Y todo eso lo encontraba en un grado muy elemental en el arte de aquellos “pintores de sensaciones”. Lo cual no quiere decir que fuera inexistente, que los pintores como Monet o Cézanne carecieran de conocimientos y técnica, sino tan sólo que sus conocimientos, sus medios de expresión eran relativamente precarios y

---

<sup>266</sup> Perry, Lilla Cabot, "Reminiscencias de Claude Monet de 1889 a 1909", cit. en John House, *Monet. Nature into Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1986 p. 75.

<sup>267</sup> Ernst Gombrich ha rebatido con elocuencia incontestable el mito de la “mirada ingenua”. Gombrich, *Art and Illusion*, op. cit. p. 13. Cfr. “El espejo y el mapa”, en *La imagen y el ojo*, op. cit. pp. 161-173. Sus tesis están muy influenciadas por Edwin G. Boring, *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*, Appleton, New York, 1942.

su régimen de atención demasiado ensimismado. Así anotará de Monet en sus cuadernos de notas lo siguiente:

Monet está dominado por una gracia que se *acelera* con el tiempo (*par un don qui s'accélère avec le temps*), llega a este punto donde el rosa y la rosa, la forma y el color se intercambian en la percepción – Ya no son *objetos*, es decir, las ideas se embriagan y se pierden en la mística de los colores...

...se hace sensible a las armonías, en sus resultados, a los desarrollos de la sensación. Quien de esta manera avance, volverá a restaurará los anillos *que existen*, que vinculan el sentimiento que aún no ha cancelado la idea – con inteligencia y finalmente con la acción reconstructiva, este es un artista, pero más aún<sup>268</sup>.

Cierto es que Valéry tampoco había sido el único en establecer estas relaciones de causa y efecto en la pintura moderna. La idea de que tanta atención puesta en las sensaciones de color y en los efectos de luz, y tan poca consideración por el dibujo – y, por tanto, por las formas de las cosas–, abocaba a estos pintores a reducirlo todo a un conjunto de efectos incoherentes y subjetivos, había sido prevista por Jules Castagnary en 1874. Más de un observador común también dijo que los paisajistas sólo empezaron a percibir la *atmósfera* cuando se vieron impelidos a disolver las formas. “En el límite llega al impresionismo”, sentenciaba Valéry<sup>269</sup>. Pero tal vez

---

<sup>268</sup> “Monet - un carrière dominée par un don qui s'accélère avec le temps - arrive à ce point où la rose et le rose, la forme et la couleur sont en échanges dans la perception- extrême poésie de la vision - ivresse dionysiaque de l'oeil - mais à ce ne sont pas les objets, c'est-à-dire les idées qui enivrent, transportent, ravissent mais mystique des couleurs - ...

L'artiste est celui dont les sensations se développent - ou plutôt qui est sensible aux harmoniques, aux sous-résultats, aux développements de la sensation. Celui qui dans cette voie remontera restituera les anneaux qui existent, qui rattachent la sensation non amortie à l'idée - à l'intelligence et enfin à l'action reconstructive, celui-là est un artiste mais plus encore”, *Cahiers*, x, p. 836.

<sup>269</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 42. Castagnary, Jules, “Exposition du Boulevard des Capucines. Les impressionnistes”, en Riout, *Les écrivains...*, op. cit. p. 52. Cf. Duranty, Edmond, “La Nouvelle Peinture. A propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel”, 1876, en Riout, *Les écrivains...*, op. cit. p. 109. Rocío Robles tardío ha tratado precisamente la disolución de la óptica impresionista conjunta a las situaciones modernas relacionadas con los fenómenos de la velocidad y el humo, en una tesis doctoral de la que hemos sacado mucho provecho, vid. *Episodios de la abstracción del arte a ritmo de tren*, Tesis UCM, Madrid, 2008. Mallarmé, a propósito de Manet, también escribirá que: “L'exigence de vérité, propre aux artistes modernes, qui les rend capables de voir la nature et de la reproduire telle qu'elle se montre à des yeux justes et purs, devait les conduire à

debería haber preservado otro límite similar, aunque ligeramente distinto, para las “sensaciones coloreadas” de Cézanne. Sus sensaciones coloreadas habían establecido un límite todavía más estrecho para su técnica, todavía más empírica y desarraigada de cualquier herencia o escuela antigua, que la de Monet o Renoir. Lo asombroso del asunto fue la aparición de invención que sobrevino sobre planteamientos técnicos tan reducidos. Apreciación muy parecida, y con sentido del humor, la hizo Valéry en sus cursos para el Colegio de Francia:

La restricción es inventiva al menos tantas veces como la superabundancia de las libertades puede serlo. No llegaré a decir con Joseph de Maistre que todo lo que incomoda al hombre le fortifica. Tal vez De Maistre no pensaba que hay zapatos demasiado estrechos. Pero, tratándose de las artes, me respondería, sin duda bastante bien, que los zapatos demasiado estrechos nos harían inventar nuevas danzas<sup>270</sup>.

---

adopter l'air comme leur médium à peu près exclusif, ou, en tout cas, à s'habituer à le traiter librement et sans contrainte... Quant aux détails du tableau, rien ne doit être absolument arrêté, de sorte que nous puissions sentir que la lumière brillante qui éclaire le tableau, ou l'ombre diaphane qui le voile, ne sont qu'en passant, juste au moment où le spectateur regarde le sujet représenté, qui, composé d'une harmonie de lumières reflétées et sans cesse changeantes, ne peut être supposé sembler constamment le même, mais palpiter de mouvement, de lumière et de vie”, en Mallarmé, “Manet et les impressionnistes”, 1876, en Riout, *Les écrivains...*, op. cit. pp. 95-96. Muy probablemente Valéry conocía este pasaje de Mallarmé, cuyo eco resuena en los pasajes suyos sobre el impresionismo.

<sup>270</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 57.



## 2.2. Corot. Forma y luz en la tradición de los paisajistas

El paisaje fue primero un fondo campestre ante el cual pasaba algo. Creo que los holandeses fueron los primeros en interesarse por el paisaje por sí mismo, o por las hermosas vacas que en él colocaban. Para los italianos y entre nosotros alcanza la importancia de un decorado. Poussin y Claude (Lorrain) lo ordenan y componen magníficamente... Se hacen en todo caso estudios muy exactos y comparables a los de un siglo más tarde. Se llega al extremo de la fantasía. La carrera del paisaje imaginario acaba en los papeles pintados y las telas de Jouy. *La verdad* entra en acción. Aparecen grandes *paisajistas* que, al principio, aun se siguen preocupando por componer sus obras; escogen, eliminan, ajustan; pero luego, poco a poco, traban un cuerpo a cuerpo con *la naturaleza tal cual*. Cada vez trabajan menos en el taller y más en el campo. Luchan contra la solidez o aun la fluidez de las cosas; algunos se encandilan de la luz, quieren atrapar la hora, el instante; substituir las formas finitas por una envoltura de reflejos, de elementos del espectro sutilmente dosificados. Otros, por el contrario, construyen lo que ven.

...Por último, *el desarrollo del paisaje parece coincidir con una disminución singularmente acusada de la parte intelectual del arte*. El pintor ya no tiene que razonar gran cosa. No es que no se encuentre buen número de pintores que especulan sobre la estética y técnica de su oficio: pero creo que bien pocos están por calcular la obra determinada que quieren hacer. Nada le fuerza a ello, puesto que al cabo todos vienen a parar al paisaje o la naturaleza muerta; que a su vez han quedado reducidos a diversión de interés local. Ya han pasado los tiempos en que un artista no creía perder el tiempo por dedicarse a meditar los movimientos o actitudes propios de las mujeres, los viejos o los niños, *escribiendo* sus anotaciones antes de fijarlas en su espíritu.

Paul Valéry, "Reflexión sobre el paisaje y bastantes otras cosas"<sup>271</sup>

---

<sup>271</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. pp. 66-67.

\*\*\*

...y cuando, a la noche, en el café, las gracias volvían a caer sobre la ingenua aplicación que se torna en ridícula. Aligny (amigo de Corot) imponía silencio a los bromistas diciendo: ‘Amigos míos, Corot es nuestro maestro’.

Moreau-Nélaton, *Corot*<sup>272</sup>

En realidad, Paul Valéry se remontaba muy atrás en esa historia de los pintores paisajistas. Situaba simbólicamente en la figura de Camille Corot el inicio de la pintura de “sensaciones” y el mito de la “ingenuidad”. Corot había sido el maestro mismo de Berthe Morisot, quien a su vez era familia política de Valéry. Pero, además, el círculo de amistades de Valéry tenía en su haber un buen número de pinturas de Corot con las que Valéry estaba familiarizado. Valéry siempre consideró a Corot como un gran pintor, pero también como el iniciador de una decadencia, “la que disminuía el trabajo intelectual y hacía depender la ejecución de la mera *sensibilidad*”<sup>273</sup>. Lo cierto es que, en vista de sus propias ideas, Valéry podría haberse remontado mucho más atrás, hasta el punto que quisiera retroceder, pues pintores *ingenuos* los hubo siempre –y por qué no comenzar con Chardin, quien decía aquello de que “se pinta con el sentimiento”, toda vez que quería pintar las cosas tal y como se ven–, y eso sin tener en cuenta los italianos que habían establecido precedente, al tomar “la naturaleza como única maestra”.

Los defectos técnicos eventuales en los cuadros de Corot, en tiempos del artista, recibieron alabanzas por su sinceridad y su ingenuidad, tanto como encarnizadas denuncias por la falta de habilidad, casi siempre más acusada en el dibujo. Todo eso era, según Valéry, “vestigios de la crisis que a mediados del siglo XIX empezaba a afectar al arte y al juicio de las obras”. Y proseguía con una crítica muy severa a los valores artísticos asociados al mito de la “mirada ingenua”:

---

<sup>272</sup> Moreau-Nélaton, *Corot*, t. 1, op. cit. p. 16.

<sup>273</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 171. Se debe entender que los cuadros que Corot mostró en público durante su vida eran cuadros de taller, premeditados en su composición y su dibujo. Las pinturas suyas que tanto se nos parecen a las de los impresionistas, como sus papeles y tablitas italianas, fueron muy desconocidas por el público medio en vida del pintor. Vid. Galassi, *Corot in Italy...*, op. cit. p. 2.

La idea estúpida y funesta de oponer el conocimiento profundo de los medios de ejecución, la observancia de preceptos probados, el trabajo sostenido sabiamente y llevado siempre por orden a su término (un término de perfección sustraído a la fantasía individual) –frente al acto impulsivo de la sensibilidad singular, es uno de los rasgos más ciertos y deplorables de la ligereza y debilidad de carácter que han marcado la era romántica.<sup>274</sup>

Ciertamente fue en el contexto del romanticismo alemán donde se estableció el precedente del arte moderno en tantas cosas, donde se empezó a vislumbrar la idea del artista como un receptor clariestésico, un *médium*, y casi en el sentido exacto del espiritismo, como un receptor inconsciente de fuerzas que le sobrepasaban. Sería el artista, pues, un navegante a merced de su barco. Se alcanzó poco a poco la forma de un dogma asumido, el abandono de los medios de expresión que habían superado la prueba del tiempo. Los artistas de vanguardia consideraron hasta tal punto que la supuesta “esencia del arte” empezaba a asomar precisamente cuando esos medios de expresión heredados desaparecían.

Valéry consideraba incluso que sugerir una “impresión de inmediatez”, como presumiblemente desearon algunos artistas impresionistas, aunque no sólo ellos, era diametralmente opuesto a emplear una técnica provisoria, llena de inmediatez. La tarea de representar el instante, dirá Valéry, crece sobre las raíces de “una ciencia que ha costado una vida”, sólo le corresponde esa empresa a quienes han adquirido “la certidumbre de poder llevar un trabajo a los extremos de la ejecución, de saber conservar la unidad de conjunto en tanto realizan las partes y sin perder por el camino ni la naturaleza, ni el espíritu”<sup>275</sup>. Y, a propósito de la precariedad que afecta a los breves intervalos en los que el artista alcanza un estado de coordinación absoluta en el ejercicio de su arte, también dirá que “hace falta una buena cabeza para explotar los lances afortunados, dominar los hallazgos, y *acabar*”<sup>276</sup>.

Por supuesto, Valéry diferenciaba entre la *causa* y el *efecto*. Corot se había librado de los efectos del mito –*la pintura de sensaciones y la mirada ingenua*–, aunque él mismo hubiera participado como el que más en la causa. Los eventuales defectos en su arte

---

<sup>274</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 168.

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 45.

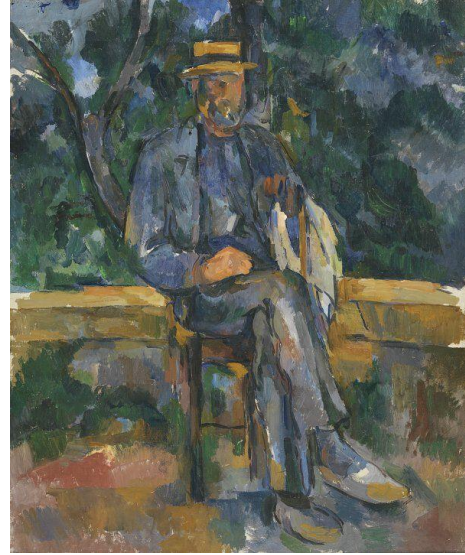
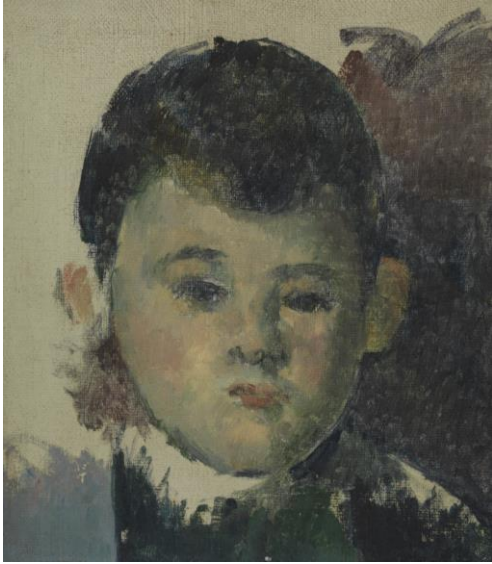


Fig. 4. P. Cézanne, *Retrato de Paul*, c. 1895.

Fig. 5. P. Cézanne, *Hombre sentado*, c. 1905.

—se considerasen expresión de su sana ingenuidad, o simplemente defectos técnicos de su manera de pintar—, no habían excusado al pintor de aprender sus medios de expresión en un grado considerable. Los había aprendido de otros pintores, al menos hasta cierto punto convenido —desde donde él los había completado por sí mismo y en la orientación que había considerado conveniente—. En un contexto escolástico, no lo olvidemos, esos medios de expresión no eran muy distintos a los de Ingres o los que poseían los últimos pintores que fueron discípulos de los discípulos de David. Corot, como antes había ocurrido con Chardin, había recibido una instrucción técnica de la que los pintores de mediados del siglo XIX empezaron a prescindir. Sin ir más lejos, Cézanne prácticamente la redujo a mínimos; pasó por la escuela de dibujo municipal de Aix sin demasiada convicción; fue rechazado para ingresar en la École, en París; y acaso lo poco que aprendió de otros pintores le vino de su relación de camaradería con Pissarro, quien, por lo demás, decía de sí mismo que había tenido mucha suerte de nacer en Saint Thomas, en las colonias francesas, porque así había sido privado de la formación académica más habitual.

Paul Valéry entendía que el paisaje había dado a los pintores su propio “sentido de la forma”. Los pintores habían empezado a poner más atención en la luz que disuelve las formas individuales, es decir, que daban prioridad al color sobre el dibujo



Fig. 6. Camille Corot, *Niña con boina*, c. 1831.



Fig. 7. Camille Corot, *Madame Legois*, c. 1838.

de observación<sup>277</sup>. En el fondo, era algo que los pintores mismos confirmaban. Étienne Moreau-Nélaton decía que Corot pintaba los cuerpos a su manera, embebidos en la atmósfera, y que su técnica era la misma para todas las cosas. Atrás quedaban los tiempos en que cada tema, cada simple motivo, exigía su *stilus*, es decir, unos instrumentos, unas técnicas, unos saberes, y unas habilidades condicionantes de la atención, específicas para cada caso, y hasta largas y dificultosas horas de reflexión individual. Corot, al mirar la naturaleza, sólo encontraba ocasiones para ejercer un sistema de operaciones técnicas muy simplificado. Y atrás quedaba el desvelo de los antiguos, para quienes la más nimia realidad, “el retuerzo de los cabellos”, instaba a una exégesis de las fuerzas naturales que actuaban sobre su forma, la caída y el retuerzo natural. Cada tema, cada grupo de objetos, y acaso cada objeto, habían sido en otro tiempo motivos de reflexión por derecho propio. Corot mismo apuntaba, por contra: “En mi caso, pinto igual un bote de leche que el pecho de una mujer”<sup>278</sup>. Se

---

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>278</sup> “Mais Corot se réclamait de sa qualité de paysagiste pour traduire à sa façon un beau corps de fille et le baigner dans l’atmosphère. Sa technique était la même, qu’il s’agit de l’humanité vivante ou de la nature inanimée. Il expliquait son système par une comparaison imagée. ‘Je peins, disait-il, une poitrine de femme tout comme je peindrais une vulgaire boîte au lait’. Cette manière de faire contrairait trop les préjugés coutrants pour ne pas recontrer des détracteurs. ‘Le talent de M. Corot reste une énigme pour la foule’, écrivait

dirá muchas veces eso mismo de las pinturas de Monet y Pissarro y, a menudo con malicia, algo muy parecido de Cézanne, del que se decía que pintaba los retratos de su hijo y de su mujer como si fueran manzanas (fig. 4). Y ni siquiera había una jerarquía entre fondo y figura en algunos de sus cuadros, en los que los motivos de los papeles pintados de la pared se confundían con los objetos que se ponían delante. Pero, en realidad, la pintura de Cézanne adolecía de lo contrario también, es decir, de una heterogeneidad estilística bastante rara, si acaso organizada precisamente en función de los temas que pintaba: utilizaba una perspectiva de lejos y una de cerca, una manera de aplicar el color u otra, según un tema u otro. Si pintaba figuras en el interior de su taller, las figuras se hacían formalmente mucho más precisas, más redondeadas y dibujadas, como las manzanas y las flores de papel. Aunque nunca dejaban de presentar verdaderas incomprendiones formales, una acusada falta de dibujo de los quiasmos del cuerpo y la cara<sup>279</sup>. Por contra, Cézanne hacía las figuras humanas en el exterior como desintegradas en un campo visual de emisiones y reflexiones de color (fig. 5). Algunas pinturas suyas eran tan confusas que sugerían la ceguera que acusamos al pasar del sol fuerte del mediodía a la sombra, cuando al principio somos incapaces de ver nada, salvo bultos azulados, hasta que, poco a poco, el ojo se va haciendo a las nuevas condiciones de luz, y vamos separando unas formas de otras y del fondo mismo. Por otra parte, Cézanne ni siquiera distinguía bien entre tono y luz en las relaciones de color. Al final de su vida, cuando hacía posar a la gente fuera del taller, les aplicaba una técnica hasta ese momento reservada al paisaje, un tratamiento precisamente menos analítico conforme a la estructura formal de las cosas y las personas. Pero, en cualquier caso, no es menos cierto que el pintor carecía de conocimientos bien organizados en torno a la especificidad de los temas y motivos, y que la manera de abordar cada tema era igualmente empírica y fundada mayormente en relaciones de color. Cézanne ni siquiera distinguía bien entre tono y luz en las relaciones de color. Las figuras de sus pinturas tardías, situadas fuera del taller, se

---

un de ses partisans. L'intelligence de la critique n'allait souvent pas plus loin que celle du public, dont elle partage trop souvent les préventions et la courte vision. 'Nulle vérité dans son invention, nulle variété dans son ton et dans ses lignes: sa composition est uniforme, sa couleur invraisemblable, son dessin faux et perpétuellement lâché'. C'est Castagnary qui signait ce jugement", Nélaton, *Corot par...*, t. 1, pp. 121-122.

<sup>279</sup> Theodore Reff sugiere esto mismo en "Painting and Theory in the Final Decade", en Rubin, William, ed., *Cézanne...*, op. cit. p. 23.

embebían en un plexo de colores de luminosidad uniforme, en un tejido fuerte y homogéneo de azules y verdes sofocantes, sin apenas contrastes de valor, y desaparecían, es decir, *se hacían paisaje*.

\*\*\*

Valéry sabía que Corot, a diferencia de lo que sucedió con los paisajistas más jóvenes conforme pasó el tiempo, había adquirido un dominio académico del dibujo de la figura humana. La expresión vivaz de simples retratos a lápiz, como la *Fillette au béret* de Lille (fig. 6), y la cuidadosa y minuciosa pintura –casi ingresiana– de *Mme. Legois*, son ejemplos de una habilidad que contradice su fama de desmañado (fig. 7). Pero ni siquiera en esos ejemplos se ocultan del todo las fragilidades que Corot mostraba habitualmente en su dibujo. De hecho, entre sus más preciados retratos, la fealdad de los defectos es algo que, sin incomodar tanto como en las pinturas de Cézanne, está presente con una constancia que nos hace dudar de que la misma mano pueda producir cosas de habilidad tan diferente.

El retrato de su bisnieto a la edad de cuatro años sería un ejemplo oportuno. Y los retratos de los hijos de Edouard Delalain, hechos en su juventud. Especialmente en el retrato del hijo varón, en el que introdujo una especie de desarticulación y una ruptura de la simetría de la cara que casi parecían dos mitades de caras cortadas y recompuestas juntas. También sus pinturas de jovencuelos italianos mostraban fisionomías torpes en la cara y raros quiasmos del cuerpo. Las manitas emborronadas de las jóvenes lectoras; las cabecitas colocadas como calabazas sobre los hombros; los hombros dislocados; los ojos emborronados, para disimular un cierto estrabismo involuntario; brazos largos, piernas cortas; piernas cortas, brazos aún más largos; e incluso, pero en menor medida, brazos emborronados y dejados sin hacer (figs. 8a-8e). En general, sus retratos adolecían de ciertas incomprendiciones anatómicas y desaliños formales que pueblan esas figuras sin exclusión de épocas. Es sabido que los retratos le daban problemas con sus clientes, y que Corot era muy tímido para mostrar sus pinturas de figuras en público<sup>280</sup>. Alfred Robaut, de hecho, cuenta en una anécdota graciosa que Desavary, el cuñado de Corot, encontró un día por accidente un armario secreto donde el pintor guardaba sus estudios de figuras para que nadie

---

<sup>280</sup> Moreau-Nélaton, *Corot...*, op. cit. pp. 28, 44, 49.

los viera<sup>281</sup>. Seguramente muchas de estas peculiaridades morfológicas de sus figuras podían explicarse fácilmente. La causa de las desproporciones y las simplificaciones morfológicas apenas difiere, al menos en esencia, de la que pudiera afectar al dibujo de cualquier aprendiz que todavía se siente dominado por sus medios de expresión. En suma, la causa podía ser debida a la naturaleza del funcionamiento técnico de la percepción de los pintores. Son pocos los historiadores y teóricos del arte que han hablado de “nuestro sentido interno de las proporciones” como un sistema que proyecta sobre los rostros una impresión más relativa de las proporciones o relaciones de medidas en su verdadera magnitud<sup>282</sup>. La discrepancia entre ese sentido subjetivo de las dimensiones del cuerpo humano, y las condiciones objetivas que ciertas técnicas de la atención producen en la percepción de dichas proporciones, discrepancia que estaba en el origen de la pintura de Corot, ni siquiera era considerada negativamente por Valéry, siempre que sucediera dentro de unos límites. Al contrario, Valéry sabía que todo eso estaba en la naturaleza misma de las técnicas de la pintura, porque lo estaba también en las latitudes psicológicas humanas: “Las distancias interiores no son de la misma especie que las distancias ordinarias”. Y prosigue diciendo en los *Analecta* lo siguiente: “en la sensación, los movimientos locales no parecen, aunque estén localizados, - estar en dos puntos distintos por su distancia. – La distancia de dos puntos del cuerpo tomados al azar no tiene sentido”<sup>283</sup>. Valéry, no lo debemos olvidar, dedicó la mayor parte de sus escritos a analizar y entender las funciones del espíritu. Su vida siempre estuvo dedicada a la auscultación de su propia vida mental. Era un agudo observador de las funciones de las mentes, y realizó muchos experimentos de introspección que recuerdan a los del filósofo Edmund Husserl, aunque probablemente más relacionados con el *Análisis de las sensaciones* de Ernst Mach, que a diferencia que Fechner, Helmholtz, y otros físicos de la época, cuyo positivismo eludía en todo lo posible la introspección, siguió alternando en su teoría de la ciencia la descripción y observación de la experiencia sensorial, es decir, resevando un pequeño

---

<sup>281</sup> Robaut, *Corot...*, op. cit. p. 288.

<sup>282</sup> Gombrich, Ernst, “La máscara y la cara”, en Gombrich, E., Black, M., y Hochberg, J., *Arte, percepción, y realidad*, Paidós, Barcelona, 2007, pp. 51-60. Cf. Gombrich, *La imagen...*, op. cit. p. 123.

<sup>283</sup> “MON CORPS. LII”, en “Analecta”, *Œuvres*, t. 2, p. 723.



orificio para resguardar al ratón de la subjetividad<sup>284</sup>. En su mayoría esos juegos mentales de introspección, que no dejan de ser una orientación de la atención hacia los propios procesos internos –en realidad, al recuerdo de esos procesos internos, porque, para que nos entendamos, nadie puede ver y pensar en ver al mismo tiempo<sup>285</sup>–, indagaban con la flexibilidad de las *constancias perceptuales* y con las percepciones subjetivas del cuerpo humano. Así hablará de las “expériences diverses de vision”<sup>286</sup>. A menudo, toma las medidas relativas de un objeto utilizando sus manos, y descubre su verdadera magnitud diminuta, o su acrecentamiento y disminución cuando camina; o cierra los ojos mientras camina, y describe la sensación de disminución del espacio; o directamente descubre la sensación inversa cuando, al caminar en la oscuridad, toca el borde de la mesa; o invierte la atención sobre el fondo, en una relación de fondo y figura; o mira fijamente los límites de una sombra, y descubre un halo brillante; también examina la experiencia sensible tras el parpadeo: “batti l’occhio due volte”<sup>287</sup>. Muchos de esos ejercicios mentales, o propiamente físicos, bien pensados, venían a coincidir con las operaciones mentales y físicas más cotidianas que los pintores practicaban para abstraerse de un régimen de atención cotidiano, y entrar en *el mundo de las formas sin nombre*<sup>288</sup>. Como en las incursiones de Mach en la descripción de la vida psíquica, Valéry se hizo muy consciente de la

---

<sup>284</sup> Mach, Ernst, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena, 1886. Cf. John T. Blackmore, *Ernst Mach. His Work, Life, and Influence*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1972.

<sup>285</sup> “Analyse interne”, en *Œuvres*, t. 2, p. 730.

<sup>286</sup> *Cahiers*, xxix, p. 165.

<sup>287</sup> “Qui marche dans l’obscur d’un lieu qu’il connaît bien, il lui suffit de palper un coin de table pour savoir où il est dans la chambre, et ce fragment tactile lui donne connaissance de toute une région bien plus étendue, modifie son état potentiel”, *Cahiers*, xii, p. 131. Cf. “Je puis regarder un objet - puis close les yeux et marcher presque sûrement à l’objet... en fermant les yeux je n’ai pas détruit la coordination musculaire définie d’abord par les muscles de l’œil et la rétine”, *Cahiers*, vii, p. 112. Valéry incluso describe introspecciones realmente raras, sobre las sensaciones de concentración del pensamiento en la cabeza (algo que recuerda o justifica el hecho de que Descartes pusiera el alma en un punto en el centro de la cabeza). “Les sensations céphaliques, céphalo-psychiques sont en relation indivisible avec l’acte psychique, d’une part, avec celles du Mon-Corps, d’autre part ses réactions”, *Cahiers*, xviii, p. 890. Cf. *Cahiers*, xix, p. 253. “Batti l’occhio due volte. Léonard”, *Cahiers*, x, p. 182, cxi, p. 103. Cf. “cligner des yeux”, *Cahiers*, ci, p. 76.

<sup>288</sup> “Considérer une chose telle qu’elle est. Comme un quelconque (sur quoi il faut donc attirer l’attention alors)”, *Cahiers*, i, p. 60. “Je me propose de regarder cet esprit comme une chose quelconque, sans nom”, en el manuscrito *Léonard de Vinci*, vol. I, BnF ms., op. cit., fo. 9 vo.

“inestabilidad de nuestro mundo visual” y de la posibilidad de *alterar* los resultados de las percepciones *a voluntad*. Si la pintura estaba conformada por técnicas del cuerpo, y era un arte mediado por la sensibilidad del productor, lo era para bien y para mal, y necesariamente ese sentido interno de las proporciones tenía que aflorar de vez en cuando, o producir intrusiones habituales en las operaciones artísticas:

...el dibujo es la manera de ver la forma –decía Valéry, recordando a Degas–... La fórmula significa lo que uno quiera, y también es verdad que yo no era quién para discutirla. - Me imaginaba perfectamente lo que quería decir. Degas contraponía lo que llamaba “poner en su sitio” (mise en place), es decir, el ajuste de una representación a los objetos, y lo que llamaba ‘dibujo’, es decir la particular alteración que la manera de ver y ejecutar de un artista le hace sufrir a esa representación exacta, como la que resultaría, por ejemplo, del uso de la cámara clara.

Esa especie de error personal hace que el trabajo de representar las cosas mediante trazos y sombras pueda ser un arte.

La cámara clara que he usado para definir ese ajuste permitiría comenzar el trabajo por un punto cualquiera, sin mirar siquiera el conjunto, ni buscar relaciones entre líneas y superficies; sin actuar sobre la cosa vista para transformarla en vivida, en acción de alguien.

Pues bien, hay dibujantes a quienes no hay que quitar sus méritos y que tienen la precisión, exactitud y veracidad de una cámara clara. También su frialdad, y cuanto más se acerquen a la perfección de su oficio menos cabrá discernir la obra de uno de ellos de la de otro. Todo lo contrario, ocurre con los artistas. El valor del artista tiene que ver con ciertas desigualdades de sentido o tendencia constante que, con ocasión de una figura, escena o paisaje, revelan a la vez la capacidad para trasponer y reconstituir, las exigencias y propósitos y las facilidades de alguien. Nada de eso se encuentra en las cosas; y nunca se encuentra igual en dos individuos diferentes.

La ‘*manera de ver*’ de la que hablaba Degas debe entenderse por tanto con holgura, e incluir las *maneras de ser, poder, saber, querer...*<sup>289</sup>

Probablemente también, sobre todo en lo que concierne al dibujo del cuerpo, ese sentido relativo de la proporción en los cuadros de Corot se debía en igual medida, y

---

<sup>289</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 73.

sin exclusión de causas, al simple efecto de la atención; a la intromisión de alguna jerarquía de la atención promovida por la consciencia inmediata del pintor. Y tal vez fuera algo recíproco para el observador medio de una pintura de Corot. Para entender los cuadros de Corot, tal vez, decimos, hiciera falta un tiempo prolongado de acomodamiento de la percepción a esa jerarquía que anteponía el color o la luz sobre el dibujo de las formas. Lo que nos parece ahora ligeramente feo, se nos muestra profundamente bello al cabo de un tiempo. Al ser miradas atentamente, es fácil percibir en las manos que amasan un pan rasgos más poderosos y grandes de lo que en realidad pueden parecer en otras circunstancias. Hacemos caso omiso del detalle feo de un rostro, por la costumbre, y encontramos su belleza desplazada. La tela o el pelaje de un animal que nos parece de un solo color, observado con calma resulta una minuciosa alternancia de hebras de colores muy distintos entre sí. La rapidez en la percepción, como entrevió Valéry, tiene efectos pronunciados sobre la pintura, porque los tiene también sobre la consciencia del que mira con intención de pintar: a las supuestas sensaciones inmediatas y desorganizadas, o más precisamente, una percepción sin persistencia y sin observación, se opone una percepción meditada que escarba, al mismo tiempo, en la consciencia de uno mismo y la realidad objetiva de las cosas. Muchas veces les sucede a los aprendices que, al cabo de horas intentando resolver algún aspecto de su dibujo, han gastado el tiempo en vano y han abandonado la tarea sin poder terminarla, porque se les ha vuelto angustiosa. Pero, al retomar su dibujo pasados los días, perciben de manera inmediata la extraña longitud de ese brazo y la estrechez de esa pierna, se dan cuenta con asombro de qué era lo que les fallaba, como si un misterioso geniecillo hubiera cambiado el dibujo mientras el aprendiz dormía; “bien sabemos, –decía el gran Leonardo– que los errores se reconocen más sobradamente en las obras ajenas que en las propias”<sup>290</sup>. La capacidad de inhibición de nuestra atención puede ser tanto más asombrosa cuanto más inconsciente resulte, y está siempre, por lo demás, a merced de los intereses de la consciencia subjetiva. Cézanne, según decía Schnerb y Rivière, reconocía sin ambages que era incapaz de *hacer los conjuntos*, y cuando le interesaba una cabeza solía dibujarla demasiado grande.

---

<sup>290</sup> Leonardo, *Tratado...*, op. cit. p. 375.

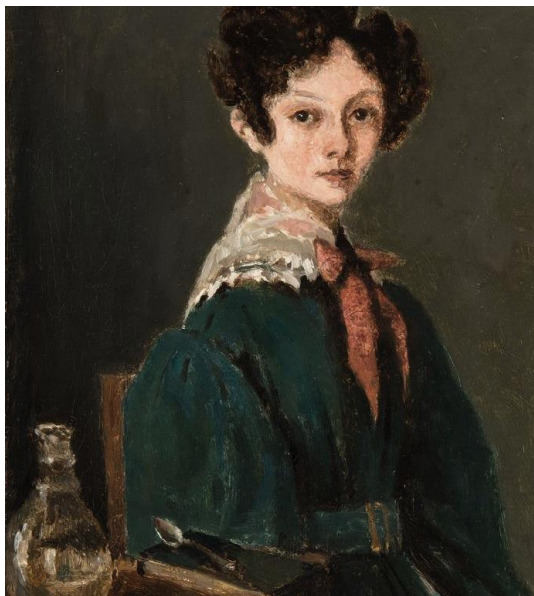
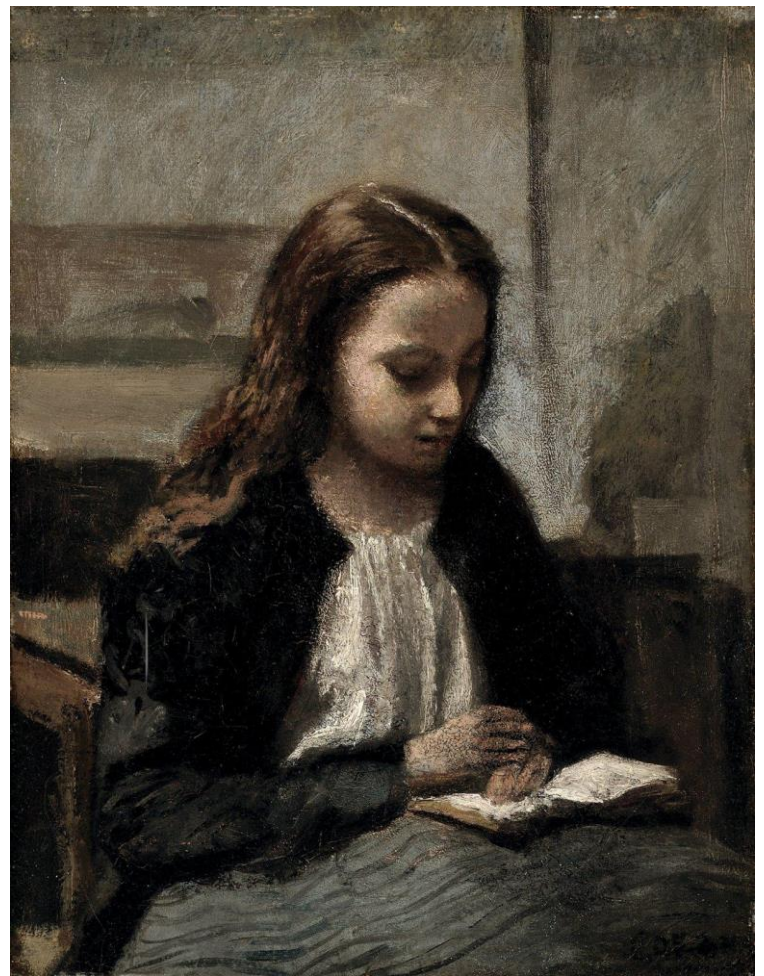


Fig. 8a-8e. Camille Corot, pinturas de figuras, pertenecientes a diferentes épocas de su vida, y que presentan algunas desmañas en las proporciones y los detalles anatómicos.

Cézanne decía de sí mismo que “nunca acertaba con toda la figura”<sup>291</sup>. El propio Corot parece lamentarse, en un sentido muy parecido, aunque veremos que ligeramente diferente, por haberse precipitado en terminar un dibujo y haber puesto poca atención sobre las proporciones. Y decimos que su lamento era ligeramente diferente al de Cézanne, porque la razón de esas desproporciones, en su caso, estribaría menos en sus carencias técnicas o su falta de *habilidad*, que en las circunstancias particulares de la producción de cada uno de sus dibujos y pinturas. Es decir, que en el caso de que Corot hubiera decidido llevar a término el dibujo con alguna corrección formal, *sabía* cómo proceder a partir de su autocritica. Corot tenía en su haber los “atajos”, los aparejos y las técnicas de la atención, para ser más “preciso” en su dibujo, si se proponía tal precisión. En Cézanne, el balance entre la voluntad y el deseo siempre era más dudoso. Corot consentía los defectos; Cézanne, más bien por fuerza, los tenía que asumir. Valéry establecía esta misma diferencia entre los pintores paisajistas que habían iniciado el mito de la mirada ingenua y los que tan sólo lo habían asumido en épocas muy tardías, ya que los primeros, más para bien que para mal, todavía habían tenido que vérselas con un sistema de enseñanza sin dismantelar y una autoexigencia conforme a unos juicios de valor más objetivos<sup>292</sup>.

---

<sup>291</sup> Rivière y Schnerb visitaron a Cézanne en 1905, y dieron cuenta de que el artista distaba mucho de estar satisfecho con los defectos de sus dibujos. Doran, *Sobre Cézanne*, op. cit. p. 125. Aunque de seguido hacían malabarismos para justificar que Cézanne dejaba sin corregir los defectos de su dibujo para mantener su “sinceridad” —ya que esos defectos, claro está, no podían ser defectos, sino la prueba incontestable de su “sinceridad”, precisamente por ser defectos; y ahora entiéndase esto como se quiera entender, pues ese planteamiento absurdo era el que atacaban indignados los críticos a los pintores modernos, no sin razón, al decir que la “sinceridad” había servido para justificar cualquier rareza en el arte moderno, cf. Bouyer, Raymond, “Le procès de l’art moderne au Salon d’automne”, *Revue bleue, revue politique et littéraire*, t. 2, 19, 1904, pp. 601-605.

<sup>292</sup> Se nos presenta de forma similar el caso de Manet, el gran promotor de toda lucha posterior contra las enseñanzas académicas, y quien no deja de comprometer el mito de la mirada ingenua, precisamente por su dilatada educación artística. Albert Boime ha demostrado sobradamente que si Manet desechó algunos elementos técnicos de la pintura es sólo porque antes los había adquirido en su etapa de aprendiz —una etapa larga, ya que duró seis años— por el taller de Thomas Couture. Cf. Albert Boime, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, Yale University Press, New Haven and London, 1980. También, es interesante al respecto, es el cruce de críticas feroces que Boime mantuvo con otros historiadores en los años sucesivos a la publicación de su libro de referencia: *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New York, Phaidon, 1971; i. e. Boime, Albert, “The Avant-Garde and the Academy: An Exchange”, *The New York Review*, 16 de julio, de 1987 (contra la previa publicación de Henri Zerner y Charles Rosen, “The Judgment of Paris”, 26 de febrero de 1987). En realidad, las fuentes más cercanas a Manet suelen

Valéry, por tanto, pensaba que todo aprendizaje, por inerte que se pudiera sospechar, funcionaba como aquel desafío que Nikolai Tolstoi propuso una vez a su hermano pequeño, cuando le dijo: “quédate en el rincón hasta que dejes de pensar en el oso blanco”. León Tolstoi recordaría a su vejez cuan imposible le resultaba eludir la presencia del oso blanco en su mente. En ese mismo sentido, Valéry sabía que era muy distinto desechar la técnica adquirida que no haberla aprendido nunca. Alguien podría objetar que la meta era la misma, y que al final estábamos al principio. Ante eso sólo cabe alegar que la voluntad tenía una presencia muy distinta en cada caso. En el primer caso, el de Corot, los medios habían sondeado ya las profundidades de la voluntad —el artista sabía lo que podía, y de dónde podía partir, incluso en qué punto se podía desviar, si se quería desviar de las enseñanzas escolásticas—, haciendo virtud al consejo delfico “conócete a ti mismo”; en el segundo caso, el de Cézanne, la voluntad quedaba a merced de una tarea abrumadoramente empírica, y los resultados eran presa del azar, y sólo por azar aparecían<sup>293</sup>.

La objetividad posible en la pintura, dentro de los cauces de una técnica tan compleja y tan conformada por los hábitos de la voluntad, fue siempre una gran preocupación para Valéry. En el fondo, afirmaba Valéry, la enseñanza exigía de los pintores “la conservación más o menos consciente de criterios más o menos ilusorios para un juicio objetivo: la anatomía, la perspectiva, el parecido, la visión más común de los colores”, cuya depreciación suprimió de un plumazo “todas las dificultades del arte (al menos las convencionales)”<sup>294</sup>. Sin ápice de ironía, a pesar de la expresión irónica “más o menos”, él, que conocía a través de los escritos de Leonardo los

---

confirmar las tesis de Boime. Georges Bataille ya decía que el pintor, incluso en sus últimos tiempos, se preocupaba encarecidamente por los procedimientos de su arte. Según recordaba Berthe Morisot, algo que Valéry recoge en sus escritos, Degas acusaba a Manet de no haber pintado una uña sin pensar en Frans Hals. Cfr. Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 70. Cfr. Mari Kálmán Meller y Juliet Wilson-Barea, “Manet and Degas: A Never-Ending Dialogue”, en *Degas Collection*, Met., pp. 177-219. Cfr. Proust, Antonin, “Édouard Manet”, *Revue blanche*, 12, 1897, p. 427. Mallarmé, con más claridad, apunta que los efectos artísticos de Manet tienen todos precedentes, es decir, que ni son producto de una mirada inocente, ni resultado de la pura experiencia personal. Vid. Mallarmé, “Les Impressionnistes et Édouard Manet”, 1876, rep. en Riout, *Les écrivains...*, op. cit. pp. 88-107.

<sup>293</sup> Ernst Gombrich hace una apreciación similar, vid. *Art and Illusion*, op. cit. p. 150.

<sup>294</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 55.

ejercicios de asombroso dispendio de energía que los pintores antiguos se guardaban para sí mismos, se lamentaba del siguiente modo:

Ya nadie se entretiene en estudiar cuidadosamente, y con cavilaciones que pueden llevar bien lejos, una tela tirada en una silla, o una hoja, o una mano... ni en beber en ese cara a cara con el objeto, sin prisa ni utilidad cercana, cierta sabiduría de sí mismo, de la maniobra combinada de su intelecto, su deseo, su vista y su mano en torno a una cosa dada... y sin público (este último extremo es capital: no hay que tratar de asombrar sino a uno mismo)<sup>295</sup>.

Pero, volviendo a las figuras de Corot, la causa de las proporciones relativas en el dibujo podía derivar de la ausencia de corrección –i. e. mediante medidores analógicos, y valiéndose de sistemas de proporción y conocimientos de anatomía y locomoción animal– sobre el mecanismo psicológico. La falta de precisión en la percepción de la “magnitud verdadera” de una parte del cuerpo, era también debida a la falta de relaciones introducidas en el dibujo o, de otro modo, la aceptación de relaciones que eran conscientemente personales. Las palabras mágicas seguían siendo las mismas que lo fueron para los pintores posteriores; *relación, articulación, ajustamiento*. Pero el análisis de las relaciones, a saber, ese ejercicio de desmenuzamiento analítico de la realidad, en la figura humana comprendía algo más que las relaciones de un simple plexo de colores. Requería de un conocimiento de “la parte invisible de las formas”, sin ir más lejos, de los *quiasmos* del cuerpo, así como las relaciones estructurales que rigen los movimientos y posiciones naturales de las figuras vivas, es decir, un estudio de la “locomoción animal”. Ciertamente, todo en la pintura se ha reducido siempre a una discriminación y una acumulación de relaciones: lo pequeño se compara con lo grande, lo oscuro con lo claro, lo rojo con lo azul, lo redondeado con lo anguloso, la posición de un punto con la posición de otro, la cercanía de tal cosa con la lejanía de tal otra. A poco que uno haya recibido clases de dibujo en el colegio, sabe que el maestro apenas se limita a indicar relaciones similares que pueden ser mejorables: esto es muy grande, aquello es más redondeado. Y de ahí nuestra decepción habitual en las enseñanzas artísticas. Pero el régimen de atención debe desdoblarse intermitentemente cuanta más complejidad conlleva una tarea. Y tantas

---

<sup>295</sup> *Ibidem.*

más coordinaciones requerirán los diversos modos de atención, cuantos más conceptos se apliquen en el ejercicio de un arte: mientras la atención se fija en los contornos, puede eludir la estructura de los tonos de los colores, mientras que descuida la composición al observar la estructura y los quiasmos de una figura; se fija en una cosa, olvidando todo lo demás por momentos. Valéry sabía que una complejidad artística conllevaría precisamente esa coordinación de situaciones y problemas que demandaban del artista la aplicación de todas sus facultades y el dispendio de tiempo. No se puede analizar al mismo tiempo el color, la semejanza, la forma, y otras tantas cosas que demandan un desdoblamiento constante de la atención:

Esta pluralidad es esencial. Bastante contrario es el tren de pensamientos abstractos que sigue su propia senda (y es solamente lo que sigue). No debe perder su dirección, o no se encontraría de nuevo. Pero el artista trae juntos, acumulados y asimilados por medio de los materiales de su arte, un almacén de deseos, intenciones, y condiciones procedentes de todas las regiones de su mente y ser. Algunas veces piensa en su modelo, otras en los pigmentos, en los tonos, en los aceites; algunas veces en la carne misma, y otra en la tela. Y, aunque sean así de independientes, estos objetos de atención se unen, inevitablemente, en el ejercicio de la pintura, cuando todos los discretos y dispersos momentos, seguidos y atrapados por los pelos, suspendidos y elusivos, están en el proceso de convertirse en una pintura sobre su caballete.<sup>296</sup>

En suma, cualquiera que pudiera ser la psicología que afectaba al dibujo de Corot y, por ende, de los paisajistas o de los pintores de sensaciones, lo que a menudo quedaba sobre la mesa era un problema de falta de acomodo entre las partes y el conjunto. La observación analítica de aquellos pintores, sobre todo en lo relativo a la figura humana, era muy precaria, y quedaba eclipsada por una concentración asombrosamente reductiva en los fenómenos de la luz y el color. La cantidad menor de relaciones observadas entre partes de una figura, o una composición, equivalía a un sentido de conjunto más debilitado. Por supuesto, la unidad del conjunto quedaba particularmente debilitada en lo que se refiere al dibujo, pero no, por ejemplo, en *la*

---

<sup>296</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 475.



*unidad atmosférica del claroscuro o del color* que, en el caso de Corot, y si cabe en el de sus jóvenes acólitos, estaba excepcionalmente lograda.

Con todo, cuesta explicar por qué Corot dejaba sin corregir los defectos de su dibujo, aun cuando con toda probabilidad tenía las habilidades para llevar a cabo un dibujo más objetivo y minucioso, y había demostrado en otras pinturas un rigor en la descripción de las formas muy superior. Tal vez fuese un poco por la pereza de rehacer los detalles, cuando el conjunto de valores lumínicos ya estaba suficientemente alcanzado; tal vez, en alguna ocasión, y dependiendo de la época, —¿por qué no?— porque el artista fuera incapaz de llevar la pintura a otro término más minucioso de articulaciones formales. Pero la mayor parte de las veces, probablemente, la razón pudo ser que la mirada del pintor no se sentía incomodada con tales defectos; ¿y por qué iba corregir algo por lo que no se sentía molesto y que, por tanto, no era considerado por él mismo un defecto, sino tan sólo un rasgo que aparecía en su pintura de manera inconsciente?<sup>297</sup> A la larga se diría que los defectos de las figuras de Corot se multiplicaron en los cuadros de Renoir, y que alcanzaron una presencia inusitada en los Cézanne. En una hoja de notas, escrita hacia 1884, Renoir, quien por aquel entonces se había propuesto recuperar la disciplina del dibujo para sí mismo, decía lo siguiente: “...los dos ojos del más bello rostro son siempre ligeramente disímiles, ninguna nariz se encuentra exactamente puesta por encima de la precisa mitad de la boca... parece que los especímenes más bellos (*les beautés de tout ordre*) sacan su gracia de esta diversidad”<sup>298</sup>. Tampoco se debería descartar siquiera que Corot empleara con ventaja tales defectos emanados involuntariamente de la propia

---

<sup>297</sup> “J’ai remarqué que tout qui était fait du premier coup était plus franc, plus joli de forme et que l’on savait profiter beaucoup de hasards; tandis que lorsqu’on revient, on perd souvent cette teinte harmonieuse primitive... Je vois aussi combien il faut être sévère d’après nature et ne pas se contenter d’un croquis fait à la hâte. Combien de fois j’ai regretté, en regardant mes dessins, de n’avoir pas eu le courage d’y passer une demi-heure de plus!... Il ne faut laisser d’indécision dans aucune chose”, Corot, “Carnet”, 1825, cit. en Vincent Pomarède, “The making of an artist”, en Tinterow, *Corot, The Metropolitan Museum of Art*, Harry N. Abrams, New York, 1996, p. 16, n. 64. “Je ne suis jamais pressé (c’est lui qui parle) d’arriver au détail; les masses et le caractère d’un tableau m’intéressent avant tout... Quand c’est bien établi, alors je cherche les finesses et de forme et de couleur. Je reviens sans cesse, sans être arrêté par rien et sans système”, Moreau-Nélaton, *Corot...*, op. cit. p. 66.

<sup>298</sup> Herbert, Robert L., *Nature’s Workshop. Renoir’s Writings on the Decorative Arts*, Yale University Press, 2000, New Haven and London, p. 108.

técnica, y que calculara los efectos sobre un observador medio de su época, acaso impregnado de no sé qué encanto revolucionario de la educación sin instrucción. Corot pudo haber tomado “como medio la capacidad visual de su público” –en el sentido que daba Michel Baxandall a los pintores italianos antiguos–, sabedor de que esos ligeros defectos de dibujo podían suscitar en un probable observador medio, convencido de que “la ignorancia nunca ha hecho mal a nadie” –como reza en el libro tercero de *Emilio, o De la educación*– alguna idea de intimidad y bondad natural del artista<sup>299</sup>. Por ejemplo, es intrigante notar cómo su dibujo se volvía todavía más ingenuo en los retratos de niños. La técnica torpe de esos retratos era como si se transmitiera a la expresión de las caras; se podía descubrir en la asimetría de los rostros la timidez; en la firmeza rígida de la expresión, la verdad sencilla; y en las líneas y los colores errados –en las manos emborronadas, en las bocas ligeramente torcidas– el dedo que sigue a las letras, una por una, en los balbuceos de las primeras lecturas. Y más allá, algo muy parecido sucedería luego con los retratos de niños de Renoir que, a todas luces, eran menos aparatosos y más defectuosos que los retratos de adultos. Cierta pintor alemán que acompañó al viejo Renoir durante unos días hizo la misma apreciación sobre los pormenores del oficio de aquel pintor, que parecía que no tenía oficio, sino tan sólo paciencia y voluntad: “...lo que logré ver allí fue una pequeña caja escolar de colores con una docena de tubitos, pequeños pinceles de agudas cerdas, algunos de ellos consumidos... de un día para otro apenas era perceptible avance alguno; nada de saltos, la obra creció paso a paso”<sup>300</sup>. Valéry, por lo demás, hubiera transigido, pues era el primero en comprender que toda obra de arte es una fuente de metáforas, y que al proceso de producción del pintor le sigue otro proceso totalmente naciente por la parte del observador, que debe, a partir de los estímulos que produce

---

<sup>299</sup> “...el espectador debe usar frente a la pintura la competencia visual que posee, una competencia que sólo en pequeña proporción es, salvo casos excepcionales, específica para la pintura, y finalmente es probable que utilice los tipos de competencia que su sociedad tiene en gran estima. El pintor responde a eso; la capacidad visual de su público debe ser su medio. Cualesquiera que sean sus propias habilidades profesionales especializadas, él mismo es un miembro de la sociedad para la cual trabaja y con la que comparte su experiencia y hábitos visuales”, Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, op. cit. p. 60.

<sup>300</sup> Max Doerner, *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*, Reverté, Barcelona, 2001, p. 348.

la pintura, “rehacerla”, es decir, entenderla por su cuenta. “Prívase a los cuadros de la oportunidad de un discurso interior u otro, y al punto las más bellas telas del mundo pierden sentido y finalidad”<sup>301</sup>. Las pinturas han incorporado desde siempre, y desde siempre se están restituyendo en ellas todo tipo de valores. Sin depender de alguna actividad mental superior, las metáforas de valor en el arte se han ido sedimentando en las pinturas incluso mucho después de pasadas las épocas históricas que las alumbraron. Y tampoco es tan difícil entender la razón. Si hacemos cuentas de lo que decía la tradición de los oradores latinos, después de todo, la demostración *ad oculos* demuestra más fuerza que cualquiera que sea la explicación mediante palabras.

\*\*\*

En la pintura de Corot, a tenor del aprecio que tenía Valéry por el pintor, había que ir más allá de los defectos en el dibujo de las formas. En su pintura, lo que cojeaba por una parte se compensaba por otra. Su mayor virtud residía en la particular manera que tenía de resolver “el problema de los conjuntos” a través del claroscuro y la valoración tonal. Corot, decía Valéry, “todavía compone”. Pero su composición era ya muy peculiar. La *manera* era la propia de un paisajista, para quien el espacio cuenta más que la figura. El dibujo de líneas y el precisado sobre las formas perdía su situación central en la técnica; los valores lumínicos, en cambio, estaban en la base, en el cuerpo, y en el final de su pintura. La búsqueda de esa prolija y coherente unidad de sus pinturas, venía dada sobre todo por un juego de escalaciones del color. La atención del artista se transfería a un sistema de relaciones de luminosidad, y por eso dejaba de preservar el rigor que el dibujo de contornos le hubiera dado a la forma. ¿Para qué entonces tantos desvelos, si lo que importaba, en opinión de Corot, era la extensión de una región del espacio en la que acontecen cosas, más que los objetos que son el acontecer?

Corot afirmaba que “por instinto” —no por sistema— ponía un poco de blanco en todos los negros —que es lo que se conoce en los manuales técnicos como “colores quebrados”—. Ciertamente que casi nunca ponía negro en sus pinturas, sino *grises*; la más diestra calibración y jerarquía de grises. Valéry tenía razón. Corot, en una hoja en la

---

<sup>301</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 155

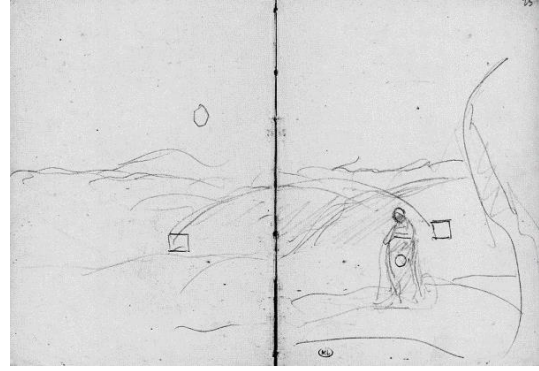


Fig. 9. Camille Corot, *El arco de Constantino y el foro, en Roma*, 1843.

Fig. 10a-10b. Camille Corot, esbozos de cuaderno con anotaciones y signos privados, c. 1855.

que dejó escrita unas cuantas observaciones técnicas, menciona lo siguiente: “...lo que más importancia tiene para mis ojos son el estudio severo del dibujo y de los valores”<sup>302</sup>. También explicaba que primero establecía, para poner orden en la composición, valores muy sumarios –el Uno y el Cero, como decía Valéry–, y luego iba sumando en sus valores “hasta veinte números”. “Este orden –dice Corot– no debe en modo alguno obstaculizar al dibujante y al colorista. Siempre es el conjunto lo que nos llama la atención. Nunca se debe perder la primera impresión que nos conmueve (*ne jamais perdre la première impression qui nous a émus*)”<sup>303</sup>. Esta última afirmación, es decir, la idea de que el pintor debía mantener una especie de conjunto inicial durante toda la producción, una especie de impresión general anterior a cualquier detalle –acaso eso era la *sensación*,

<sup>302</sup> Moreau-Nélaton, *Corot...*, op. cit. p. 125-126.

<sup>303</sup> “Il m’a paru très sérieux de préparer une étude ou tableau en commençant par indiquer les valeurs les plus vigoureuses (en supposant que la toile est blanche) et continuer en suivant avec ordre jusqu’à la valeur la plus claire. J’établirais depuis la valeur la plus vigoureuse jusqu’à la plus claire vingt numéros. Ainsi votre étude ou tableau serait établi avec ordre. Cet ordre ne doit nullement gêner ni le dessinateur, ni le coloriste. Toujours la masse, l’ensemble, ce qui nous a frappés. Ne jamais perdre la première impression qui nous a émus. Le dessin est la première chose à chercher. Ensuite, les valeurs, -les rapports des formes et des valeurs. Voilà les points d’appui. Après, la couleur; enfin, l’exécution. – Voulez-vous faire une étude ou tableau: l’appliquez-vous à chercher la forme en conscience. Après avoir fait tous efforts d’application, passez aux valeurs. Cherchez-les avec la masse. Conscience. Un bon moyen à suivre; si votre toile est blanche commencez par le ton le plus vigoureux. Suivez l’ordre jusqu’au ton le plus clair. Il est trespeu logique de commencer par le ciel”, Moreau-Nélaton, *Corot...*, op. cit. p. 126.

algo vago, percibido de manera unitaria en un instante, y no por partes y prolongadamente—, será repetida indistintamente por los pintores posteriores de los signos más variopintos que podamos imaginar —y, entre ellos, también Cézanne, aunque a éste le hubiera venido de Pissarro, a su vez, aprendiz de Corot—<sup>304</sup>.

La claridad en la disposición de los valores y la economía de las formas —expresada no sólo en la simplificación de los detalles, sino en la menor cantidad de relaciones introducidas en su dibujo, en la estructura y el contorno de las formas— será la preocupación más verdadera de Corot. Sus paisajes italianos ya mostraban ese “desgaste de la visión”, cuando vemos las ruinas romanas emerger de la tierra como una prolongación de la misma materia luminosa (fig. 9). Pero la técnica del pintor, por limitada que fuera en sus operaciones y conceptos, llevaba esas mismas operaciones y conceptos a un punto de minucia y claridad incomparable. Su pintura era como un intento de reducir toda la estructura tecnológica de la pintura a unos pocos instrumentos simples, a fin de llevar, dentro de esos límites concisos, todas las operaciones simples a la más compleja expresión posible; en fin: el artista empleaba lo más sabiamente posible una técnica sencilla. Restringía sus medios para, dentro de esa simplificación, complicar las operaciones. Valéry comparó su claroscuro con un procedimiento de números, un sistema binario, susceptible de complicación: “Claro y oscuro bastan para muchas expresiones visuales; se dice que Leibniz, al demostrar que se puede escribir cualquier nombre usando sólo el signo Cero y la cifra Uno, deducía de ahí toda una metafísica: tal ocurre con el blanco y el negro al servicio de un maestro”<sup>305</sup>. Y ciertamente parecía que había echado un vistazo —tal vez lo hiciera— a los cuadernos del pintor, pues Corot, pese a que intentara convencer a los demás de lo contrario, era terriblemente metódico en su arte. Y esto llegó al punto de querer otorgar suma claridad y ordenamiento al sistema de valores, según nos cuenta Alfred Robaut —y nos muestra un dibujo a lápiz que lo constata—, por medio de unos apuntes rápidos con signos convencionales (fig. 10a-10b). Corot se había inventado un rudimentario sistema de símbolos conformado por cuadrados y círculos de

---

<sup>304</sup> “Je ne pourrais me changer sans que ma peinture changeât en même temps que moi — dice Corot—. Ne vaut-il pas mieux que nous demeurions l’un et l’autre tels que nous sommes?” *Ibidem*, p. 129.

<sup>305</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 163.

distintos tamaños que indicaban la luz y la sombra, y su intensidad variable<sup>306</sup>. Los valores lumínicos, para Corot, eran el objeto principal de su atención, y su más cierta habilidad. Si se aceptaba así, se podía entender la más que probable compensación, la transferencia extraña que un dominio de su arte (claroscuro) hacía al otro dominio (dibujo). Entonces, cuando resultaba imposible discernir entre las formas y la luz, el dibujo se volvía incomprensiblemente sabio, inteligible, aun conservando intacto sus tartamudeos. Pero, en opinión de Valéry, la sencillez, como lo clásico, como otros conceptos de difícil definición y aún más difícil ejercicio, no era alcanzada sino a través de un largo y dificultoso dominio de los medios técnicos. La sencillez no era el medio, sino una finalidad completada:

... un espíritu de simplicidad no es en absoluto un método. Por el contrario, es un fin, un límite ideal que supone la complejidad de las cosas y la cantidad de miradas posibles y de pruebas, reducidas, agotadas –sustituidas al fin por una forma o una fórmula de acción que a alguien le resulte esencial... La voluntad de simplicidad en el arte es mortal cuando se tiene por suficiente y nos seduce para que nos ahorremos alguna penalidad... A menudo se asocia lo ‘simple’ a lo ‘clásico’; cosa cuya falsedad se puede demostrar cuanto se quiera, pero que viene permitida no obstante por la vaguedad de uno y otro término<sup>307</sup>.

\*\*\*

Alfred Robaut, quien refiere lo desconcertante que podía ser la pintura de Corot, afirmaba que lo era tanto más para sus camaradas que para los aficionados. Robaut cuenta que Ingres –tal vez el dibujante más minucioso de aquel tiempo, y el más preciso, el más ingenieril– coincidió un día con Corot en casa de Étienne-François Haro, y después de un rato mirando una de sus figuras de mujer, se escapó como una comadreja por no saber qué decir (*pour n'avoir pas à dire son sentiment jusqu'au bout*). Hippolyte Flandrin, alumno aventajado de Ingres, y que también estaba presente, en

---

<sup>306</sup> Moreau-Nélaton, *Corot...*, op. rep. fig. 150. Cf. Robaut, *Corot...*, op. cit. pp. 200-201.

<sup>307</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 158. “L'éloquence de ses abréviations est admirable. Aucun trait qui n'ait sa signification et sa portée. Cette concision est le fruit des longues années d'étude appliquée, patiente et naïve”, Robaut, *Corot...*, op. cit. pp. 200-201.

cambio, espetó lo siguiente: “este diablo pone en sus figuras algo que los pintores más diestros no tienen jamás en las suyas”<sup>308</sup>.

Valéry, a través de la obra Corot, llegaba a una situación parecida, la de no saber qué decir. Pero también, la de reconocerle un dominio técnico a los paisajistas, a los pintores de “sensaciones”, en definitiva, un saber hacer que era muy propio de ellos, y que tenía algo admirable, sinceramente admirable. Por objetivo que pudiera ser, el dominio técnico de estos paisajistas era bastante más elusivo que el dominio técnico que habían mostrado los pintores del pasado. Valéry nunca negó que los paisajistas carecieran de una técnica — ¿quién se podía creer que toda su ciencia consistía en pintar lo que veían? —, aunque sí afirmara que habían simplificado los distintos objetos de la pintura, y su estructura tecnológica, acaso reducida a cuerpo diminuto de problemas locales. Y que, asimismo, al encarar esos problemas, habían simplificado todas las posibilidades de los medios antiguos de observación a un método incierto: la observación directa. Poco importa que el público —y la extraña fauna que eran los críticos— dijera que Corot no sabía hacer una cabeza, pues, a pesar de todo, su pintura era apreciada por otros pintores. Delacroix mismamente, uno de los mejores “técnicos” de la pintura de aquella época, en una ocasión pidió ayuda a Corot para pintar un conjunto de árboles<sup>309</sup>. Tampoco es que los pintores fueran la salvaguarda clara de alguna verdad última sobre la buena pintura, pero, al menos en los tiempos de Corot, con todo el peso que tenía todavía la *Grande École*, ¿no era la formación de los mismos, y su posición estamental, una suerte de aval sobre el valor de un pintor o algo similar? Por lo demás, los propios pintores siempre habían aconsejado a sus mecenas en materia de arte. Si la mirada es siempre una mirada expectante, marcada por las inclinaciones particulares que da la experiencia y los conocimientos, es fácil concluir que los pintores serían capaces de valorar los

---

<sup>308</sup> Robaut, *Corot...*, op. cit. pp. 180-181. Cf. Moreau-Nélaton, *Corot...*, op. cit. p. 116

<sup>309</sup> Delacroix apreciaba a Corot, y en su diario cuenta una visita a su taller junto con Gaspard Lacroix. Delacroix, *Journal*, 14 de marzo de 1847 (Hubert Wellington, ed., *The Journal of Eugene Delacroix*, London, Phaidon, 1995, p. 75). De los árboles de Corot, escribe Valéry: “El árbol, en su obra, crece y puede vivir solamente en su lugar... en Corot, es Alguien”, Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 160.

ejercicios de su hacer con alguna vara de medir que no es la más común ni la más pública, sino un criterio íntimo de los que saben por dónde se andaban en su oficio.

Valéry se encontraba ante un viejo dilema que se parecía a ese otro que contara Plinio el Viejo, al relatar la historia de un zapatero que indicó un defecto en la manija de los zapatos pintados por el maestro griego Apeles, quien finalmente tuvo que asentir y corregir su pintura. Plinio concluía esa fábula en tono proverbial; el zapatero, envanecido, apuntó otro defecto en la pierna de la figura pintada, pero esta vez Apeles no pudo sino contestar que un zapatero no tenía nada que criticar de otro asunto que no fueran los zapatos. Esa historia se volvió proverbio —*ne supra crepidam sutor judicaret*— y, por lo que sabemos, pasó entre los pintores en forma de parábola artística a lo largo del tiempo; bien fuese para no hacer oídos sordos al vulgo, bien para todo lo contrario<sup>310</sup>. Si la competencia del zapatero en la fabricación de zapatos le daba juicio sobre la pintura de zapatos, cabe inquirir si no debería haber también una cualidad secreta en el cálculo de su arte que les competiera sólo a los pintores, esto es, algo de lo que, a pesar de las incoherencias puntuales en la mimesis, todavía pudiera decirse: *pues tiene algo; algo bien hecho*. Sabido es que los pintores siempre se han enfrascado en disputas de oficio que en nada tienen que ver con el contentamiento de su público, que a este mismamente le parecen absurdas, y también que los juicios artísticos de los pintores han contrariado a menudo a los juicios profanos. Edgar Degas, a sabiendas de las imperfecciones anatómicas que había en las figuras de Corot, dijo con intriga a un grupo de comensales, pintores académicos que se reían de la fealdad y la torpeza en la ejecución de los paisajes de Corot—: “pues no se lo van a creer, pero todavía dibuja mejor sus figuras (*même je l'estime encore supérieur dans ses figures*)”<sup>311</sup>.

Valéry anotó en las *Analecta* una conversación con algún pintor amigo que confirma la anécdota anterior, anotación que produce una coincidencia junto a la

---

<sup>310</sup> Leonardo, *Tratado...*, op. cit. p. 376.

<sup>311</sup> Paul Valéry menciona la contestación de esta manera, *Piezas...*, op. cit. p. 62. Pero probablemente la saca de Robaut, que relata con más detalles el episodio, *Corot...*, t. 1, p. 336. Degas tenía en su haber varias pinturas de Corot, vid. Ann Dumas, ed., *The private Collection of Edgar Degas*, The Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, New York, 1997, pp. 41-43, 122.



historia de Plinio: “La pintura –dice Valéry– es sin duda la forma de arte en la que el artista está en mejor disposición para dejarnos con un sentido de impotencia. –Mira ese pie, le digo, ¿cómo podría caminar? –No es eso lo que busco. –¿Qué buscas entonces? –Ya veo que no lo has encontrado”<sup>312</sup>. Aquel proverbio de Plinio resultaría para Valéry espinoso. Y lo era en realidad porque involuntariamente revivía la acusación que Platón empleó contra los pintores de su tiempo. El pintor, decía Platón, pintará zapatos, y pintará la mesa del carpintero, y tantas cosas como quiera, pero sin entender nada de las artes de los demás artesanos: “si es buen pintor podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios con la ilusión de que es un carpintero de verdad”<sup>313</sup>. Según Platón, los pintores simulaban saber de todo, pero sus saberes eran inciertos. Pues, en efecto, ¿qué diantres sabe un pintor? Pero la acusación de Platón es dudosa. Muchos pintores, por lo general, son personas bastante más cultas y curiosas de lo que parecería a primera vista. A menudo han acompañado sus vidas de instrumentos musicales, el estudio de la geometría de compás, han escrito poemas, han admirado ciencias como la meteorología y la botánica y, sobre todo, en los lugares de encuentro público, han conversado mucho y han hecho amistades entre los pensadores y sabios de su tiempo. Seguramente hay pocas tradiciones de artífices con una historia cultural tan preciosa como la de los pintores. Y, de paso, eso de que el pintor no sabe nada del arte de los carpinteros o del arte textil, ya lo contravendría el propio Corot, como presumiblemente afirmó algún crítico de su tiempo. Corot tenía una gran experiencia en el mercado de los textiles –que le venía de familia–, lo que sin duda contribuyó a la formación de su sensibilidad y su gusto. Se trata de una observación excepcional que dice así: “...un artista debe dominarse si ha nacido con visos de genialidad, con una habilidad natural

---

<sup>312</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 476.

<sup>313</sup> Según la jerarquía de la realidad que establecía su filosofía, para Platón es la idea de cama “la que existe por naturaleza”. Y dirá que de la idea de cama “podríamos decir que está hecha por la divinidad... otra sería la cama que hace el artesano... y otra, la que hace el pintor”. De modo que el pintor estaría “tres veces alejado de la verdad”. Platón, *República*, 579b. Se pregunta en otra parte: “¿no diremos que la arquitectura hace la casa misma, y que la pintura hace otra casa, que es como un sueño de origen humano elaborado para quienes están despiertos?”, *Sofista*, 266c. Cf. W. J. Verdenius, *Mimesis, Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us*, Brill, Leiden, 1949. Cf. E. C. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Brill, Leiden, 1978. Cf. P. M. Schuhl, *Platón y el arte de su tiempo*, Paidós, Buenos Aires, 1968. Cf. Gombrich, *Art and Illusion*, op. cit. p. 85.

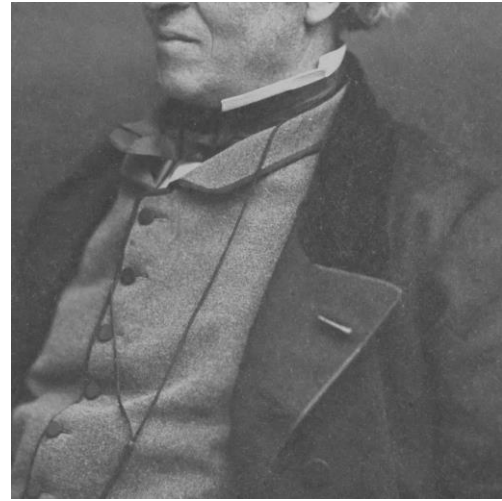


Fig. 12. Camille Corot, *Joven lectora con chaleco rojo*, c. 1845.

Fig. 11. Detalle del vestuario de Corot, en un retrato fotográfico de Nadar, c. 1854.

para pintar”, a lo que añade: “pero cualquiera sin habilidades puede aprender a establecer relaciones de formas y colores. Las sombrereras muy raramente se equivocan cuando combinan los materiales de sus sombreros”<sup>314</sup>. Su apreciación por las combinaciones de formas y colores en las ropas de las figuras eslavas de sus pinturas era tan notable como su propia forma de vestir, elegante y bohemia a partes iguales, en las fotografías que de él realizaran fotógrafos históricos como Carjat, Nadar o Cuvelier (fig. 11). La repetición de las prendas de vestir en sus cuadros insinúa su especial predilección por algunas más que otras, como una chaqueta roja de mangas ribeteadas en oro (fig. 12). A menudo incorporaba detalles propios en esos vestuarios que se repiten tantas veces, como pañuelos, costuras, o botones, que tal vez fueran detalles propios de quien se había criado entre modistas, y sabía realzar una prenda de vestir a partir de los detalles. Es algo que se ha ido descubriendo con los años, por ejemplo, en relación con el impresionismo, pero que ya dijo desde muy temprano el historiador Ángel González, que en el arte moderno “todo era un asunto de modas textiles” –y él lo dijo, además, contemplando la enorme tradición de pintores

---

<sup>314</sup> Pomarède, Vincent, “The making of an artist” en Tinterow, *Corot*, The Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, New York, 1996, p. 8.

modernos que venían de familias de bordadoras y modistas, como Albert Marquet, o mismamente Vuillard, quien también fue buen amigo de Valéry—. Sabemos que Degas también acompañaba a Louisine Havemeyer y a Mary Cassatt a las sombrererías porque le encantaba ver a las trabajadoras en el ejercicio de su arte, y también hizo la apreciación de que en aquellas humildes trabajadoras había una extraordinaria inteligencia al combinar los colores y las formas, como sugiriendo que de ellas tenía que aprender un pintor.

Por tanto, como reiteradamente hemos traído, emergía aquí una pregunta bien enclavada en la poética de la pintura de Valéry: ¿cuáles son los conocimientos de un pintor? Y, más allá, ¿qué naturaleza tiene ese conocimiento (cómo y en qué se parece y se diferencia de otras artes y otras ciencias)? Esas preguntas parecen muy pertinentes si asumimos que, en efecto, la pintura es un conocimiento específico que implica saber hacer algo, en lugar de nada o cualquier cosa. Por de pronto, Valéry lo que decía era que el artista era un sujeto que tenía un gran dominio de sí mismo, “que domina sus ojos y sus manos” y, por tanto, que estaba “mucho más y mejor organizado” que cualquier sujeto medio que mira la pintura, y que se pierde por el camino todo lo que aconteció en la producción de la misma, los primeros intentos, los momentos de dificultad y de acierto, los préstamos y evasivas, los años de estudio, y —no menos importante— sus momentos de suerte. “Pues nada saben de lo que no es aparente en la obra acabada, todo lo que ahora queda oculto, resuelto, o disuelto en ella, lo que queda sin decirse o sin responderse...”<sup>315</sup>. Desde luego, de seguir a Platón, la respuesta podría haber quedado en casi nada: el saber del pintor consistiría en la mimesis realizada con colores y líneas; “lo verdadero para el pintor está en el arte imitativo”. Pero eso era como no decir nada, porque el pintor sabía cómo representar

---

<sup>315</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 475. Si bien, la carencia de conocimientos que impide al observador medio imaginar cómo se hizo la pintura, es algo muy distinto a lo que ese mismo observador medio puede encontrar “indecible” en la pintura, aquella experiencia que, para Valéry, queda en el fuero de la sensibilidad. “Les œuvres de l’art donnent l’idée d’hommes plus précis, plus maîtres d’eux-mêmes, de leurs yeux, de leurs mains, plus différenciés et articulés que ceux qui regardent l’ouvrage fait, et qui ne voient pas les essais, les repentirs, les désespoirs, les sacrifices, les emprunts, les subterfuges, les années, et enfin les hasards favorables — tout ce qui disparaît, tout ce qui est masqué, dissipé, resorbé, tu et nié, tout ce qui est conforme à la nature humaine et contraire à la soif de merveilleux, —laquelle est toutefois un instinct essentiel de cette nature”, *Œuvres*, t. 2, p. 476.

con colores la realidad que le llegaba por los sentidos, pero la realidad de los sentidos era cualquier cosa menos un acontecimiento sólido y estable. El pintor podía imitar esa realidad sensible de maneras distintas, atendiendo a distintos rasgos excluyentes o alternos de un prisma observable. De modo que ni siquiera estaba claro qué era lo que imitaba –decir que imitaba la naturaleza, y la belleza de las formas, era no decir prácticamente nada, mientras no se definiera la naturaleza y la belleza de las formas–<sup>316</sup>. No era fácil averiguar lo que un pintor sugería con su pintura de entre – como hubiera dicho Nietzsche– “las cien mil cosas que componen lo real”.

Por otra parte, que Valéry tuviera la procacidad de incluir a la “suerte” como un acontecimiento decisivo de la producción, y casi como si fuera un saber –saber aprovecharse de la suerte–, no dejaba de administrar unas gotas de humor al asunto de *qué es lo que sabe un pintor*. Para ilustrar las afirmaciones de Valéry, y si retornamos a la obra de Corot, uno no puede dejar de pensar si lo suyo no habría sido nada más que un asunto de suerte, de *muchas suertes bien aprovechadas*. Y nos preguntamos también si más de un pintor rival, como Ingres, al situarse delante de sus cuadros no debía estar pensando que Corot, que no tenía ni idea de nada, sospechosamente tenía “demasiada suerte”. Al fin y al cabo, también lo dijo Nietzsche, sólo que a razón de un vocablo griego igual de pertinente, el *kairós*: “son raras las quinientas manos que se necesitan para tiranizar al kairós”<sup>317</sup>.

Pues bien, lo que para Platón suponía la debilidad del arte del pintor –a saber, la inespecificidad de sus conocimientos–, a Valéry le parecía que sería la fuerza de su juicio técnico –es decir, la heterodoxia misma de sus conocimientos–. Hemos admitido desde el principio una amplitud de significados para la idea de mimesis, y también hemos admitido que la holgura de ese concepto, tan importante para la estructura tecnológica de la pintura, vendría avalada por los avatares y peripecias históricas de ese mismo arte. Por eso resulta tan elocuente la reflexión que hiciera

---

<sup>316</sup> “Vérité, beauté – ce sont là des notions très anciennes qui ne répondent plus à la précision exigible. Si un homme dit: oh, que ceci est beau! – Nous traduisons que tels ou tels sytômes sont en lui – que tels mouvements ou velléites de reprendre, relire, revoir, se déclarent; qu’un objet donné semble vouloir se répéter, - qu’il nous intime de refaire l’amour indéfiniment avec lui”, *Œuvres*, t. 2, p. 618.

<sup>317</sup> Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 2005, p. 274.

Paul Valéry en su día sobre las relaciones heterodoxas que los pintores mantienen con la realidad de los sentidos, sin que eso les habilite para negar la realidad objetiva —la que existe con independencia del sujeto— a la que se ajustaría mínimamente la percepción y, por ende, la representación pictórica:

Cada artista tiene sus particulares relaciones con lo visible. Unos se dedican a restituir lo que perciben tan fielmente como puedan. Son los que creen que no existe más que una sola y única visión del mundo. Consideran que todos lo perciben como ellos, y firmes en tal dogma ponen todo su corazón en eliminar de sus obras todo sentimiento, toda desigualdad de origen personal... Otros, parecidos a Corot, aunque empiezan como los primeros y en general conservan hasta el final cierta preocupación por el estudio estricto de los objetos, a la que vuelven de tiempo en tiempo para medir con ella su paciencia y su capacidad de aceptación, desean sin embargo hacernos sentir lo que sienten ellos ante la Naturaleza, y pintarse al pintarla. Les preocupa bastante menos reproducir un modelo que producir en nosotros la impresión que les causa a ellos —lo que exige y conlleva no sé qué combinación sutil de verdad óptica y presencia real de sentimiento. Proceden acentuando o sacrificando; profundizan o aligeran su trabajo; tan pronto enriquecen los datos como fuerzan su deseo hasta la abstracción, sin respetar ni aun las formas” —y así sigue enumerando más tipos de pintores—. <sup>318</sup>

Tal vez, a juzgar por las intrigas que otros pintores hicieron de la pintura de Corot, podemos inferir que los otros buenos pintores como Ingres o Delacroix habían tenido siempre la ventaja de poder traspasar el velo que conformaba el estilo de una pintura. Podemos pensar que tenían la facilidad para el ejercicio de sincronía necesario que requerían todas las pinturas; *evitaban buscar en los cuadros algo distinto de lo que buscaba el artista mientras los hacía*<sup>319</sup>. Conocida era la pasión de Ingres por las pinturas romanas, una pintura que todavía tenía muchas carencias técnicas, y de la que sacó algunos motivos para sus cuadros. La observación experta de los pintores, a diferencia de la del aficionado medio, tal vez se deba considerar mucho menos libre de lo que se presupone. El pintor, mejor que nadie, sabe que la realidad sensible se puede mirar de

---

<sup>318</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 159.

<sup>319</sup> Si es que la crítica tenía para Valéry un cometido aceptable, probablemente era este: “L’objet d’un vrai critique devrait être de découvrir quel problème l’auteur (sans le savoir ou le sachant) s’est posé, et de chercher s’il l’a résolu ou non”, *Œuvres*, t. 2, p. 558.

distintas maneras, y al saber eso, distingue mejor a qué parte de la realidad sensible se ajustaba la mimesis de una pintura cualquiera. El artista tiene así un esquema mental propicio a las posibilidades distintas de configuración, y es capaz de apreciar a pintores de signo contrario, con la misma facilidad que el geómetra es capaz de mirar el desarrollo de un cuerpo geométrico desde diversos puntos de vista. Pese a lo que pensara Valéry, se podía aprender mucho de esa capacidad de inhibición de unos aspectos del cuadro –los más pobremente realizados–, capacidad de inhibición que, en cierto modo, requería la pintura de Corot para ser verdaderamente apreciada y querida. Ya que, mediante la capacidad de inhibición de los “defectos”, la atención se acomodaba con más facilidad a los aspectos de la pintura sobre los que el artista puso su principal atención y cuidado. Degas, por poner otro ejemplo posterior, podía hacer figuras femeninas muy simiescas, y caballos flacos que a poco que eran vistos unas cuantas veces ya resultaban reconocibles como “degasianos” –esto es, distintos a los caballos de verdad–. Sin embargo, pocos dudaron de que Degas hubiera sabido expresar con incomparable maestría su movimiento nervioso, y sin menoscabo alguno de la objetividad pretendida. En el caso de Corot pasaba algo similar al caso de Degas; quizás, en efecto, hubiera que familiarizarse –y la familiaridad siempre requiere tiempo– con aquellas manos emborronadas y aquellas caras asimétricas para encontrar que sus figuras seguían expresando la calma de unas personitas inmóviles, pero sin pérdida ni desconcierto, al volverse *paisajes*.

## 2.3. Formas y regiones conmensurables

El cielo, las cosas sin límite de la naturaleza me siguen atrayendo y me procuran la ocasión de mirar con placer.<sup>320</sup>

Paul Cézanne

Valéry reflexionó sobre las condiciones que el paisaje imponía a la estructura tecnológica de la pintura. Su preocupación por el paisaje, ese objeto de estudio, como dirá, que sólo tiene como propiedad “ocupar una región del espacio”, llevó a Valéry a meditar sobre los paisajes que hiciera su amigo Degas (fig. 13a, 13b). Eran pocos, y en cierta medida tenían el carácter de una “demostración”, la demostración de que cualquier manipulación imprecisa y libre de los colores conducía al paisaje. Según cuenta Valéry, para los paisajes del fondo de sus cuadros de jinetes, Degas tomó como modelo un montón de trozos de *carbón* sacados de la estufa de su taller y luego



Fig. 13a-13b. Edgar Degas, dos paisajes de época temprana, c. 1869.

“se aplicó a dibujar cuidadosamente el sitio así creado por el azar que su acción había provocado”. A raíz de este hecho Valéry concluía que “ningún objeto de referencia en el

<sup>320</sup> Cézanne, *Correspondencia*, op. cit. p. 287.



Fig. 14a-14b. Edgar Degas, monotipos, c. 1890.

*dibujo* –la cursiva es nuestra– permitía pensar que esos bloques amontonados fueran sólo trozos de carbón...”<sup>321</sup>. En principio, en ese pasaje del escritor, ya dijimos que hay una mención tácita de un consejo de taller, uno antiquísimo, que aparece extraído del tratado de pintura de Cennino Cennini, y que fue mudando asombrosamente a lo largo del tiempo en las distintas escuelas de pintores. Ese consejo afirmaba que era bueno observar cosas “sin forma”, es decir, sin una forma suficientemente definida, como cantos rodados y montones de tierra, o un pañuelo tirado en la mesa de

---

<sup>321</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 43.



cualquier manera<sup>322</sup>. Si es verdad que Degas hacía la gracia de echar trozos de carbón en la mesa para pintarlos —o tal vez fuera una simple fábula—, no es menos importante que el pintor, como daba cuenta de ello Valéry, debía procurar eliminar todas las referencias inmediatas que pudieran sugerir los trozos de carbón. Esto nos obligaría a pensar, ya no en una actividad consistente en dibujar cosas que no se parecen a nada y que a nada nos recuerdan, sino en dibujarlas conservando lo mejor posible esa misma *ausencia de semejanza*. El paisaje era hasta cierto punto la presencia de una ausencia: *la ausencia de semejanzas*... Y sin pretender aventurarnos por caminos que no nos conciernen ahora, se puede sospechar por qué los pintores románticos se aproximaron a la idea de la abstracción por medio del paisaje. Degas, por cierto, cuando andaba ya con la vista muy deteriorada, realizó unos paisajes muy diferentes que recodaban verdaderamente a un montón de tizones. Sus últimos paisajes en monotipo —menos limpios, y menos urbanizados—, son meras regiones de papel coloreado, realizados al principio de una manera completamente arbitraria, nacen del azar y sugieren sólo una probabilidad, al igual que se mancha una servilleta de tela durante una comida. Conformaban una extraña orografía de vacíos (fig. 14a-14d). Muchas de los colores iniciales sobre el papel eran segundas y terceras pruebas de monotipos sobre cristal, que volvía a pasarlos por el tórculo (fig. 14b-14c). Incluso sus primeros paisajes antes mencionados, más convencionales en su elaboración técnica, sólo puntualmente estaban habitados por unas hormiguitas inquietas que solían marchar en fila india, no sé sabe hacia dónde, exactamente como sucedía en algunos cuadritos romanos y, ya de paso, también en los cuadritos italianos de Corot. Eran accidentes vivos dentro de una superficie inorgánica igual de accidental.

Pero lo que nos importa aquí a nosotros, en cualquier caso, es que Valéry ahondase en esa fábula artística para sacar una razón de su fondo. “*Escala de las manos*”, dice Valéry en sus notas: “así llamo a una magnitud de los cuerpos que las manos pueden concebir... Se debe combinar la distancia (vista), con los radios de acción del sistema articulado de la mano”<sup>323</sup>. En efecto, podemos decir que el arte de pintar, en sus comienzos tenía que ver con las cosas que “se pueden aislar con la mente del resto

---

<sup>322</sup> Cennini, Cennino, *El libro del arte*, Akal, Madrid, 1988, p. 131. Si bien, con total seguridad Valéry tenía en mente algunos ejercicios análogos propuestos por Leonardo da Vinci.

<sup>323</sup> “Echelle des mains. J'appelle ainsi ordre de grandeur des corps que les mains peuvent...concevoir! [...] il faudrait combiner la distance de vision nette aux rayons d'action des syst[èmes] articulés de la main”, *Cahiers*, xiv, p. 50.

de cosas”, y con los objetos que se pueden tomar en la mano y que se pueden tocar<sup>324</sup>. Cézanne, y tal vez Pissarro, se dieron cuenta con el tiempo que habían perdido esta escala de las manos, y por eso intentaron llenar sus paisajes de balizas, de mástiles y de arquitecturas, de cosas definidas –incluso con contornos– y separadas de otras cosas, para rearmar sus cuadros con algún tipo de andamiaje, y alejarse así de lo que hacían los demás pintores impresionistas, que peligrosamente se dirigía a la disolución de todas las cosas e un plexo de colores indiferenciado. La unidad óptica que producía la representación de un paisaje, un tema que tardó mucho en aparecer en la historia de la pintura de los países meridionales, pese a lo que se suele pensar, exigía todo lo contrario, es decir, la supresión de todas las “referencias” a la forma de cualquier objeto –inclusive a los bloques de carbón y a los pedregales acumulados encima de las mesas de los pintores–, incluso todas las referencias de posición en el espacio. Las formas del paisaje, dirá Valéry, carecían casi totalmente de estructura y de articulación. Bastaba una con algunas regiones de color que se tocaran horizontalmente para representar un paisaje. Degas lo sabía bien, y sus paisajes, que a veces fueron meros entretenimientos de taller, o simples preparativos para sus fondos, se complacían en llevar esa simplificación estructural tan lejos como podía. Ni siquiera Monet haría paisajes más provisorios y, desde luego, casi nunca tan desprovistos de seres vivos y sin improntas arquitectónicas en las regiones del espacio, salvo con la excepción de aquellos paisajes de nieve que hizo en Noruega, y las pinturas acuáticas más tardías. Monet, de hecho, cuanto más empequeñecía o eliminaba las figuras de los paisajes, más extrañas conseguía que se volviera su pintura, es decir, más ajena a cualquier certidumbre óptica deseada por el público. Por otra parte, en el paisaje puro apenas distinguimos entre el fondo y la figura, distinción que es una de las principales “claves pictóricas” en la enseñanza del dibujo. Valéry afirmaba que, cuando algo se volvía irreconocible, siempre terminaba derivando en el paisaje. Porque todo en el paisaje resultaba ser fondo y figura al mismo tiempo. Y en suma, los paisajes no suscitaban nada en el observador “que permitiera reemplazarlos por un acto de trazado o

---

<sup>324</sup> Clark, Kenneth, *El paisaje*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 26. Valéry plantea de igual forma que: “Un ensemble visuel donné, paysage etc. ne dit point les virtualités des objets qu’il contient. Mais dire, voir objets, c’est les introduire, c’est ajouter des liaisons et des différentielles, des modifications virtuelles”, *Cahiers*, xvi, p. 149.

reconocimiento claros...”, dirá Valéry: “y no dejan otro recuerdo que el de una posibilidad...”<sup>325</sup>.

La distinción artística que Valéry hacía, por tanto, entre las cosas conmensurables y las que parecen infinitas, es decir, entre las que tienen una forma definida y las que carecen de ella y están sujetas únicamente a un *campo o región de percepción* desvinculado físicamente del observador, tenía una pertinencia asombrosa para la historia de la pintura. Se ha dicho muchas veces, aunque casi siempre sin tener muy claro lo que se quería distinguir, que Cézanne se propuso recomponer las sensaciones que evocan los objetos con un volumen tangible, sensaciones *hápticas*, desechadas por sus camaradas paisajistas, a fin de devolverle a las cosas pintadas una forma conmensurable<sup>326</sup>. Esto podría ser así, aunque dependiendo de en qué cuadros, y contemplando también las dificultades técnicas que asolaban y limitaban su voluntad artística. Cézanne tal vez pretendiera algo así como dotar de “solidez” y “corporalidad” al impresionismo, una solidez, antaño garantizada por los colores locales y el dibujo, que había desaparecido bajo el régimen de atención de las dichas “sensaciones coloreadas”. Si lo consiguió o no, eso ya es un asunto distinto. Algunos de sus paisajes, en efecto, estaban ordenados compositivamente en torno a los márgenes de la tela, y según un sistema de diagonales y líneas ortogonales que de alguna manera ordenaban la superficie del cuadro como un andamiaje. Sólo esos cuadros hacían pensar en la realidad del espacio representado como un espacio conmensurable. Pero lo que es innegable es que Cézanne osciló toda su vida entre maneras de pintar muy contradictorias para no darle ninguna vuelta del revés al impresionismo.

Cézanne siempre resulta un ejemplo espinoso para sacar conclusiones sobre los logros y vicisitudes de la pintura moderna, pues sus maneras de pintar guardaron muy poca coherencia y consistencia en el tiempo como para tomar “la parte por el todo”, y unos cuadros por otros. Svetlana Alpers apuntó hace tiempo la diferencia tan minimizada, según los métodos de pintar de Cézanne, “entre el paisaje como motivo

---

<sup>325</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 42.

<sup>326</sup> “...una de las características principales que separan a Cézanne de los impresionistas: la frontalidad de su ataque. Las poderosas horizontales, paralelas al plano del cuadro, que soportan la masa simplificada, asaltan el ojo de modo inmediato; difiere a la vez de las ‘guías’, cuidadosamente forzadas, del paisaje barroco y del diseño equilibrado del paisaje clásico”, Clark, *El paisaje...*, op. cit. pp. 111, 177-178.

y la naturaleza muerta, o entre los árboles y campos ante las montañas, y los cuencos sobre la superficie de la mesa y las hojas tejidas de un tapiz, al fondo de la pared”<sup>327</sup>. Pero, en cualquier caso, lo que le importaba a Valéry es que en los prolegómenos de una historia del paisaje existía ya esta distinción gradual y habitual entre un “paisaje de símbolos”, hecho de cosas que se destacan sobre un fondo, y un paisaje naturalista, ya constituido como género pictórico y que tenía por objeto el aire, la atmósfera y los efectos lumínicos, todos ellos fenómenos bastante “impalpables”. Resultaban ser paisajes simbólicos y conmensurables aquellos fondos de las pinturas italianas que todavía tenían la herencia de los tipos bizantinos, y lo eran también, a su manera, los paisajes antes aludidos de Cézanne. Todas las cosas representadas en esas pinturas, ya fuesen árboles, casas, figuras vivas, o formas geológicas, tenían un cuerpo bien definido en su dibujo, como si fueran elementos susceptibles de ser tomados en la mano, o piecitas de madera dispuestas en alguna maqueta, es decir, mensurables en su forma y su distancia relativas, y exactamente como los trozos de carbón y las piedras amontonadas encima de una mesa. Más que paisajes, eran simulacros de paisajes, conjuntos de objetos o *atrazos* en un sentido literal. Nunca sugerían un alejamiento hasta bordes inciertos, ni viso de infinitud. Valéry siempre mostró una voluntad de finitud en todas las cosas; “*l’observateur n’est d’abord que la condition de cet espace fini: à chaque instant il est cet espace fini*”<sup>328</sup>. Así concibe la imagen de una figura encerrada en una esfera que encierra a cada instante su mirada. Llegó a afirmar que no se puede hablar del “conjunto visual” de un paisaje sino por las relaciones de los objetos que contiene. Más aún, que ver o percibir realmente objetos, es precisamente “introducir relaciones y diferencias (*liasons et des différentielles*), modificaciones virtuales entre los puntos”<sup>329</sup>. Y por eso mismo no le pasó desapercibida la

---

<sup>327</sup> Alpers, Svetlana, *The Vexations of Art*, Yale University Press, New Haven and London, 2005, pp. 36-40.

<sup>328</sup> “L’observateur est pris dans une sphère qui ne se brise jamais... l’observateur n’est d’abord que la condition de cet espace fini: à chaque instant il est cet espace fini”, *Œuvres*, t. 1, p. 1167. Cf. *Cahiers*, xxi, p. 680. Se trata de un pasaje extraído de sus escritos sobre Leonardo. Valéry reitera esta idea en sus cuadernos, a veces también en relación con Leonardo, “vieille et simple idée (Léonard 95)”, *Cahiers*, xxiv, p. 65. “Echelle des mains. J’appelle ainsi ordre de grandeur des corps que les mains peuvent... concevoir!... il faudrait combiner la distance de vision nette aux rayons d’action des syst[èmes] articulés de la main”, *Cahiers*, xiv, p. 50. Cf. “topologie de la perception”, *Cahiers*, xviii, p. 792.

<sup>329</sup> “Un ensemble visuel donné, paysage etc. ne dit point les virtualités des objets qu’il contient. Mais dire, voir objets, c’est les introduire, c’est ajouter des *liasons et des différentielles*, des modifications virtuelles”, *Cahiers*, xvi, p. 149.

desmaterialización que produce la percepción, en un punto indeterminado, en la distancia excesiva o las regiones del espacio que se presentan desconectada topológicamente con el observador. Su concepción del espacio, que a veces trata con metáforas extraídas de la topología matemática, requiere de una continuidad física deducible en todo momento por las relaciones entre un conjunto de puntos o de cosas; *analysis situs*, es como se llamaba a la topología hasta hace dos días<sup>330</sup>. Espacio y distancia nunca se reducen al sentido de la vista: “todo campo visual, es un campo de actos”<sup>331</sup>.

“El paisaje fue primero un fondo campestre ante el cual pasaba algo”, decía Valéry, aludiendo a una época pretérita de paisajistas, que todavía “ordenaban y componían”, y que tomaban el árbol y los edificios, y las figuritas que poblaban el campo, y los ordenaban sobre el plano del cuadro “con una libertad ornamental”. Los paisajes simbólicos todavía mostraban la eventual *separación de las formas en el espacio*, y asimismo su separación clara con otras formas. Esa separación de *forma y fondo* parece haber sido la diferencia más fehaciente con los paisajes que vinieron después, presuntamente más naturalistas. Sin duda, había una lógica en Valéry para entender por qué el paisaje llegaría luego a ser un tema predilecto de los pintores románticos. El paisaje supuso, en el pasado de la pintura, y a la postre, más de medio siglo después de Corot, la ocasión propicia para desechar la mimesis de la estructura tecnológica de la pintura. Sobre una pintura vaciada de toda referencia al mundo material, los pintores simbolistas intentaron vislumbrar sus propias resonancias del espíritu, una realidad íntima e invisible, que consideraban más verdaderas que la realidad aprehendida por sus sentidos. Valéry reconoció perfectamente la extraña relación entre las regiones lejanas de nuestro mundo visual y las regiones oscuras de nuestro mundo interior: “Esto que vemos en el cielo, y que encontramos en el fondo de nosotros mismos... se da una suerte de relación entre la atención que ponemos a lo más lejano, y nuestra atención a lo más íntimo. Son como dos extremos de nuestra

---

<sup>330</sup> Johann Benedict Listing emplea el término topología en “Vorstudien zur Topologie”, en 1847. Anteriormente a dicha ciencia se la denominaba *analysis situs*. Acaso la primera gran publicación de Poincaré fue precisamente la conocida como *Analysis situs*, pero evidentemente se trata de un texto de topología algebraica. Poincaré, Henri, “Analysis situs”, *Journal de l'École Polytechnique*, 2, 1, pp. 1–123

<sup>331</sup> “Tout champ visuel est lieu d'actes. Tout acte détermine un champ visuel”; *Cahiers*, ix, p. 665. Cf. “distances d'action directe à portée de la main”, *Cahiers*, xxvii, p. 330.

atención, que se responden...”<sup>332</sup>. De hecho, Valéry continuaba esa misma reflexión examinando la obscuridad misma, el desvanecimiento absoluto del mundo óptico. Valéry, aunque sea intuitivamente, establece ahí un vínculo asombroso, por el paralelismo implícito que podría tener con el desvanecimiento del mundo óptico en la pintura, a finales de siglo, y el auge de los “mundos interiores” y espiritualismos de la vanguardia. Se podría llegar muy lejos por ahí, habida cuenta de que no pocos pintores de la época de entreguerras, así llamados “abstractos”, en su juventud dedicaron mucho tiempo al estudio del paisaje puro, y provenían de las filas simbolistas o guardaban gran amistad con los poetas simbolistas belgas y franceses. Por eso no es descabellado decir que el paisaje fue, aunque lo fuera involuntariamente, un antecedente directo de la pintura abstracta y, por tanto, *la vía cerrada de la pintura*.

Valéry tenía tras de sí todo un hilo de pintores y teóricos del arte que habían reaccionado contra los pintores de sensaciones, por ese desvanecimiento del mundo óptico que conducía a la hipersubjetividad. Adolf von Hildebrand escribió su libro *El problema de la forma*, publicado en 1893, cuando ya algunos pintores empezaban a ser muy conscientes del atolladero que había producido la pintura de paisaje. Hildebrand tomó como argumento de su ensayo la misma distinción pictórica entre una percepción lejana y una percepción de las cosas cercanas. Su posición defendida queda muy bien resumida en el siguiente pasaje de su obra en torno a la problemática de la forma:

Si su punto de vista es lejano (el punto de vista del artista respecto al objeto), de manera que el ojo no mira en ángulo, sino en paralelo, entonces la figura de conjunto es puramente bidimensional, porque la tercera dimensión, es decir, la cercanía o distancia del objeto, su modelado, sólo se percibe a través de contrastes en el horizonte aparente, a modo de marcas en el plano que significan mayor lejanía o proximidad. Si el artista se acerca más, teniendo que acomodar la vista para ver el objeto dado, cesa por un momento la totalidad de la apariencia y sólo puede componer una imagen de naturaleza temporal, por medio de movimientos oculares, y a modo de diferentes acomodaciones. Se divide pues la totalidad de la apariencia en diferentes impresiones ópticas que se aúnan mediante el movimiento ocular. Cuanto más se aproxima el artista al objeto, más movimientos oculares necesita y tanto más reducidas son las impresiones ópticas homogéneas. Por último, si se es capaz de delimitar la impresión visual de tal modo que siempre coloque sólo un punto definido

---

<sup>332</sup> “Sur une pensée. Le silence éternel...”, *Œuvres*, t. 1, pp. 469.

en el foco visual y, experimentar la relación espacial de esos diversos puntos a modo de un acto de movimiento, entonces la vista se transforma verdaderamente en tacto y en un acto de movimiento, y las representaciones que se apoyan en él ya no son representaciones ópticas, sino representaciones de movimiento y constituyen el material de la visión y representación abstractas de la forma.<sup>333</sup>

Hildebrand, que por cierto conoció al físico Hermann von Helmholtz, a menudo confiaba en explicaciones fisiológicas muy desencaminadas de la verdad de la percepción, ya que estaba muy influido por la teoría psicológica de la “sensación-inferencia”<sup>334</sup>. Ni que decir tiene que la percepción funciona de una manera distinta a como él lo concebía en el pasaje escrito que acabamos de citar. Hildebrand distinguía entre una manera de percibir que era “óptica” –la manera de los paisajistas–, que permitía la simple imitación del campo visual (porque venía dada sin más, como una tela coloreada que sólo había que reproducir), y una manera de percibir basada en inferencias, es decir, en el conocimiento alcanzado en la experiencia por el tacto y el movimiento del cuerpo en el espacio<sup>335</sup>. Esta última manera de percibir, en relación a la primera –óptica–, implicaba una construcción más elaborada de la realidad<sup>336</sup>. Por esa razón, en el conflicto entre ambos modos de percepción, el teórico alemán se decantaba siempre en favor del segundo –el modo *háptico*–, estando el primero, o sea, la mirada impresionista y lejana, más cercana a una experiencia del mundo *desordenada y confusa*. Sus breves alusiones al impresionismo, a pesar de haber sido uno de los teóricos de su tiempo que mejor lo comprendió, estaban llenas de sarcasmo: “los impresionistas atormentaron sus cerebros para conseguir ver las cosas como si no tuvieran cerebros”<sup>337</sup>. La primera de aquellas ópticas consistía en la *imitación de las apariencias*; la segunda, según el ensayista alemán, consistía en la representación de *las*

---

<sup>333</sup> Hildebrand, *El problema de la forma*, op. cit. p. 26.

<sup>334</sup> Hildebrand pensaba que las sensaciones de los músculos oculares durante el proceso de triangulación binocular, análoga a la triangulación de un topógrafo, reportaba los datos necesarios para calcular la distancia. Esta idea se puede atribuir al obispo Berkeley, y probablemente Hildebrand la toma de Helmholtz. Ni que decir tiene que era sólo una creencia sin validez científica. Cfr. Gibson, Jean J., *Perception...*, op. cit. pp. 38-39.

<sup>335</sup> Tales categorías eran ya comunes en la historia y la teoría del arte. En Francia, por ejemplo, Hippolyte Taine también había sugerido una separación similar. *De l'intelligence*, t. 1, París, 1888, pp. 215-230. Cf. Dunan, Charles, “L'Espace visuel et l'espace tactile”, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 25, 1888, p. 134.

<sup>336</sup> Hildebrand, *El problema de la forma*, op. cit. pp. 26-27.

<sup>337</sup> *Ibidem*, pp. 32, 40-41. Cf. John Alsberg, *Modern Art and its Enigma*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1983, p. 118.

*cosas como sabemos que son* en realidad. La percepción lejana era provisoria de una imagen plana y desmaterializada; la percepción cercana era manipulable y tenía indicadores del espacio y la forma a partir de los cuales el pintor podría construir su imagen precisa o elocuente. Los pintores que seguían la estricta observancia del dibujo, de seguir por aquí, podríamos decir que pintaban las cosas como sabemos que son, no como las vemos. Y con eso se explicaría que sus figuras a veces parecieran ensamblajes de partes que sólo mediante acomodos podían alcanzar un sentido de unidad. Tal era, como sabemos en verdad, el fundamento del método de composición en la tradición escolástica, en la que los pintores se aprovechaban de collages de sus propios dibujos, compuestos y recompuestos una y otra vez, para elaborar figuras distintas. Mientras que Corot, por su parte, sobre todo en sus paisajes menores, copiaba una disposición y un orden de formas abstractas y coloreadas, suspendidas de su significado y de cualquier razonamiento, tal y como eran vistas realmente.

La distinción entre una percepción próxima, en escala manual, y de una percepción lejana de los “campos visuales”, alimentó durante mucho tiempo una disputa feroz protagonizada por los medios de representación asumidos por escuelas rivales. Todo lo que se sustentaba sobre tal diferencia en los modos de percepción, ni que decir tiene, apenas tenía un sustento científico; aun partiendo de la constatación verdadera de que nuestra percepción actúa de modo distinto en la cercanía y en la distancia lejana. Por otra parte, se llegó a afirmar que los “campos visuales lejanos”, en principio, superfluos para la vida cotidiana, nunca habían sido contemplados por nadie hasta que lo descubrieron los pintores de paisajes. Sería ese un hecho determinante para justificar los propósitos de tales pintores, hacer visible una realidad que, presuntamente, para todo el mundo había pasado desapercibida hasta entonces. Pero otros historiadores del arte notables, rebatiendo esa premisa con genialidad, han afirmado que la “saludable negativa a explorar la información precisa sobre el tamaño de las cosas y su orientación en la lejanía de los paisajes” es lo que hace que sus componentes adquieran “la apariencia engañosa de un fenómeno estático e inalterable”, lo que nos produce la ilusión de que “podemos observar nuestras sensaciones limpias” —como si la retina fuera una tabla plana en la que se ordenan sustancias de colores, como el dichoso plexo de sensaciones coloreadas de los





Fig. 15. Camille Corot, detalle de *La catedral de Chartres*, 1830.

Fig. 16a-16b. Camille Corot, esbozos, c. 1855.

paisajistas—<sup>338</sup>. Lo cierto es que, en la historia del paisaje, había razones más que suficientes para pensar que de ningún modo bastaba la *actitud contemplativa* para “pintar sin previo adiestramiento”. Valéry así lo pensaba, pero lo cierto es que no muchos más opinaban como él. Muy pocos compartieron esa acusación dirigida a los paisajistas, esa que postulaba que a ningún pintor le bastaría realmente con “pintar lo

que se ve” —si es que eso era posible o tenía algún sentido verdadero—. Tampoco es necesario pararse a rebatir más el consabido enredo de la teoría de la “sensación-inferencia”, que tomaba la realidad como una fuente de meras “apariencias” de las que el pintor debía desprenderse lo antes posible o, al contrario, entregarse con absoluta convicción<sup>339</sup>. Pero, un paso más lejos, nada nos impedirá a nosotros que se tome por buena la separación entre *lejanía* y *cercanía* en la realidad óptica que los pintores puede representar. Sólo que los fundamentos de esa distinción serán distintos

<sup>338</sup> Jean J. Gibson daba poquísima importancia a los campos visuales lejanos, y los refería como el hábito crónico de las personas de ver el mundo como si fuera un cuadro. Ernst Gombrich, en su contra, argumentaba lo siguiente: “...la necesidad de orientarse, para la que Gibson considera sólo la disposición general de la luz ambiente. Para esta tarea se precisa también la percepción de marcas o hitos en el terreno, o tal vez en el cielo, como en el uso que hacen las aves del cielo nocturno con fines de ayuda a la navegación. En otras palabras, estas percepciones del límite envolvente pueden muy bien seguir sus propias leyes y requisitos y no ser productos culturales. Sea como fuere, yo creo que el hombre ha tenido que reflexionar sobre esta tensión de su mundo visual cuando escrutaba el horizonte y escudriñaba los cielos. Una vez iniciadas esas reflexiones, necesariamente hubo de convertirse en objeto de su meditación la diferencia entre realidad y apariencia”, Gombrich, *La imagen...*, op. cit. p. 157.

<sup>339</sup> *Ibidem*, pp. 154, 193. Cf. Gombrich, *Art and Illusion*, op. cit. p. 13

a los ofrecidos por la teoría de la percepción estructuralista, serán fundamentos más bien técnicos. Y de ser así, se verá que Valéry tenía mucha razón al decir que el paisaje confería “muchas facilidades al pintor”, precisamente porque su objeto de estudio era relativamente fácil de sugerir o de representar: “al poco, todo lleva al paisaje”.

Valéry se mostró más elocuente auscultando su propia meditación de un paisaje predilecto: “cuántas horas he consumido mirando el mar sin verlo (*sans la voir*)”<sup>340</sup>. Y también dice en *Vues*, sobre “le ciel, le sable et l’eau”, que: “para la vista no hay punto que altere o minimice la impresión imponente de abarcar por los ojos la esfera entera del espacio”<sup>341</sup>. Es más, Valéry de alguna manera relacionaba esta aminoración de los estímulos exteriores sobre los sentidos con un estado de latencia interior, al punto de que el mar, el más abstracto de los paisajes imaginables, fuera también un objeto de vaciamiento interior, como parecía decir en algunos de sus más conocidos versos: “...*la mer, toujours recommencée - ô récompense après une pensée - qu’un long regard sur le calme des dieux*”. El paisaje era, por tanto, una visión vacía, sin formas que suscitaran un reconocimiento en el sentido propio. Se reconocían los paisajes en un sentido muy general, y sólo en un sentido propio cuando se encontraba algo en ellos, algo aislado, ya fuese un castaño quebrado a la mitad, una casita de algún tipo arquitectónico especial, un caminito recorrido por diminutas figuras, o lo que fuera que aconteciera en alguna región del espacio; era entonces cuando se decía reconocer un lugar, cuando lo que en realidad se estaba reconociendo era únicamente algún apéndice significativo separado de su fondo. Si los paisajes italianos de Corot, que constituyeron pinturas de juventud que apenas trascendieron fuera de su taller, a la postre fueron más preferidos que algunos de sus paisajes franceses, seguramente tenía que ver con lo reconocible que se presentaban las arquitecturas y ruinas romanas que los pueblan y, entre ellas, las figuras de pastores, agricultores, o de albañiles, es decir, todo lo que en ellos había que no era paisaje (fig. 15). Las figuras que Corot ponía en sus paisajes, dicho sea de paso, nunca eran improvisadas, sino que el pintor las tanteaba y anotaba asiduamente en sus cuadernos de dibujo (fig. 16a-16b), como también lo haría Pissarro, quien luego gastaría horas y horas mirando a los viandantes desde la enorme ventana de un apartamento parisino. En sus paisajes parisinos,

---

<sup>340</sup> Su ensayo “Inspirations méditerranéennes”, da cuentas del profundo significado que el mar tenía para Valéry, *Œuvres*, t. 1, p. 1084. También “Regards sur la mer”, de donde proviene la cita, *Œuvres*, t. 2, p. 1334.

<sup>341</sup> Valéry, *Vues*, op. cit., p. 262.

cuando se observan detenidamente las figuras que hormigean por todas partes, uno también descubre con asombro la caracterización poco inocente que tienen: por ahí marchan, por ejemplo, a la última hora del día, medio solitarias, las trabajadoras domésticas que llevan sacos de ropa a las espaldas, haciéndonos ver que seguían un régimen de trabajo que iba de sol a sol. Porque el bueno de Pissarro, tal vez por sus filias anarquistas, comprendió rápidamente lo estúpida que resultaba la supresión de todo evento en la pintura, y el vaciamiento en el que poco a poco había incurrido el impresionismo, inclusive un vaciamiento moral<sup>342</sup>. Valéry dijo muchas veces el placer que encontraba observando la hormigueante actividad de las figuritas sumidas en “les différents travaux d’un port de mer”, precisamente por el contraste que supone con la simplicidad general del mar<sup>343</sup>. Pero, en los dominios de la representación, aquello que apenas remitía a nada preciso acabaría también figurándose como paisaje; en el taller los paisajes eran fáciles de encontrar en todas partes, algo que habían intuido incluso los antiguos: la mancha raspada sobre la tela, el trapo sucio de limpiar los pinceles, los relieves geológicos de una pared envejecida, y la tabla de mezclar al final del día.

“El cielo es el límite” es una expresión afortunada de E. H. Gombrich, que da la vuelta del revés a las categorías antes mencionadas, *la cercanía y la lejanía, las sensaciones hápticas y las ópticas*. Su punto de partida es claro: por lo común, nuestra interacción con el mundo visible tiene toda la información necesaria para que percibamos la realidad como un conjunto de formas estables. Pero es obvio que las certezas sobre nuestro mundo visual se desmoronan en algún punto lejano. Si lo pensamos bien, es perfectamente lógico que el paisaje tuviera como destino la desmaterialización de la realidad visible y, en última instancia, la ruina de la pintura. Aunque fuera una ruina alcanzada por una vía distinta que la de los simbolistas-surrealistas. En la lejanía se dejaban atrás poco a poco todos los anclajes espaciales que posibilitaban la percepción cercana: la disparidad binocular, los gradientes de detalle, paralaje y el movimiento. Al

---

<sup>342</sup> Al respecto, y aunque se desarrolle en otro contexto cultural distinto, puede tener interés la lectura del libro de John Barrell, *The dark side of the landscape. The rural poor in English painting 1730-1840*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

<sup>343</sup> “Je me félicite d’être né en un point tel que mes premières impressions aient été celles que l’on reçoit face à la mer et au milieu de l’activité des hommes. L’œil dans ce poste privilégié, possède le large dont il s’enivre et la simplicité générale de la mer, tandis que la vie et l’industrie humaines, qui trafiquent, construisent, manoeuvrent tout auprès, lui apparaissent d’autre part”, en “Inspirations méditerranéennes”, Œuvres, t. 1, p. 1084-1085.

mirar a lo lejos seguimos contando con la información *lumínica*, pero es una información inespecífica, casi tan inefectiva como la información que proporcionan las luces distantes en la oscuridad, que tan pronto pueden parecernos lejanas como cercanas –si seguimos el principio de *Emmet*, como un ejemplo claro y enigmático de la flexibilidad de las constancias perceptuales en tales condiciones de oscuridad–<sup>344</sup>. Considerar las regiones celestes como un límite de la percepción, nos conduce precisamente a considerar la dificultad que tenían los antiguos para medir, en ausencia de paralaje, la distancia de los cuerpos celestes con respecto a la posición del observador. Según parece, es difícil observar las “claves perceptuales” que afloran en esas condiciones de percepción reducidas y, en consecuencia, la posibilidad que tienen los pintores de *sugerir* tensiones ópticas –aunque sea lejanamente– análogas en sus pinturas<sup>345</sup>. En condiciones sensoriales reducidas, el sistema de percepción busca algo estable, formas reconocibles y rasgos espaciales ciertos. Y cuando esa estabilidad sigue sin aparecer durante un período de tiempo prolongado, lo que aparece en su lugar sería un conjunto de *procesos conjeturales*; a toda costa se intenta “encontrar significado, para darle sentido a la poca información que se consigue”<sup>346</sup>. La falta de información hace que instintivamente pensemos que un objeto dado se ubica en un plano perpendicular que se extiende hacia afuera, o que el cielo mismo, en lugar de parecer una extensión de color plana, adquiere su forma cóncava –se hace “bóveda celeste”–<sup>347</sup>. En resumen, y para no extendernos mucho más en este punto, cuanto más impreciso, más inacabado, más emborronado sea el cuadro, más *aporta* a la imaginación del espectador. Para aquel que miraba un paisaje de Corot, la percepción del mismo nunca podía equipararse a la percepción del mundo real. Pero el pintor podía movilizar el sistema de percepción, aprovecharse de las reacciones naturales del mismo, introduciendo un grado considerable de incertidumbre en el cuadro –y ciertamente hay algunos cuadros menores de Corot, en los que la estructura cromática y compositiva ha quedado reducida a una expresión mínima, casi divisoria entre un plano de cielo y uno de tierra–. Sus paisajes es obvio que casi nunca se podían ver como una abertura en la pared que comunicara con la campiña italiana; pero sí podían, en cambio, mediante un tejido de sensaciones aún por rebatir, hacer que las cosas

---

<sup>344</sup> Kaufman, Lloyd, y Rock, Irvin, “The Moon Illusion”, *Scientific American*, 7, 1962, p. 204.

<sup>345</sup> Gibson, Jean Jerome, “The Consequences of Inadequate Information”, en *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Mifflin, Hoghton, 1966, pp. 303 y ss.

<sup>346</sup> *Ibidem*, p. 303.

<sup>347</sup> Gombrich, *La imagen...*, op. cit. p. 159.



Fig. 17a-17d, 18. Claude Monet, detalles de paneles para las *Ninféas*, 1915-1926.

retrocedieran hasta un punto de incertidumbres ópticas<sup>348</sup>. De estar en lo cierto, el impresionismo bien podría haber tomado un cariz unívoco como una expresión de lejanía —y esta lejanía tiene aquí un sentido más amplio que la simple distancia física—, precisamente por estar fundamentada su pintura en todo un proceso de reducción formal —*inacabado, descomposición de la superficie y de los colores locales, indefinición de detalles, ausencia de contornos claros*, entre los rasgos que podemos recordar ahora...— que hacía

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 169.

intervenir más activamente la “imaginación” del espectador. La sugerencia, por omisión de tantas cosas en ese tejido “de sensaciones” –que producía el cuadro impresionista–, promovía la aparición, por una cuestión de economía mental, de una configuración espacial *sencilla*, la región del espacio, el paisaje. Y si esto era así, la separación alegada por Valéry y por otros, de una percepción de cosas cercanas, y otra de cosas lejanas, si bien resultaba poco útil para un teórico de la percepción, sí que estaría plenamente cargada de sentido para un pintor. Los cuadros de los paisajistas producían en la percepción del espectador medio reacciones “subjetivas” parecidas a las que se desatan en los límites de la percepción, allí donde se abre un abismo entre el mundo de las cosas que podemos tocar con las manos, y ese lugar incierto a lo lejos, sobre el que sólo podemos hacer conjeturas. Y ciertamente, en los depósitos de color que los paisajistas acumulaban en sus cuadros, la conjetura de qué era eso y aquello era más que frecuente.

Pensemos que Valéry no fue tan lejos como para dar una explicación fisiológica y homológica de las reacciones sensibles en tales condiciones de percepción; aunque lo apuntó en la distancia con asombrosa claridad al hablar de los paisajes como “regiones de espacio”, y de esas regiones de espacio, a su vez, como situaciones de percepción aminoradas. Corot pinta brumas “que suponen las formas nítidas”; sólo se suponen: “la estructura yace bajo el velo: no ausente, diferida”<sup>349</sup>. Aunque a veces incluso llegó a preguntarse explícitamente como se podía obtener una representación de un espacio ilimitado: cómo podía “fabricarse la sensación” de *vastitude*; y se contestaba jugando con la imagen expansiva de un sol en un cielo vacío y homogéneo<sup>350</sup>. Ciertamente, de haber dispuesto de tiempo ilimitado, nos habría gustado rastrear mejor el interés que Valéry concedió al aminoramiento de la percepción en los umbrales de la oscuridad; sus cuadernos están atravesados precisamente por una auscultación de las vivencias del mundo visual en la penumbra más cercana a la oscuridad, y hace una reflexión preciosa que podría tener hasta valor

---

<sup>349</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 160.

<sup>350</sup> “Sensation de vastitude. Comment est fabriqué cet effet?... On ne parle de ciel vaste (homogène) que par rapport au sol vu. Un sol homogène, plan, allant à l’horizon paraît immense par son raccord avec le sol aux pieds du spectateur... L’impression de vastitude est due alors à l’existence de 2 sphères successives”, *Cahiers*, iii, pp. 344–345. Cf. “Que faire de tous ces incidents de lumière et d’obscurité, de ces masses et de ces détails infinis?... Que faire? C.-à-d. en quoi le changer? Dessiner – Peindre – Parcourir – Faire abstraction de – Evaluer en mots”, *Cahiers*, xxi, p. 164.

técnico para un pintor, al separar el color negro de la idea de oscuridad: “On confond souvent le noir avec *l’obscurité*, l’absence de vue. Mais l’obscurité n’est *noir* que si des choses lumineuses s’y opposent”<sup>351</sup>. Se trata de una apreciación para nada sencilla, algo que pintores como Renoir tardaron décadas en darse cuenta, que la ausencia de negro –ausencia que habían practicado metódicamente– tampoco garantizaba la claridad de la pintura, o lo que es más, que bien usado, el negro era el color más luminoso que podían emplear<sup>352</sup>.

La pintura de paisajes ha tenido una historia de problemas ligados a las convenciones del tema. La elipsis a menudo ha sido el movimiento maestro para sortear todos los obstáculos. Por ejemplo, desde los paisajes romanos era conocida la dificultad que entrañaba representar el espacio intermedio que iba desde los primeros planos hasta el horizonte. Sólo muy tardíamente se dejó de organizar la composición en tres franjas horizontales, eligiendo entonces el embozamiento de toda la distancia intermedia con vacíos y nieblas de madrugada. Eran nieblas distintas, más selectivas, a las que durante un tiempo se aficionó Corot, y que continuarían Monet y Pissarro. La dificultad para medir las distancias en la niebla era “a un tiempo semejante y distinta de la experiencia del cielo nocturno”, pues las regiones distantes que sobrepasaban el espacio inmediato fijaban los términos de un límite inconmensurable para las posiciones de las cosas –inconmensurable, menos por infinito que por falta de anclajes y balizas topográficas–<sup>353</sup>. Por otra parte, la lejanía y los fenómenos atmosféricos –inclusive el humo de las fábricas y las locomotoras–, sólo fueron algunas de las condiciones de las que sacaron provecho los paisajistas. Pero se sumarían de buen grado otras circunstancias en la que, al reducirse las claves perceptuales a mínimos, también los observadores necesitaban andar a tientas. Se parece a la lejanía y la oscuridad, y acaso sean una mezcla de ambas, *el piélago y los fondos acuáticos*. Según parece, incluso los detractores de los paisajistas –entre los que, a pesar de todo, Valéry nunca estuvo– sospecharon que el agua –más que la lejanía del

---

<sup>351</sup> *Cahiers*, xvii, p. 328. “Noir pur = impression du manque local de lumière équivalente à une couleur. Couleur (relative) du manque local de lumière. Relative – car l’absence totale de lumière ne peut être dite noir”, *Cahiers*, xix, p. 314.

<sup>352</sup> Burnstock, Aviva, et al., “Painting Techniques of Pierre-Auguste Renoir. 1868-1919”, *Art Matters. Netherlands Technical Studies in Art*, 3, 2005, pp. 47-65. Cf. Butler, Augustin, “Renoir, Matisse and the colour black”, *The Burlington Magazine*, 158, 1359, 2016, pp. 440-446.

<sup>353</sup> Gombrich, *La imagen...*, op. cit. p. 156.

horizonte— era el verdadero lugar predilecto de ensayo para esos pintores. Y así dirá Hildebrand, refiriéndose a los impresionistas: “Imaginémonos la totalidad del espacio —es decir, según lo entienden esos pintores— como una masa de agua en la que hundimos recipientes, separando así volúmenes particulares como cuerpos individuales determinados y formados, sin perder la representación de la masa continua de agua”<sup>354</sup>. Sumergir todas las cosas en el agua, y contemplarlas sumergidas, es lo que proponían aquellos pintores. Lo cierto es que las regiones oscuras del agua cumplían las mismas condiciones de percepción aminorada sin estar basadas propiamente en los campos ópticos lejanos, sino en los *refractados*. Si nos sentamos en verano a las orillas sombrías de algún río, con hilo y señal en mano, al acecho de los peces, algo que probablemente muchos hemos hecho de niños, reconoceremos de inmediato lo incierta y engañosa que puede ser la profundidad de las cosas cuando se mira desde la superficie. Las distancias entre el fondo del agua y la superficie se vuelven impredecibles en lo que es, sin estratos, una única región sumergida. Sólo cuando se tira al agua alguna semilla, y se la observa caer lentamente, o cuando la rama de un árbol hundido emerge del fondo, se puede comparar lo que estaba más cerca de la superficie y más al fondo. En suma, esa profundidad óptica oscilante es la que se reconoce asombrosamente representada en las pinturas más tardías de Monet (fig. 17a-17d). En ellas se aprecian unos hilillos en movimiento, debajo de grandes extensiones de agua, como cuerdas atadas no se sabe bien dónde, ni a qué distancia, y que lo mismo sugieren salir a la superficie como esconderse hacia el fondo. La perspectiva de Monet, cuyo fundamento sería acuático, venía a sumarse en la historia del arte a otras perspectivas, como la *construcción legítima* y la *perspectiva aérea*, con sus problemas específicos y sus soluciones aceptables. En este tipo de *perspectiva acuática* las soluciones podrían entrañar otra esfera de observaciones específicas: acaso de los índices de refracción y reflexión de la superficie, y de absorción de los piélagos; el conocimiento de la transparencia y la profundidad, la densidad y la coloración propia de las aguas—. Se ha prestado relativa atención a las condiciones materiales en las que Monet acometió la empresa de los grandes paneles finalizados en torno a 1920. Pero lo cierto es que, a diferencia que los antiguos panoramas populares, cuyas pretensiones ilusionistas favorecían y reclamaban una atención local, en el sentido de que las personas iban allí “a mirar”, las pinturas de Monet estaban encaminadas a enfrentarse

---

<sup>354</sup> Hildebrand, *El problema...*, op. cit. p. 40.



con una percepción subsidiaria, la de las personas que simplemente caminaban por delante de la pintura. Seguro que entenderíamos mejor lo que en esas pinturas se pretendía, al imaginar los problemas físicos de su realización. Sólo en las fotografías que daban muestra de la escala del trabajo y de las condiciones del trabajo, podemos imaginar la falta real de un sistema de referencia espacial, una ausencia de puntos de vistas y jerarquías en el propio trabajo (fig. 18). No es que, como en los paisajes propiamente dichos, la pintura perdiera la intensidad que confiere a la percepción un conjunto de estructuras sólidas. No es que los objetos se desvanecieran en medio de una miríada de reflexiones cromáticas. Es que en tales paneles perdían intensidad incluso los patrones de observación del pintor, que ya no se organizaría en torno a un centro y a unos márgenes. Monet probablemente nunca tuvo una visión conjunta de aquellos paneles. Y no porque, en efecto, no pudiera retroceder lo suficiente para que, desde lejos, el panel entero quedara inscrito en su campo visual. Algo que sin duda consideró cuando se instaló en un taller tan amplio, organizado *ex profeso* de acuerdo a las necesidades de su trabajo. Sino porque probablemente nunca pudo conducir el proceso material hasta un momento de coordinación absoluta, pues, físicamente hablando, ya sólo el despliegue espacial de las operaciones sobre la tela requería intervalos constantes en la atención. Si consiguió lo contrario, desde luego llevó a término una forma de coordinación de las disposiciones orgánicas totalmente distintas a las experimentadas por cualquier otro pintor de su tiempo, pues el ojo debía coordinarse con los desplazamientos de un cuerpo absoluto, y no sólo con los desplazamientos de una mano. En esas circunstancias, Monet ya no sólo percibía la naturaleza “como una creación visual sujeta a un punto de vista”, sino que percibía esa naturaleza “en transformación y movimiento incesantes junto con todos los sentidos”. Y esa era una “conciencia espacial de una naturaleza como algo que envuelve al que mira, aun cuando la apariencia en sí ofreciera pocos puntos de apoyo para la representación espacial”<sup>355</sup>. Sin duda también fue Degas quien hizo la crítica más lúcida de los paneles de Monet, con su habitual ironía, y haciendo gala de su hipocondría, cuando dijo que prefería evitar las pinturas de su amigo porque padecía de vértigos<sup>356</sup>.

---

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>356</sup> Además de Valéry, también René Gimpel recuerda ese comentario que al parecer Degas dirigió al propio Monet, después de asistir a una exposición en *Durand-Ruel*, en 1909, cit. Boggs, Degas, op. cit., p. 31.



## 2.4. Por este orden: un pañuelo, su dibujo y su forma

Los pintores que Valéry denominó con holgura “paisajistas” y “pintores de sensaciones” dejaron mermada la estructura tecnológica de la pintura porque se contentaron con pocas habilidades artísticas –acaso ese sistema de equivalencia simbólica entre “*pasajes* de color” y “sensaciones de color” y, en el mejor de los casos, entre valores tonales y sensaciones luminosas—. Esa pintura se reducía a un sistema de operaciones que, por muy lejos que se llevara, estaba limitado de principio, como la flauta del pífano está limitada en sus posibilidades tonales por el número de orificios y de sonidos posibles. Tanto más mermada dejaron la pintura en cuanto que descuidaron sobre todo “la parte sabia del arte”, que era como Valéry llamaba al *dibujo* y a la *composición*.

Tal vez el concepto de dibujo, tal y como lo empleaba Valéry, pueda llevar a equívoco en el caso particular de aquellos pintores, tales como Cézanne y Monet. Pues en efecto, tales pintores hacían dibujos a lápiz y, además, dibujos ejecutados en muy diversas maneras. Cézanne, en sus dibujos y acuarelas, dependiendo de la circunstancia, definía mejor la figura contra el fondo o marcaba menos la separación de los objetos, al hilo de un problema óptico que parecía bastante impresionista, y que resolvió mejor que otros camaradas suyos, trazando una línea doble –que no es un *repentir*—. Sus dibujos evocaban una especie de presbicia, como la vista doble de los contornos que producen las lentes de calibrar que tienen los oftalmólogos. Esta era su particular manera de integrar las formas en un campo visual más o menos uniforme también en el dibujo, evitando despegar del todo las figuras de los fondos<sup>357</sup>. Pero el

---

<sup>357</sup> Sobre la vaguedad en los contornos de algunas pinturas y dibujos de Cézanne, decía Ratcliffe que producían imprecisión y retardo en la apreciación del alejamiento de la perspectiva. Es probable que Cézanne tuviera en cuenta las observaciones de J. D. Régnier, en cuyo manual *De la lumière* reza lo siguiente: “...no se puede mirar simultáneamente al contorno del objeto y al fondo del que se despega sin que el contorno vacile... (acontecimiento óptico que se incrementa) tanto más cuanto más fijamente se mira esa región limítrofe del objeto y el fondo”, Régnier, *De la lumière*, op. cit. pp. 51-52, Cf. Ratcliffe, *Cézanne...*, op. cit. pp. 337-338.

dibujo era, decía Cézanne, y por tanto fijaba la consideración subsidiaria del mismo, “una relación de contraste o simplemente la relación de dos tonos, el blanco y el negro”<sup>358</sup>. Schnerb y Rivière, quienes visitaron al pintor en 1905, hicieron observaciones muy contradictorias, que daban una idea de la contrariedad que a menudo afectaba al arte del pintor:

Cézanne no aspiraba a representar las formas por medio de una línea. En su opinión, el contorno sólo existía como zona donde termina una forma y otra comienza. Así lo expresan sus telas inacabadas; los objetos de un plano anterior suelen quedar en blanco y su silueta indica únicamente mediante el fondo sobre el que destacan. En principio no hay trazo alguno, una forma no se define más que por las formas vecinas. Los trazos negros que suelen delimitar sus pinturas no significaban para Cézanne un elemento destinado a incorporarse al color, sino sencillamente un modo de recoger con más facilidad el conjunto de una forma por medio del contorno, antes de modelarla por medio del color.<sup>359</sup>

Cézanne no decía que dibujar careciera de importancia, sino que el precisado de las formas era ínsito a esa doble tarea –mental y técnica– que consistía en establecer un mapa de relaciones de color. Para ser más precisos, lo que decía era que, en sus pinturas, él ya no buscaba –ni ponía atención– en la forma de las cosas, ni siquiera en la presencia de las cosas que tenían forma. Más exactamente, consideraba que todo lo que se hacía reconocible por sí mismo en su pintura debía aparecer así, casi involuntariamente y por sí mismo, en ese mapa abstracto de color que carecía de remiendos y jerarquías, si era lo suficientemente correcto de acuerdo a su método; del mismo modo que un operario telegráfico puede hacer aparecer un mensaje lleno de sentido anotando objetivamente los sonidos en código morse. Y eso, en su caso, hacía del dibujo un mero eufemismo. Las relaciones introducidas en su pintura, y la atención depositada en las cosas, tomaban en consideración muy poco –o casi nada– los objetos propiamente constituidos como un sistema de relaciones formales entre partes y conjuntos, estructuras, pesos y contrapesos, y todas las fuerzas que levantan los cuerpos, y que es lo que observa normalmente un dibujante. Por otra parte, lo que se ponía en cuestión en la mayoría de paisajes era la separación clásica del fondo y la

---

<sup>358</sup> Doran, *Sobre Cézanne...*, op. cit. p. 37.

<sup>359</sup> *Ibidem*, p. 125. Cf. Ratcliffe, *Cézanne...*, op. cit. pp. 337 y ss.

figura, tan común y tan importante para la mecánica de nuestro sistema de percepción, y que está en la base de todo dibujo.

Tal y como Valéry empleaba el concepto de dibujo, al utilizar la expresión “dibujo de las formas”, se entendería, pues, en el sentido en que siempre se había entendido en la pintura: el dibujo como una actividad separada del color, y hasta incluso enfrentada –como tradicionalmente sucedía entre las distintas escuelas rivales que protagonizaron “*la querelle du coloris*” en el siglo XVIII–. Es decir, que el dibujo lo entendía Valéry como la capacidad para discernir *relaciones estructurales* de la forma de algún objeto de estudio particular, a fin de conocerlo mejor –no necesariamente en sus detalles y rasgos locales–, y poder *articular* así su representación<sup>360</sup>. También, se podría discutir si la idea de *dibujo* se podía pensar por separado del acto mismo de *dibujar*. Se entendería el dibujo, en este caso al menos, como el conjunto de operaciones artísticas que resolvían los siguientes problemas formales: la consecución de la simetría y de las estructuras fijas regulares que afectan a las caras y otras figuras de la naturaleza; el ensamblaje de los accidentes anatómicos o junturas en forma de X, Y y T; el escorzo, la descripción del contorno del objeto –sus límites físicos– en posición oblicua con respecto al que mira; los problemas de proyección geométrica, coligados al punto anterior; las relaciones de partes y conjuntos en las distintas formas particulares que contiene una composición, es decir, la proporción; el andamiaje estructural de algunas formas, que responde a principios y funcionamientos muy precisos, como los que rigen los quismos del cuerpo humano y la locomoción animal. Todo eso era el dibujo, y todo eso producía lo que entenderíamos propiamente como “forma”, indistintamente de que se trazaran líneas, o se establecieran contrastes de color. La forma no era para Valéry un objeto simple, sino un conjunto de elementos y sus relaciones. Si todo era forma, o todo era fondo, ni había forma ni había fondo. Y tampoco era la forma algo constituido con independencia del observador. Valéry habla de forma como una abstracción que asegura la coherencia invisible entre elementos concretos. En el mismo sentido que dijera Henri Poincaré de las matemáticas, que era la ciencia que estudiaba las relaciones entre los objetos, y que “la

---

<sup>360</sup> “Degas es de la familia de artistas abstractos que distinguen la forma del color o la *materia*”, Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 40.

materia no le interesaba, sino la forma sola”<sup>361</sup>. De hecho, en la lectura de los *cabiers* de Valéry, encontramos muchas ocasiones en las que el concepto de forma y estructura parecen intercambiables. Valéry dirá que el *espíritu geométrico* —expresión que sin duda toma de *De l’Esprit géométrique* de Pascal— es aquel que ve en una situación cualquiera, “aquello que puede sustituir por un sistema de cosas definidas o de signos” y que se pone en juego “al observar solamente las definiciones, las reglas de sustitución”<sup>362</sup>. La condición de la forma en las ciencias formales, como ocurre con las matemáticas, es su proclividad a los intercambios y las trasposiciones. Pero habría una diferencia destacable entre las ciencias formales y el dibujo, consistente en que el dibujo opera con estímulos sensibles —y no con signos—, por tanto, inestables y llenos de incertidumbres. La forma en el dibujo se encuentra y se precisa mediante las operaciones sobre la materia, especialmente mediante líneas. Valéry escribirá en sus cuadernos: “miro con intensidad ese árbol real, iluminado en la justa distancia, justa para verlo entero —sin omitir siquiera su estructura, si cierro los ojos. Pero, aunque ésta no me pertenece, también requiere la presencia del objeto.... Esa figura, que reconocería entre miles, ausente, soy incapaz de dibujarla, y capaz de encontrar su dibujo infiel. Y soy más incapaz de dibujarlo en mi cabeza que en la hoja del cuaderno, en la que busco aproximaciones”<sup>363</sup>. Vemos que, para Valéry, al final, no había un dibujo que no fuera dibujo en acto, que no coordinara la percepción con los tanteos de la mano. Al pintar se podía ejercitar ese espíritu geométrico del que hablaba. Acorde a las operaciones formales propias del color, el pintor establecía un sistema de sustituciones y representaciones de la realidad, un sistema de actos técnicos o artísticos. De acuerdo con esta idea, también los pintores paisajistas, como Corot, a menudo afirmaron que las operaciones formales del dibujo podían contemplarse dentro de las relaciones de contrastes de color y luz. Pero, a pesar de todo, Valéry se mostraba escéptico, y de antemano sometía a duda *el dibujo de los pintores que no dibujaban*

---

<sup>361</sup> Poincaré, Henri, “La science et l’hypothèse”, en *La Revue de Métaphysique*, 1894, cit. en Judith Robinson-Valéry, *L’analyse...*, op. cit. p. 35.

<sup>362</sup> Aunque Valéry nunca lo menciona, normalmente emplea esta expresión opuesta a “esprit de finesse”, al igual que Pascal, vid. *Œuvres*, t. 2, p. 789. Cf. *Œuvres*, t. 1, p. 465. Es una oposición que Valéry consideraba trivial.

<sup>363</sup> *Cabiers*, iii, p. 864, 410.

(que no hacían la *separación técnica del dibujo y del color*, que no preparaban sus cuadros con dibujos previos) en el ejercicio de su arte.

\*\*\*

Valéry dedicó varios pasajes que dan razón de las particularidades técnicas que el dibujo introducía en el arte de la pintura. El primero de esos pasajes, que transcribimos sólo en parte, porque ya aparece como epígrafe de otro punto de esta tesis, únicamente dice que el dibujo es posible sólo con algún esfuerzo de atención sostenida:

...el objeto más familiar a nuestros ojos se vuelve otro cuando se aplica uno a dibujarlo: se da cuenta entonces de que lo ignoraba, de que nunca lo había visto de verdad... Pero dibujar a partir de un objeto confiere al ojo un cierto mando que nuestra voluntad alimenta. De modo que aquí es preciso *querer para ver*, y esta vista deliberada tiene el dibujo como *fin* y como *medio* a la vez.<sup>364</sup>

En el segundo pasaje escogido, quizá de mayor importancia, el ensayista evocaba aquella prueba de fuerza de los pintores antiguos de la que ya hemos hablado. Cennino Cennini, por ejemplo, sugería echar terrones de tierra y piedra sobre una mesa para pintarlos como si fueran montes, al igual que hiciera Degas con los trozos de carbón<sup>365</sup>. Valéry se refería también a la atención que opera en el dibujo de *cosas que carecen de alguna forma definida*, es decir, de aquellas cosas que podían existir para el pintor sólo en contra de las mnemotecnias, a espaldas del recuerdo y la reminiscencia de símbolos y signos —los barquitos y los peces, o las casitas que aprendemos a dibujar en la escuela—:

Hay cosas, sean montones, sean masas, contornos o volúmenes, que en cierto modo no tienen más que una existencia de hecho: sólo las percibimos, pero no las sabemos; no podemos reducirlas a una ley única, ni deducir su totalidad del análisis de una de sus partes, ni reconstruirlas mediante operaciones razonadas. Podemos modificarlas con gran libertad. Apenas tienen otra propiedad que ocupar una región del espacio. Decir que son cosas informes no es decir que no tengan formas, sino que sus formas no encuentran en nosotros nada que permita

---

<sup>364</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 37

<sup>365</sup> Cennini, op. cit., p. 131. Cfr. Leonardo, *Tratado...*, op. cit. p. 364

reemplazarlas por un acto de trazado o reconocimiento claros... Supongamos que quisiéramos dibujar una de esas cosas informes, pero una de las que todavía permiten reconocer cierta solidaridad entre sus partes. Tiro sobre una mesa un pañuelo arrugado. Ese objeto no recuerda a nada. De entrada, es para el ojo un desorden de pliegues. Puedo alterar una de las esquinas sin alterar la otra. Sin embargo, mi problema es hacer ver mediante mi dibujo un trozo de tejido de determinada clase, elasticidad y espesor, y de una sola pieza. De modo que se trata de hacer inteligible cierta estructura de un objeto que no tiene ninguna determinada, y no hay cliché ni recuerdo que permita dirigir el trabajo como se hace al dibujar una figura de árbol, hombre o animal, que se dividen en porciones bien conocidas. Aquí es donde el artista puede ejercitar su inteligencia, y donde el ojo debe encontrar, en sus movimientos por lo que está viendo, los caminos del lápiz sobre el papel, al modo en que un ciego debe acumular palpando una forma, y conseguir punto por punto el conocimiento y la unidad de un sólido muy regular.<sup>366</sup>

Seguro que el lector más avezado puede reconocer en la figura del ciego, al que se refiere este pasaje de Valéry, una alusión directa a la historia de un viejo dilema filosófico conocido como “el problema de Molyneux”<sup>367</sup>. Lo que se planteaba en aquel problema, que Molyneux propuso en una carta al filósofo John Locke, quien a su vez lo publicaría en su *Ensayo sobre el entendimiento humano*, en 1694, era el origen de la sinapsis sensorial. A saber, si un ciego recuperaba la vista de repente, ¿podría reconocer mediante la vista una esfera y un cubo, es decir, objetos que perfectamente ya sabría reconocer con las manos, pero sin hacer uso de las mismas? La teoría clásica de los empiristas afirmaba que sólo por medio de los recuerdos, por medio de “inferencias inconscientes”, se confería un sentido a las configuraciones de colores de nuestra



Fig. 19. Edgar Degas, estudio de un lazo, c. 1887.

<sup>366</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. pp. 43-44.

<sup>367</sup> Morgan, Michael J., *Molyneux's Question: Vision, Touch and the Philosophy of Perception*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.



retina: “el espacio —afirmaban aquellos psicólogos todavía en calzas—, era una idea no visual, una idea *táctil-cinestésica* (compuesta de recuerdos del tacto y de la actividad muscular) que nuestras experiencias pasadas nos han enseñado a asociar con el indicio de profundidad visual”<sup>368</sup>. Valéry aludía así a este mismo problema, pero sin perderse entre sus grietas, sino sólo por la analogía del ciego con los tanteos y ajustamientos que también hace un dibujante para conocer la forma del objeto observado. Valéry sostenía que las dichas “sensaciones” de los pintores sólo tenían utilidad cuando



Fig. 21. Leonardo, *Panneggio*, 1473-1480.

comprometían una técnica de la atención, una mirada condicionada por algún aprendizaje y por la experiencia. En el mismo sentido en el que los empiristas pensaban que la experiencia del tacto era la que completaba las sensaciones visuales, Valéry, por su parte, pensaba que dibujar era una forma de conocimiento y reconocimiento exhaustivo del objeto en cuestión, una forma de rehacerlo mentalmente a través de la experiencia que supone su dibujo. Lo que el palpar con las manos suponía para el ciego, también lo era el dibujar para el artista. Por otra parte, este tema era para Valéry un problema con sus complejidades propias, puesto que reclamaba a la técnica una completitud que debía ser también conveniente. Como tal, los objetos “sin forma”, no conformaban un tema, ni siquiera el tema del paisaje. Y por eso sobre algunos de ellos se ejercía muy bien la “ciencia del dibujo”, porque era imposible aplicar toda suerte de convenciones o atajos para su representación. Por otra parte, Valéry concebía todo el sistema sensorial como un asunto de contrastes, un asunto de figuras resaltadas sobre un fondo de regularidades, es decir, como una maniobra de diferenciación paulatina y esforzada. Y en tales objetos, como los

<sup>368</sup> Hochberg, *Arte, percepción...*, op. cit. p. 71. Cf. Gombrich, “El límite...”, en *La imagen y el ojo*, op. cit. p. 153.



Fig. 20a-20c. Edgar Degas, estudios de telas para *Jóvenes espartanos*, c. 1860.

pañuelos echados sobre la mesa, se cumplía a pies juntillas esa circunstancia, porque la sensibilidad estaba obligada a completarse mediante el dibujo. Si alguna vez Valéry pudo observar a Degas realizar estudios como esos, es difícil saberlo, pero nos agrada pensar que tenía en mente algún dibujo parecido a ese lazo de muselina que el pintor realizó en la época en que ya tenía relación con Valéry (fig. 19). Este dibujo podría ser la contrapartida, por cierto, de otro dibujo de juventud, un estudio de un nudo en el chal de su tía Thérèse, la duquesa de Morbili<sup>369</sup>. Por ser indiferentes y poco familiares

<sup>369</sup> Aunque el dibujo parece estar en una institución pública, en el Fitzwilliam Museum, de Cambridge, bajo el título “Drapery study for The Duchesse de Morbilli”, no hemos conseguido una fotografía lo suficientemente buena. Se trata de un estudio de juventud, realizado durante su viaje a Italia.

a la observación detenida, tales objetos exigían al dibujante que hallara, ya no sólo un símbolo particular que lo sustituyera, sino también un *método*. El dibujante, al no conservar en su memoria esquema simbólico alguno –ese barquito o la forma esquemática del pescado que aprendíamos a dibujar en el colegio–, se veía obligado a inventar el suyo propio, su método de dibujo, a través de la experiencia. Tal vez dibujar, en esas situaciones, no fuera tanto como “aprender a percibir” a través de las manos, pero, desde luego, sí podríamos aseverar que *dibujar era aprender a dibujar*, es decir, que dibujar esas cosas sin resonancias en la memoria –sin las muletas de figuras mnemotécnicas– obligaba al dibujante a *inventar el método*, a inventar mediante ensayos continuados, y continuadas correcciones, un modo eficaz de proceder. Tampoco nos debe extrañar que precisamente los modelos de enseñanza del dibujo y de la pintura, desde antiguo, hubieran habilitado una variante bien definida de este ejercicio de observación “sin guías”: concretamente, el dibujo de trapos y telas o, en francés, las llamadas *draperies*. Todavía Ingres, y también Degas, hicieron estudios de telas minuciosos, a veces como dibujos preparatorios para un cuadro, y otras veces únicamente como ejercicios de aprendizaje y de fuerza, de habilidad (fig. 20a-20c). Y, por supuesto, también lo había hecho Leonardo, intentando sugerir una figura por debajo de los pliegues de una tela (fig. 21). Tales ejercicios de atención, eran un entrenamiento contra la facilidad que propiciaban los esquemas mnemotécnicos, un entrenamiento para abrir y cerrar la puerta que conducía a una realidad de objetos sin nombres, desnaturalizados a la mirada, extrañados, propiamente dispuestos para su exploración<sup>370</sup>. En esas ocasiones, en efecto, dibujar era como andar *a tientas*. Y esa es la figura simbólica que empleaba Valéry para explicar el acto de dibujar, la figura del ciego: el pintor toma puntos de referencia, volviendo a ellos cuando procede, cartografiando las relaciones –esa es la expresión justa– entre los pliegues, los accidentes distintos y ocultaciones que unas partes de la tela hacen sobre otras, para formarse la idea conjunta del objeto sólo después de palpar muchas veces las esquinas,

---

<sup>370</sup> “L’art de Degas consiste à choisir son sujet par forme ou couleur... mais en le détachant de sa signification en tant qu’objet. Retour à l’informe. Donc pas de jugement sur lui, *extension surtout, indéfinie*, des thèmes à tirer d’un *seul objet* de ce qu’on appelle *un* objet. Au lieu qu’avant on avait en Somme un nombre fini de poses correspondantes de significations. C’est le calcul infinitésimal! – (Chez un Manet le travail technique seul diffère des contemporains). En littérature le même procédé est applicable mais bien plus délicatement”, *Cahiers*, ii, p. 63.

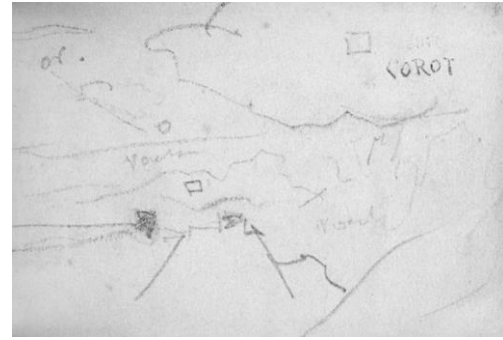


Fig. 22a-22b. Camille Corot, páginas de un cuaderno de esbozos, c. 1855.

las juntas, y todos los indicios de su estructura formal —aunque sea menos vinculante, sin duda, que la estructura formal de los seres vivos—<sup>371</sup>. Siempre por partes, el pintor tenía que sumar cada vez más trazas en su dibujo, al menos para que éste se vinculara con más propiedad a la realidad. Toda vez que el artista desmenuzaba en partes su objeto de observación (análisis), tenía luego que acomodar esas partes en algún conjunto (síntesis), que no era otro que su dibujo. El dibujo era, al mismo tiempo, la finalidad, el *ergon*, y la constatación del método. Así, cuando el dibujo aportaba una estructura visible a la forma obtusa de un pañuelo, se convertía, con respecto al método, en la “prueba del nueve” —si se nos permite una analogía matemática— que evidenciaba la eficacia de las operaciones llevadas a término<sup>372</sup>. Degas procedía de esta manera, de la observación del objeto, acumulaba relaciones y diferencias, que ajustaba en su dibujo. Luego debía verificar o cotejar, al buscar en su propio dibujo una forma conmensurable, si las conjeturas nacidas en la percepción del mundo real eran buenas. Así el artista podía alcanzar algún tipo de estructura simbólica con sentido de unidad, conjunto o forma reconocible. Ingres dijo que “en la construcción de una figura”, nunca se debía proceder por partes separadas, “sino conducir todo al mismo tiempo, y como bien se dice, dibujar el conjunto (*dessinez l'ensemble*)”<sup>373</sup>. Valéry apreciaba mucho otro consejo del maestro de Montaubant que le había escuchado a Degas: el pintor debe mover el lápiz sobre el papel como se

<sup>371</sup> “L’artiste se cherche une *optique à actes*, une manière de voir, de faire, de tirer de soi... de son opération —et (qui) imprimée dans sa matière, puisse composer pour addition ou par imposition: l’ensemble, un système matériel ou énergétique qui s’explique par ce qu’il exige (du partenaire semi-passif) l’œuvre d’art”, *Cahiers*, xvii, p. 245.

<sup>372</sup> Gombrich, *La imagen...*, op, cit. p. 178.

<sup>373</sup> Ingres, “Du dessin”, en *Pensées d’Ingres*, 1870, cit. en *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, ed. Sirène, París, 1922, p. 76.

mueve una mosca por un cristal<sup>374</sup>. Ciertamente hay algunos dibujos de figuras de Corot que parecen un ejercicio eficaz de ese mismo método, para el caso, donde las huellas dejadas por el lápiz parecen los movimientos intermitentes y errabundos de una mosca sobre el papel, como si el dibujo en esas ocasiones fuera la expresión de una agilidad ebria (fig. 22a-22b).

\*\*\*

Alguna brecha oculta, aunque sea mínima, debe haber entre el aprendizaje de principios artísticos regulares, a menudo ligados a la imitación de *ejemplos* (tipos y figuras mnemotécnicas), y entre las técnicas que funcionan sólo como condicionantes de la atención, aprendidas también, por supuesto, pero ampliadas en la *experiencia*. Tal vez por eso debiéramos escuchar más a los pintores cuando hablan tan oscuramente de su arte. Incluso el mismo Valéry debería haber escuchado un poco más a esos pintores. Recordemos otra vez aquel pasaje que evocaba con ironía el aprendizaje largo y penoso de Chardin, en la escuela de pintura: "...pasados los días y las noches ante la naturaleza inmóvil e inanimada, nos presentan la naturaleza viviente; y de pronto, el trabajo de todos los años anteriores parece reducirse a nada: no nos vimos más obligados la primera vez que cogimos el lápiz. Hay que enseñar al ojo a mirar la naturaleza"<sup>375</sup>.

Por nuestra parte, no encontramos razón alguna para dudar de la sinceridad de quienes a menudo han sufrido, como Chardin, la incertidumbre y el desasosiego creciente de su aprendizaje artístico en ese tránsito que va de la *copia de ejemplos* al dibujo *del natural*. Y esto, cuanto menos, debería hacernos dudar de que la copia de "ejemplos" fuera el equivalente exacto a las técnicas naturalistas similares a las que describía Valéry. Svetlana Alpers, casi en el mismo sentido, distinguía entre las tradiciones técnicas septentrionales y las meridionales<sup>376</sup>. Chardin, quien tenía vínculos en ambas direcciones, tuvo que aprender de ambas maneras, en la copia y en el dibujo del natural. Tampoco tratamos de cotejar aquí ambas didácticas como si fueran excluyentes. Pero, a decir verdad, todo indica que la adquisición de una

---

<sup>374</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 35.

<sup>375</sup> Denis Diderot, *Salon de 1765*, ed. J. Sez nec y J. Adhémar, t. II, Oxford, 1960, pp. 57-59.

<sup>376</sup> Alpers, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Hermann Blume, Madrid, 1987, p. 39.

habilidad nunca daría por descontada la otra<sup>377</sup>. Y, de ser así, se debería aceptar que un dibujo del natural o *d'après nature* requiere una técnica que condiciona mucho más, y más directamente, los modos de percepción y de atención que la habilidad para maniobrar con figuras mnemotécnicas, que no dejan de ser símbolos muy convencionales, a veces sólo un poco más complicados que los de la escritura egipcia. Establecida esa diferencia, se puede ir todavía un poco más allá. Según los escritos de Valéry, las técnicas de observación mantenían una premisa fundamental que debe ser considerada: el dibujo de una forma adquiere su nivel de completitud en función de la *intensidad y el tiempo de la atención sostenida sobre esa misma forma*. También podríamos considerar un corolario: el dibujo, como tal, nunca se conduce a un término definido, nunca está acabado, sino sólo en diversos estados de definición; se abandona por agotamiento de las operaciones materiales, o por extenuación física.

Siguiendo las consideraciones anteriores, Valéry afirmaba que cuanto más tiempo se observan relaciones entre partes y conjunto —ya sean contornos, contrastes de colores o cualquier otro orden de relaciones y diferencias formales—, tanto más se completa la representación. El tiempo durante el que se sostiene la atención es correlativo a la completitud del dibujo —aunque un dibujo más completo no significa necesariamente que tenga que ser más “detallado” —. De manera que se perfila un arco de posibilidades en el arte del pintor que oscila entre un estadio de percepción muy *desordenado* —y por eso mismo asociado por Valéry a las sensaciones— y un estadio de percepción medianamente *ordenado* —y, por eso mismo, ligado a la inteligencia—. Tal vez, después de todo, y si se entiende sólo en este sentido estrictamente artístico y pictórico, los “pintores de sensaciones” tuvieran razón al decir que representaban las cosas tal y como se mostraban a la vista, aunque sepamos de sobra que tal cosa, desde el punto de vista del entendimiento científico de la percepción, es sencillamente imposible.

---

<sup>377</sup> La excesiva confianza en un esquema mnemotécnico, como dirá Gombrich, “puede bloquear el acceso al retrato eficaz, si no lo acompaña una constante disposición a corregir y revisar. Poseemos un testimonio precioso de la existencia de este peligro incluso en los pintores bien adiestrados del siglo XVIII...”, Gombrich, *Art and Illusion*, op. cit. p. 145. Cf. Arnheim, *Art...*, op. cit. p. 98.

Lo cierto es que incluso Valéry parece que transigió un poco con la separación entre “sensación” y “percepción” que estaba en el fondo del asunto de los paisajistas. Lo que pensaba es que una pintura basada únicamente en las sensaciones de luz y color —en el supuesto de que tal cosa fuera posible, algo de lo que a veces dudaba como duda el agnóstico de su dios, argumentando que, fuera posible o no, tampoco era demasiado deseable— sería una pintura empobrecida, llena de simplificaciones técnicas, como a su juicio sucedía con los pintores de su tiempo. La teoría de la sensación-inferencia, conviene insistir, quedaba rebatida en otros escritos de Valéry, que preludivan y participaban de los modelos de la psicología que vinieron después, algunos de ellos todavía vigentes para nosotros en lo fundamental —los modelos ecológicos y computacionales—. Muy resumidamente, para no enfrascarnos en explicaciones científicas, se podía decir que en esos modelos posteriores los términos se invertían, y el sujeto ya no se consideraba como un recipiente pasivo, sino como un buscador de sentido, que se acerca a la realidad con expectativas y predisposiciones estructurantes —siendo por tanto el conocimiento de la misma realidad, a muchos respectos, reducido y seleccionado de antemano—. Algunas de esas predisposiciones serían seguramente adquiridas, pero otras, sin duda, eran nativas. Valéry conocía lo que decía la psicología de su época —y ciertamente su época es clave para entender el nacimiento de la psicología vigente—. Es probable que lo que estuviera diciendo, al margen ya de las sensaciones, es que toda mirada se somete a un proceso de transformación interno cuando se sostiene la atención sobre un acontecimiento durante algún tiempo: por un lado, en un primer momento, se perciben las cosas como incompletas, inestables y hasta dispersas, con muy poca organización de sentido —que serían las dichas sensaciones de las que hablaban los pintores—; por otro, al aguantar la mirada, explorar y reconocer el objeto mismo que conocíamos de una manera determinada, se transfigura en otro distinto. Curiosamente, esa transformación no siempre ha de conducir a un orden. Valéry sabía que no hay una manera más directa para que la apariencia de solidez de una cosa empiece a desmoronarse que los poderes de la atención fija. En cualquier caso, la impresión del vuelo de un vencejo, que somos incapaces de describir en su forma y en su coloración siquiera, está más próxima a la sensación que el estudio largo y abastecido de la anatomía del vencejo que cae en el suelo y que permanece quieto; la impresión fugaz

de una persona que se esconde en el gentío de la estación de tren, se opone a la mirada lenta y apaciguada del pintor que pinta a esa misma persona sentada en la mecedora de su taller. La estimulación constante, pretendida por la industria moderna, sería opuesta a la observación tradicional; lo llamativo, estaría en el polo opuesto a lo oculto. Valéry, al fin y al cabo, sabía la correspondencia que esos pintores de sensaciones tenían con el comportamiento de una sociedad entregada a la *ubicuidad* y las *modas*, y cuyo efecto más previsible era el “embotamiento de los sentidos”<sup>378</sup>. En sus *Cabiers*, escribía Valéry acerca de la sensación diciendo que: “es indivisible, desorganizada, límite, demanda”; mientras que de la “percepción”, escribía lo siguiente: “es camino, organización, respuesta”<sup>379</sup>. En virtud de esa percepción bicípita, a veces concisa y desordenada, a veces precisa, se entiende que Valéry asociara también a los paisajistas con la dichosa idea de las sensaciones fugaces que para muchos eran el estado propio y cotidiano de la vida moderna. “El arte moderno —escribe Valéry— tiende a explotar casi exclusivamente la sensibilidad *sensorial* a expensas de la sensibilidad general o afectiva y de nuestras facultades de construcción, de adición de duraciones y de transformación de nuestro espíritu”<sup>380</sup>. La sensación, de ser algo para el pintor, sería un estadio reducido de la percepción; por decirlo vulgarmente, *la pintura de sensaciones conllevaría que el artista viera menos y viera menos claro, y a veces menos tiempo* —y esto ya se va pareciendo más a un cuadro impresionista, pero también a las “sensaciones coloreadas” que perturbaban el cerebro de Cézanne, y que, ya en su vejez, quedaban desorganizadas en sus telas desechadas con demasiada premura—<sup>381</sup>.

Valéry siempre se mostró duro, inflexible a veces, y hasta descortés en algún momento puntual, con los pintores que siguieron a Chardin y a Corot. Aunque, precisamente, a tenor del hermoso escrito que dedicó Valéry a Morisot, también albergó una cierta conmiseración por aquellos pintores que se habían propuesto reducir su arte, y a sí mismos incluso al apéndice de su retina. Cosa que, como ya se

---

<sup>378</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 69, 169. Sugiere que en la literatura se produce el mismo problema, entre la buena prosa y la mera descripción. *Ibidem*, págs. 170-171. “El moderno va deprisa, y quiere obrar antes de que muera la impresión”, Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 179.

<sup>379</sup> *Cabiers*, iv, p. 191

<sup>380</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 68.

<sup>381</sup> Cézanne, *Correspondencia*, op. cit. p. 353.



sospechaba, además de empobrecedor resultaba también improbable. Procede recordar por complicidad de los unos con otros en esta historia de los pintores de sensaciones, que Morisot, de niña, había sido enseñada a pintar en su propia casa por Corot. Aunque sólo fuera por su amistad con muchos de los pintores de sensaciones, Valéry escribió en tono más amable algunos bellos pasajes sobre los mismos, como en su escrito sobre Berthe Morisot:

En muchos sabios se encuentra la advertencia expresa de tener los sentidos por cómplices del Enemigo... Desdeñamos ese mundo sensible porque estamos colmados de sus perfecciones. Es el reino de las coincidencias, las distinciones, las referencias y comparaciones en que la diversidad de nuestros sentidos y la multitud de elementos de nuestro durar se componen y unifican. Para hacernos mejor idea hagamos una suposición muy fácil. Imaginemos que la visión de las cosas que nos rodean no nos resultara habitual, que sólo nos fuera dada excepcionalmente, y sólo como por milagro tuviéramos conocimiento del día, los seres, los cielos, el sol y los rostros.

...Quizá el misticismo consista en reencontrar una sensación elemental en cierto modo primitiva, la *sensación del vivir*, por incierto camino que se hace y se abre a través de la vida, hecha ya y *sobrevenida*<sup>382</sup>.

Sobre el maestro de la propia Berthe Morisot, Camille Corot, también escribirá Valéry empleando la misma benevolencia:

Iluminados, los objetos pierden sus nombres: sombras y claridades forman sistemas y problemas particulares que no dependen de ninguna ciencia ni refieren a ninguna práctica, pero obtienen toda su existencia y su valor de ciertas concordancias entre el alma, el ojo y la mano de alguien nacido para sorprenderlas y producirlas en sí mismo.

Sostengo que existe una especie de mística de las sensaciones... Y es que, para la mayoría, cuando no es placer o dolor aislado, la sensación es sólo acontecimiento de paso o signo. Se reduce a un comienzo que nada continúa, o bien a una 'causa', de la que sus consecuencias se diferencian tanto como diferentes son para nuestro espíritu los objetos iluminados de la luz que los ilumina.

---

<sup>382</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. pp. 152-153.

Parece que en la inmensa mayoría de los casos no pudiéramos ni quedarnos en la sensación ni desarrollarla dentro de su propio grupo. No obstante, ciertos fenómenos considerados anormales (porque no podemos utilizarlos y por el contrario estorbaban a menudo a la percepción útil) —nos hacen concebir la sensación como término primero de desarrollos armónicos. El ojo produce como respuesta a cada color otro color, simétrico del dado.<sup>383</sup>

---

<sup>383</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 167.

# CAPÍTULO III.

## LA ÓPTICA DE ACTOS

El artista busca una *óptica de actos*, una manera de ver, de hacer, de tirar de sí... una manera de operar – sobre su materia, que puede componer por adición o por imposición, hasta alcanzar el conjunto...

\*\*\*

Polifemo miró y tocó a la nereida como si fuera un acto de construcción<sup>384</sup>

Paul Valéry

---

<sup>384</sup> *Cahiers*, xvii, p. 245. Su traducción es difícil, ya que se trata de una anotación con algunas partes incoherentes: “...l’artiste se cherche une *optique à actes*, une manière de voir, de faire, de tirer de soi... de son opération – et imprimée dans sa matière, puisse composer par addition ou par imposition: l’ensemble, un système matériel ou énergétique qui s’explique par ce qu’il exige (du patenaire semi-passif) l’oeuvre d’art”. Cf. “Polyphée regardait et touchait Nérée comme s’il eut été dans l’acte de la construire”, *Cahiers*, xv, p. 515. A propósito de esta expresión, “óptica de actos”, Patricia Signorile dedica una parte de su trabajo, *Paul Valéry, philosophe de l’art: l’architectonique de sa pensée...*, op. cit. p. 162 y ss.



### 3.1. Edgar Degas

Aunque seguía pintando, Edgar Degas ya era mayor cuando conoció a Valéry. Éste encontró en las convicciones jacobinas del anciano pintor, y sobre todo en su experiencia artística, una fuente de conocimiento que no podía encontrar en los libros. Valéry apreciaba la relación con los pintores, y más si esos pintores provenían de los últimos estertores de una época que había sido crucial para el porvenir de las *Bellas Artes*. Ninguna otra época podía haber sido más crucial para el destino de la pintura. Todas las transformaciones que la pintura occidental sufrió desde el siglo XV quedan en meras anécdotas al confrontarse con los cambios impuestos a la pintura a comienzos del siglo XX; cambios que, precisamente, no consistieron en otra cosa que

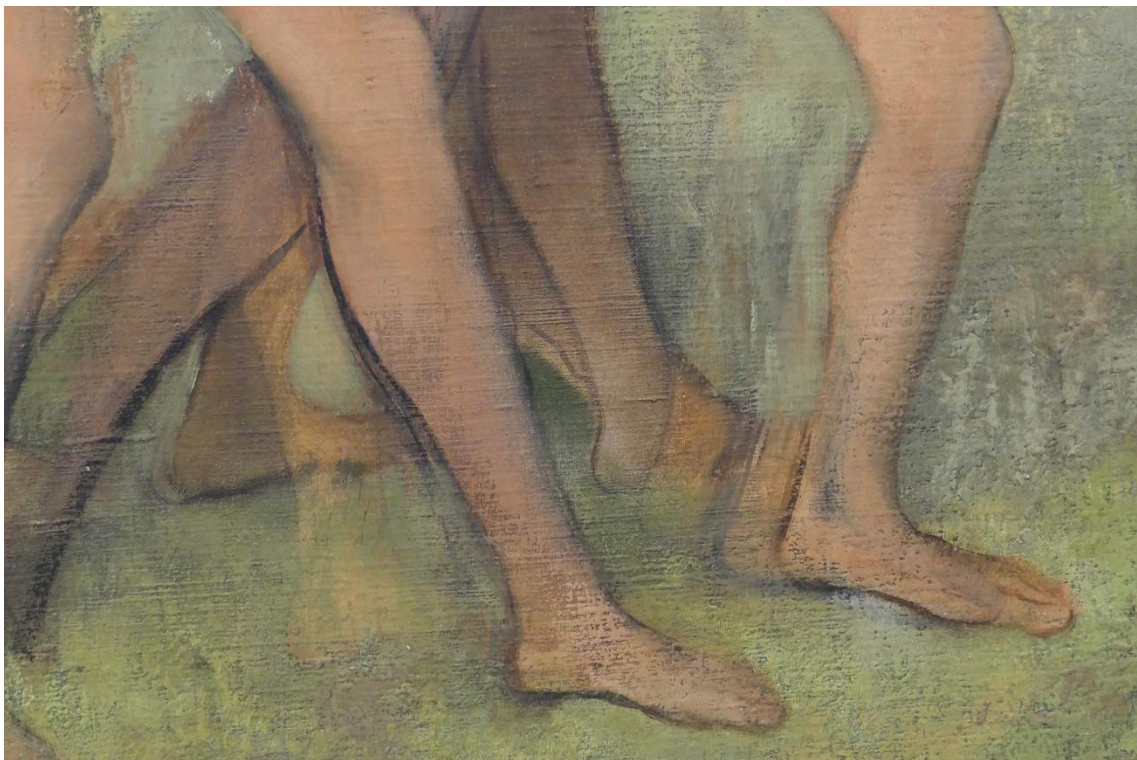


Fig. 1. Edgar Degas, detalle de *Jóvenes espartanos*, c. 1860



Fig. 2a. Edgar Degas, estudio para *Jóvenes espartanos*, c. 1860

en un desmantelamiento radical de todo lo que concienzuda y laboriosamente se había alcanzado anteriormente. Y eso, sin aportar en contrapartida otra cosa que una suerte de libertad vacía de propósito. A pesar de la diferencia de edad entre ambos, no obstante, Valéry llegó a coincidir con el pintor en muchísimas cosas. Degas trataba con buenas maneras a los pintores jóvenes, y les daba consejos; pero, al mismo tiempo, también era despiadado en sus juicios artísticos. Soportaba mal a los “hombres de letras”. Y fue terriblemente inquieto en las cuestiones más técnicas de su arte, sin llegar nunca a conformarse con una manera única de dibujar o de pintar —nunca consideró definitivo el aprendizaje de su arte—. Y aunque hayamos visto que él mismo hizo paisajes, consideraba también, al igual que Valéry, que los paisajistas habían menoscabado el arte de la pintura. A estos paisajistas, entre los que se contaban muchos amigos suyos, los consideraba incapaces de alcanzar la perfección de los pintores antiguos, a los que copió y estimó en su juventud, durante una estancia en Italia, donde tenía familia<sup>385</sup>. Como resultado de ello, se conservan una buena cantidad

<sup>385</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 67. Su mención al estudio del movimiento de los niños, las mujeres y los ancianos, remite a los escritos de Leonardo da Vinci. Cf. Valéry, *Escritos sobre Leonardo da Vinci...*, op. cit. p. 38. Cf. Jeannot, *Degas...*, op. cit. p. 167. En los *Mauvaises pensées* también dice lo mismo: “Les peintres n’étudient plus infiniment une main, une tige;



Fig. 2b-2c. Edgar Degas, esbozos en el cuaderno conocido como *Album de los cuarenta y cinco estudios de figuras*, 1880-1885.

Fig. 2d. Edgar Degas, *Bailarina en la barra*, c. 1880.

de aquellos trabajos de juventud, italianizantes, que el mismo pintor guardó con orgullo toda su vida. Valéry vio en cierta ocasión una de esas pinturas de juventud que Degas había guardado en la intimidad de su taller, *Jeunes spartiates*. Y en ella constató, a través de los numerosos *repentirs*, ajustamientos, cambios y correcciones de todo tipo, que se traslucían en la capa superficial de la pintura (fig. 1), el rigor metódico que el artista introducía en su trabajo, una suerte de *ímpetu* que, cambio tras cambio – “y de calco en calco” –, aspiraba a la perfección<sup>386</sup>. Esa pintura, aunque muy inicial, presentaba ya los signos de construcción más evidentes en toda la larga obra del pintor. Era el suyo un procedimiento enconado en la duda sistemática de la posición y el orden de las formas en un conjunto. Pero también, ya entontes practicaba el

---

et les visages qu'ils représentent comme ils peuvent sont traités en natures mortes: l'expression, depuis un siècle au moins, ne s'y risque plus”.

<sup>386</sup> “*Repentirs*” aparece en francés a mediados del siglo XVIII, y al igual que su concepto homónimo italiano, “*pentimenti*”, designa las líneas y los intentos repetidos que se acumulan en un dibujo o pintura, y que –como ha dicho Judith Wechsler– “son pistas para el pensamiento del artista”, vid. “Movement and Time”, en *Daumier*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000, pp. 41 y ss. Sobre la etimología de la palabra, y un estudio amplio del concepto, vid. Françoise Viatte, “Tisser une corde de sable”, en *Repentirs*, Musée du Louvre, Réunion des musées nationaux, París, 1991, pp. 27-46.

proceso largo de estudio que conduce a la obra definitiva por mil aproximaciones auxiliares en papel (fig. 2a-2d). Su deseo interior, el deseo que tan dificultosamente guiaba al pintor en su trabajo, suscitaba en Valéry tanta intriga como admiración. Y todo eso se conjuraba, en Degas, con un espíritu de explorador, más que de vanguardista, que le llevó a querer aprender algunas nociones técnicas de fotografía, y a interesarse por otras nociones técnicas de la pintura, ya en desuso en su tiempo, como la fabricación de imprimaciones y de sus propias barras de pastel<sup>387</sup>. Valéry se había formado en



Fig. 3. Edgar Degas, dibujo con marcas de cuadrícula, c. 1873.

la cultura de entresiglos, y era en ese medio social donde había educado sus preferencias artísticas. Pero ambos amigos mantenían una estricta observancia contra los vicios y las facilidades que ofrecía aquella época artística, y encontraban que la “pintura de sensaciones” conducía a la estimulación con premura y a una disminución acusada de “la parte sabia del arte”. Para ambos, esa parte sabia del arte pasaba por el estudio continuado de todo lo relativo al *dibujo* y a la *composición*. Por otro lado, se mostraron también recelosos con que la idea de la naturaleza se mezclara en los

<sup>387</sup> Rouart, Henri, *Degas à la recherche de sa technique*, Flourey, París, 1945. Cf. Reff, Theodore, “The Artist as Technician”, en *Degas*, Metropolitan Museum of Art, 1976, pp. 276. Su preocupación por los asuntos de “cocina”, la química o alquimia de los materiales, como se dice en la jerga de los pintores, contrasta con la anotación que Valéry hace de Renoir, otro pintor de su entorno a quien visita en 1902, y le habla de “l’inutilité, selon lui, d’avoir trop de recherches dans les procédés”, vid. *Œuvres*, t. 1, p. 127. Renoir y los demás pintores “impresionistas”, con el tiempo acabaron dando la razón a Degas, y recobrando el dibujo más o menos escolástico en su arte. Cf. Herbert, Robert L. *Nature’s Workshop. Renoir’s Writings on the Decorative Arts*, Yale University Press, New Haven and London, 2000, pp. 25-63.



asuntos del arte, asumieron la condición de “artífices”, y amaron la habilidad y la inteligencia, por encima del gusto, en cualquiera que fuera la *manera de hacer*.

Según Valéry, lo que mejor resumía el arte de Degas era su dibujo inteligente, que reunía los hallazgos de una atención desdoblada. Su dibujo era preciso, sin descuidar un cierto rigor decorativo. Así, Valéry afirmaba que las figuras dibujadas por el pintor quedaban fijadas en su forma más esencial y reconocible, y que nunca carecían de *movimiento y expresión*<sup>388</sup>. Por otra parte, el dibujo también lo entendía Degas como un *método*, es decir, como una parte de su arte que era previa y separada de la pintura (fig. 3). La preferencia por el dibujo lineal, sometido a una intención precisa e ingenieril, Degas la había adquirido en su juventud, en el medio escolástico francés que se puede presuponer, y también en su estancia en Italia<sup>389</sup>. El dibujo lineal –*dessin au trait*– era el procedimiento de enseñanza más importante de los planes de aprendizaje en la *École*. Y de ahí que ese mismo procedimiento fuera evitado por los impresionistas durante mucho tiempo, y asociado a las peores convenciones artísticas del pasado<sup>390</sup>. Se trataba de un rechazo infundado, por cuanto la línea de contorno equivalía a una experiencia capital de la percepción cotidiana: siempre vemos las cosas separadas de su fondo. Se habían olvidado de la facilidad innata con que reconocemos figuras por sus contornos dibujados –un hecho que ni siquiera se limita a nosotros, sino que sucede en la percepción de algunos animales, como los córvidos, que, al parecer, son muy eficaces a la hora de reconocer figuras de otros animales dibujados sobre naipes–, una disposición que ni siquiera quedaba alterada significativamente por la falta de limpieza y continuidad de la línea<sup>391</sup>. Si bien, la preminencia que históricamente tuvo el dibujo en la enseñanza de la pintura y de otras artes afines –las

---

<sup>388</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 51.

<sup>389</sup> Algunos ejemplos de dibujos lineales de Degas, vid. rep. Boggs, n. 61. “Study for Woman Leaning near a Vase”, 1865, Harvard-Fogg Art Museum, Cambridge. Cf. Rep. Boggs, N. 62. “Hélène Hertel”, 1865, Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, París. Cf. Rep. Boggs, N. 70, “Julie Burtey”, 1867, Fogg Art Museum, Cambridge.

<sup>390</sup> Cézanne se refiere en sus cartas a la manía de esos dibujantes que rodean con una línea negra los objetos, probablemente refiriéndose a Gauguin, y quien sabe si también al propio Degas, como un mal “que hay que combatir con todas nuestras fuerzas”. Monet, por su parte, “trataba a todo el mundo de dibujantes de alambres, incluso a los que pintaban con puntos y comas”. Cézanne, *Correspondencia*, op. cit. p. 391. Cf. Laforgue, Jules, “L’impressionisme. Origine physiologique de l’impressionnisme le préjugé du dessin”, en Denis Riourt, *Les écrivains...*, op. cit. p. 334.

<sup>391</sup> Kanizsa, Gaetano, “Contours without Gradients or Cognitive Contours”, *Italian Journal of Psychology*, 1, 1974, pp. 93-113.

artes del dibujo, así designadas antes siquiera que las bellas artes— había sido muy anterior a la formación de las academias artísticas francesas y centroeuropeas. Los pintores italianos antiguos entendían el dibujo, y no sólo el dibujo de contornos, como un instrumento de pensamiento imprescindible para las artes. En aquel tiempo, entre los siglos XV y XVII, el dibujo se entendía casi como si fuera un hecho mental, la “*cosa mentale*”, como decían el tratadista Federico Zuccaro y el mismísimo Leonardo da Vinci. Se suponía que un dibujo era casi como una idea pura, su expresión más directa<sup>392</sup>. El propio Leonardo escribiría lo siguiente al respecto: “Según parece, la línea no conoce en sí misma materia o sustancia alguna, y así, más deberíamos tenerla por cosa espiritual que por sustancia”<sup>393</sup>. Del mismo modo, tanto Valéry como Degas seguían un hilo de consideraciones y enseñanzas cuyo origen estaba precisamente en los escritos de Leonardo. Seguramente ambos amigos habían leído con provecho sus escritos cuando todavía eran jóvenes. Pero, sobre todo, en el caso de Degas, sería más acusada esa influencia porque buena parte de las enseñanzas forjadas en las escuelas de bellas artes francesas provenían de los preceptos del pintor italiano<sup>394</sup>.

Por otra parte, en la Francia revolucionaria, y acaso mucho después, la línea de contorno también había servido a las razones morales y estéticas de los diversos clasicismos históricos. Ingres todavía aconsejaba a los artistas más jóvenes que

---

<sup>392</sup> Por otra parte, la palabra *dessin*, proviene del italiano *disegno*; el *disegno* era al mismo tiempo el dibujo en papel, como lo entendemos habitualmente, pero también el plan y la intención de una construcción, en el sentido de un plan que no está materializado, o sea, la propia idea. Sobre la definición de “disegno interno” (el dibujo como idea o forma mental), vid. Federico Zuccaro, *L'idea de' pittori, scultori e architetti*, 1607, Libro 1, C. II, en ed. Leo Olschki, Florencia, 1961, p. 152.

<sup>393</sup> Leonardo, *Escritos...*, op. cit. p. 113.

<sup>394</sup> Durante su juventud, Degas copió algunos pasajes del tratado de Leonarddo y realizó algunas copias a lápiz de sus pinturas y dibujos, como la cabeza de un San Juan que aparece en el *Carnet 1*, de la BnF. Los *preceptos* de Leonardo fueron traducidos en Francia muy pronto, y contribuyeron notablemente a la conformación de la enseñanza formal en las escuelas reales. Cf. *Traité de la peinture de Léonard de Vinci, donné au public et traduit d'italien en françois* par R. F. S. D. C., Imprimerie de Jacques Langlois, París, 1651. Chambray se la dedicaba “a Monsieur Poussin, premier peintre du Roy”. Más traducciones modernas serán llevadas a cabo en el s. XVIII, como la edición Du Fresne. Valéry mismamente se había propuesto realizar su propia traducción, vid. Stimpson, Brian, *Paul Valéry: l'écriture en devenir*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2009, pp. 341-350. En cuanto a los manuscritos de Leonardo, Valéry manejaba la edición de Jean-Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 t., Oxford University Press, London, 1939 (or. 1883). Aunque también la edición de Charles Ravaisson —hijo de un filósofo con el que Valéry estaba familiarizado también, Félix de Ravaisson—, publicada entre 1881 y 1891. Valéry, *Vues*, op. cit., p. 227-230.

premeditaran su trabajo mediante el dibujo<sup>395</sup>. Pero en su propia manera de dibujar se intercalaban los preceptos estéticos, más bien arbitrarios, y los preceptos técnicos, afines a las exigencias sobrevenidas en el trabajo de taller. Valéry nunca se tomó demasiado en serio la idea de lo “clásico” y nunca confundió, al menos nunca en identidad de efectos, los preceptos normativos *clasicistas*, por un lado, con el rigor técnico exigido en el dibujo de los italianos –la *maîtrise*–, aquellos pintores que nunca se supieron a sí mismos como “clásicos”<sup>396</sup>. “Son clásicas, tal vez, aquellas pinturas que pueden templarse sin morirse y descomponerse”, escribió Valéry, añadiendo que: “Sería bueno descubrir la voluntad de conservación que las atraviesa, ligada a la idea de la buena forma, y sacar a la luz el peso que tuvieron para que se fijaran ciertas reglas y principios, en épocas que llamamos *clásicas* para las artes”<sup>397</sup>.

Valéry empleaba el concepto de lo “clásico”, no para definir algún aspecto formal de las artes, en oposición a las manías románticas. Se refería a lo clásico como un “modo de vacuna” contra la infinidad de extrañamientos acontecidos en el arte y la literatura, y contra la dejadez de los artistas de su tiempo, cada vez más indiferentes a las demandas del esfuerzo y la atención sobre las condiciones materiales de su arte. Lo clásico, aunque entrañara algunas cosas más, estaba ligado a la maestría técnica, que los primeros pintores románticos todavía cuidaban, aunque minusvaloraran su alcance, y que los últimos, los vanguardistas, dilapidaron definitivamente. La consideración que hiciera Valéry sobre los efectos que las ideas románticas tuvieron en el arte moderno merece un tratamiento mayor, por lo que a ello dedicaremos el epílogo de esta investigación. Aunque ahora podemos extraer algunos de los puntos más cruciales para salir del paso. Como ya vimos anteriormente, la distinción clásica de M. H. Abrams entre el *espejo* (metáfora del arte como mimesis), y la *lámpara* (concibiendo el arte como irradiación interior y subjetiva del artista) describía bastante bien la misma distinción contemplada por Valéry<sup>398</sup>. En la dicotomía entre ambos

---

<sup>395</sup> Carmen Bernárdez, “La línea sabia”, *Anales de Historia del Arte*, 3, 1991, p. 101.

<sup>396</sup> “Les peintres de grand style ne s’occupaient pas du style. Ils dessinaient limpidement et rigoureusement. Le style naissait de leur travail... engendre par son acte”, *Cahiers*, x, p. 75. “Entre classique et romantique la différence est bien simple: c’est celle que met un métier entre celui qui l’ignore et celui qui l’a appris. Un romantique qui a appris son art devient un classique. Voilà pourquoi le romantisme – a fini par le Parnasse”, *Œuvres*, t. 2, pp. 565-566.

<sup>397</sup> Valéry, *Œuvres*, t. 2, op. cit. p. 479.

<sup>398</sup> Abrams, Meyer H., *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, Oxford University Press, New York, 1953. Abrams toma la metáfora de “On Poesy and Art”, de

símbolos, la lámpara y el espejo, podemos estar seguros de que Valéry todavía se ajustaba mejor a la idea de la pintura como espejo. A pesar de ello, Valéry estaba convencido de que la pintura nunca se agotaba en la función imitativa, aunque sólo fuera por la subjetividad que confería al artista la conciencia de que, para hacer algo bueno, debía luchar contra la realidad sensible si fuera el caso. Debía luchar contra la propia realidad, a fin de encontrar en esa misma realidad una parte escondida, más esencial o importante. En cierta ocasión, Valéry empleó una parábola muy distinta a la de Abrams, pero igual de elocuente: los románticos, según entendía Valéry, eran los exploradores que se adentraban en la selva cortando la vegetación y avanzando en la oscuridad, y los que saqueaban los territorios sin explorar; los clásicos, en cambio, eran como las misiones civilizadoras, los exploradores que llevaban consigo la compañía de los dibujantes, ingenieros, arquitectos, astrónomos y geógrafos, es decir, los que construían y ordenaban los territorios<sup>399</sup>. En cierta manera, la idea de los clásicos establecía la premisa más importante de los mapas, según la cual andar los caminos del mapa significa que los senderos dibujados ya fueron una vez transitados<sup>400</sup>. Lo *clásico* –“que va con la cultura, como con la poda, los injertos, el escardado y la siega”– lo concebía el ensayista francés dentro del orden de las *convenciones*<sup>401</sup>. Es decir, que al caos primitivo de inclinaciones naturales y al desorden de intuiciones en el arte, le sucederían los artificios de la composición, indispensables para *ordenar la sensibilidad dispersa*<sup>402</sup>. Aunque, más que dispersa, estaríamos hablando de una sensibilidad intacta, indiferenciada y por eso mismo incomprensible, a tenor de esa tendencia que los románticos manifestaron por una suerte de “unidad primordial de los sentidos”, el *sensorium commune* –“*Nous sommes un sensorium commune pensant*”, que diría Johann Gottfried von Herder–, que se contraponía en buena

---

Samuel Taylor Coleridge, un ensayo de 1818. Cf. Wiedmann, August, *Romantic Roots in Modern Art*, Gresham Press, England, 1979, pp. sp. 76-93.

<sup>399</sup> “Discours en l’honneur de Goethe”, *Œuvres*, t. 1, pp. 531-553.

<sup>400</sup> En el ensayo “Situación de Baudelaire”, de 1924, Valéry dice que “todo clasicismo supone un romanticismo anterior”, *Œuvres*, t. 1, p. 604. Cf. *Estudios literarios*, op. cit. p. 177.

<sup>401</sup> También escribe con ironía sobre la naturaleza convencional del concepto: “Autre définition du classique – pas plus arbitraire. Un art est classique s’il est adapté non tant aux individus, qu’à une société organisée et bien définie (quant aux mœurs). – Le mariage en France, fut chose classique; – il l’est encore un peu. Il se faisait tout comme une comédie du répertoire. Il y avait des rôles consacrés. Le drame commençait par une rencontre fortuite et combinée. Est-ce Toi, chère Élise?... Les parents causaient par notaire interposés”, *Œuvres*, t. 2, p. 565.

<sup>402</sup> Valéry, “Tel Quel”, *Œuvres*, t.2, p. 563.

medida a cualquier aprehensión racional de la realidad<sup>403</sup>. Y de ahí que la esencia de lo clásico, como dijera Valéry, “estuviera en venir después”, y que el arte clásico siempre fuera “un arte tardío”, frente a lo que estaríamos inclinados a pensar, que el romanticismo era una degeneración de algo anterior. A fin de cuentas, la palabra “clasicismo”, como era empleada por ensayistas como Stendhal, no dejaba de ser un neologismo que derivaba y se oponía a la palabra “romanticismo”<sup>404</sup>. De algún modo, lo clásico era un concepto formado por exclusión de otros conceptos. Y por eso mismo a Valéry, no menos que a nosotros, le resultaba más fácil indicar aquello que no era clásico que definir la esencia de lo clásico. Por esa senda suponemos que andaba bien encaminado. Por lo demás, la contribución decisiva para formar la consciencia de un arte clásico, de origen meridional, en el arte italiano, es muy probable que naciera del reconocimiento de las diferencias con el arte de los septentrionales, al contrastar el primero (el italiano) con lo que en el segundo había de “gótico” y de “bárbaro”. En unas cuantas ocasiones Valéry intentaría definir lo clásico por sí mismo, aunque lo haría siempre sin demasiada claridad: lo clásico, decía Valéry, provenía del conjunto de “actos voluntarios y pensados que modifican una producción ‘natural’, según una concepción *clara y natural* del hombre y del arte”<sup>405</sup>. La definición se volvía oscura. Entre los antiguos griegos –afirmaba también Valéry– el mundo celeste parecía más ordenado que el mundo terrestre, y entre ambos mundos

---

<sup>403</sup> Wiedkin, August K., *The Romantic Roots of Modern Art and Expressionism*, Gresham Books, London, 1979, pp. 6-7.

<sup>404</sup> René Wellek afirmaba que el término “clasicismo” apareció por primera vez en Italia en 1818. Wellek, “El concepto de clasicismo en la historia literaria”, en *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Laia, Barcelona, 1983, pp. 97-121, sp. 118. Y, en efecto, el término clasicismo comienza a ser utilizado en Italia (naturalmente, en oposición al romanticismo) por Ermes Visconti, dentro de una serie de entregas periodísticas publicadas en el *Conciliatore*, rep. *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, UTET, Novara, 2013. Visconti disertaba sobre la nueva naturaleza de la moderna poesía que en Alemania se denomina romántica, e intentaba distinguir entre un clasicismo original, el de los antiguos, y otro academicista, “*scolastico*”, propio de los modernos: “Paragoniamo le due civilizzazioni seguendo questa traccia, e scopriremo con tutta chiarezza che cosa debba intendersi per poesia romantica e classica, segregando il classicismo degli antichi, originale ed ammirabile, dal classicismo dei moderni, che è un metodo scolastico da abbandonarsi quindi innanzi”. Cf. Aguiar e Silva, Vitor Manuel de, “Clasicismo y neoclasicismo”, en *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1984, pp. 297-318. Cf. Fumaroli, Marc, “Les abeilles et les araignées”, en *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallimard, París, 2001, pp. 7-220. Aunque, con mucha seguridad, consideramos que Valéry forma su argumentario bajo la sombra de Stendhal, vid. *Racine et Shakespeare. Etudes sur le romantisme*, Michel Lévy Frères, París, 1854, pp. 32-33.

<sup>405</sup> Valéry, *Estudios literarios*, op. cit. págs.177-178.

había una diferencia cualitativa que impedía cualquier tipo de reciprocidad. Lo que impresionaba a esas gentes “era el azar, la libertad, el capricho”, en suma, la “impresión que se tenía de la pluralidad y la indiferencia” de las posibilidades de acción del hombre sobre la variedad de las cosas<sup>406</sup>. En una carta también decía lo siguiente: “en las épocas llamadas ‘clásicas’ (Antigüedad, siglo XVII, etc.) se creía en general en la posibilidad de lo arbitrario”, y era precisamente por eso por lo que “se introducían las leyes”<sup>407</sup>. El artista que buscaba el equilibrio clásico tenía un cuidado especial por la *forma*. Valéry entendía la forma, según hemos visto, desde algunas premisas psicológicas, como el plexo de percepciones que se anudaban con algún sentido, la forma que siempre se separaba del fondo y de otras formas, es decir, la forma que se percibía estructuralmente como unidad, a pesar de que fuera siempre una forma “compuesta” y llena de relaciones, una vez se detenía el artista a observarla con calma. Así, la forma clásica en el arte, tenía una expresión operativa que hacía que el artista viviera en la incesante organización y meditación de su técnica. Sólo así, por la naturaleza analítica de la propia percepción, el artista mostraba a otros ese sentido de unidad encontrado en las cosas –aunque probablemente nunca pudiera alcanzar esa unidad en un sentido pleno, sino sólo distintos niveles de composición–. En suma, el arte clásico era entendido por Valéry como un arte que se detenía poquísimamente en la esfera afectiva y que se valía aún poco de la intuición, que tampoco se entregaba a las experiencias confusas y oscuras de la realidad del espíritu –a menudo llamadas con imprudencia “subjetivas”, cuando en realidad se quería decir “herméticas” –. Su idea de lo clásico también prescindía de la vieja metáfora del crecimiento natural, común en la historia del arte. En esa tradición historiográfica, el barroco seguía al arte clásico, porque las artes iban de la claridad a la confusión, y vuelta a empezar, de la confusión a la claridad, en un ciclo similar al de las semillas y los especímenes botánicos, que nacen, crecen y envejecen hasta consumirse, como presumiblemente el arte clásico siempre llegaba a consumirse en algún tipo de degeneración manierista. Así pues, se aceptaban los cambios en el estilo, en esa idea de la historia del arte, como un proceso natural subyacente a las épocas artísticas, cuyo misterioso motor se encontraba en algún principio metafísico de herencia hegeliana. Su idea de lo clásico –la de Valéry–, que nada tenía que ver con los postulados de la historia del arte, se decantaba de la

---

<sup>406</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 563.

<sup>407</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 1422-1423.

*techné regia*; para el ensayista, el arte era siempre ordenamiento, unir partes, traer las cosas juntas, y siempre bajo las condiciones de unos medios disponibles en un momento dado de la historia y de alguna cultura determinada. Si había algo clásico en determinados artistas o familias de artistas, tenía que ser necesariamente una manera de trabajar concienzuda y reflexivamente ordenadora, determinada por esas condiciones y esos medios de expresión propios y compartidos.

El arte clásico se entendería en los escritos de Valéry, pues, como aquel en el que mejor prevalecía un ejercicio doméstico de ordenamiento de las cosas de la realidad. Era un arte dedicado a poner la casa en orden. Esa realidad, debido a la sensibilidad humana, y de primeras, se mostraba como una suma de accidentes. Valéry decía que entre los antiguos griegos la bóveda del cielo parecía más ordenada que la tierra, y que, al introducir en el cielo el orden de la astronomía, los griegos “buscaron la belleza, es decir, alguna forma que suscitara un orden universal, acaso una sabiduría divina, el dominio de la inteligencia, y todas esas cosas que dejan de existir en la naturaleza inmediata, al alcance de la mano, hecha toda de accidentes”<sup>408</sup>. Esto suponía decir que lo clásico estaba en la base de las artes y las ciencias helenísticas. Pero a la vez, hacía inservible hablar de un conjunto de rasgos formales clásicos, incluso de un rasgo clásico de la voluntad artística, como una expresión particular del *aurea mediocritas*<sup>409</sup>. Lo que realmente definía ese sentido de la forma buena –presumiblemente empleada en distintas épocas y por muy diversos artistas– sería el reconocimiento y la construcción de un orden racional y conmensurable, un arte susceptible de ser ensayado sin entregarse ciegamente al azar –aunque tampoco privando las intromisiones de la intuición–, sobre todo, opuesto a los vestigios de una sensibilidad oscura e inconsciente, a la *hybris*.

Valéry dirá que toda producción positivamente humana, reservada al hombre, “se opera por gestos sucesivos, bien separados, aislados y enumerables”<sup>410</sup>. Tanto para Valéry, como para Degas, nada se oponía tanto a la “naturaleza” como el buen sentido de la forma. El historiador Ángel González –que era un buen lector de Valéry–,

---

<sup>408</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 563.

<sup>409</sup> Sobre Valéry y el helenismo, vid. Larnaudi, Suxanne, *Paul Valéry et la Grèce*, Librairie Droz, Genève, 1992.

<sup>410</sup> Crow, Christine M., *Paul Valéry: Consciousness and Nature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1972, cit. p. 157.

expresó alguna vez la necesidad de estudiar por qué en el pensamiento de la gente del siglo XVIII se había instalado con tanta obcecación la idea de la infinitud del mundo o la realidad. Ese acontecimiento fue de suma consideración para las ciencias, pero no menos que para las artes. Según su notable intuición, si hubo una tragedia moderna digna de consideración, por el efecto que pudo tener en las artes, fue la pérdida de la voluntad de finitud que tenían los griegos; a fin de cuentas, el arte había sido la manera de pensar “el ordenamiento, la decoración, la casa y las figuras de la casa”. La geometría euclidiana mismamente tenía unos límites, y era una geometría “sensible”, perceptible, por cuanto cada proposición o problema exigía una demostración *ad oculos*, o lo que es lo mismo, un dibujo. Para Valéry, la geometría de compás seguía teniendo una relación organizadora para con los sentidos, habida cuenta de las operaciones materiales que comprendía; si bien, lo importante en todo ello eran las operaciones: “J’ai cherché ce qui est fini dans l’esprit et donc dans son rôle, dans son opération”<sup>411</sup>. Esto todavía era común entre los geómetras y matemáticos del siglo XVIII, quienes, para cerrar la solución a un problema de geometría, tenían que plantear el mismo problema mediante trazados mecánicos, es decir, con dibujos de escuadra, cartabón y compás. Sin embargo, este tipo de demostraciones dibujadas, ya había prácticamente desaparecido en tiempos de Valéry, debido a la idiosincrasia matemática de la geometría de Riemann y Lobachevsky<sup>412</sup>. Según una conocida sentencia del matemático Henri Poincaré, se apreciaba que la geometría por aquella época ya había emprendido su propio camino al margen de la sensiblería implicada en el dibujo: “la geometría es el arte de pensar bien, y dibujar mal”. Claro que, una sentencia así, contiene un fondo biográfico muy gracioso que no se puede eludir. Y es que Poincaré, siendo niño, había tenido serias dificultades en el liceo para superar la asignatura de dibujo, hasta el punto de que sus amigos –como gesto de deferencia, pese a lo que pueda parecer– recogieron todos sus dibujos y los pusieron por los pasillos del colegio, bien anotados –*c’est un chien, c’est un coq, c’est une caille, et un canard*– para que se pudiera saber lo que cada uno representaba<sup>413</sup>. Y con todo, hay una cosa

---

<sup>411</sup> *Cahiers*, xvii, p. 599.

<sup>412</sup> Robinson-Valéry, *L’analyse...*, op. cit. p. 37.

<sup>413</sup> Los problemas de Poincaré con el dibujo, técnico o a mano alzada, los arrastró hasta la escuela politécnica, vid. Moatti, Alexandre, “Les lettres personnelles de Poincaré à sa famille pendant sa scolarité à Polytechnique”, *Bulletin de la Sabix*, 51, 2012, pp. 32-36. Por lo demás, se ha escrito poco sobre la dimensión que el dibujo pudo tener en el trabajo de



significativa que contradice esa supuesta huída de las matemáticas de toda la sensibilidad humana. Pues todavía, en tiempos de Valéry, se seguían usando “*objets mathématiques*” para la enseñanza de la geometría hiperbólica, figurillas de yeso y cuerda, que hacían visible lo que, de entrada, nada tenía que ver con lo visible<sup>414</sup>. Judith Robinson-Valéry incidía atinadamente en algo que luego muchos estudiosos de Valéry han terminado por olvidar, a saber, su aprecio por “la geometría de compás”, capaz de mostrar “la facilidad de construcción de un sistema geométrico perfectamente coherente, si bien que parcial, sin tener recurso de la línea recta ni la unidad de medida”<sup>415</sup>. Valéry escribió también que los griegos “deshicieron la madeja del mundo por medio de unas pocas operaciones y unos pocos efectos simples, opuestos al azar y al desorden divino”<sup>416</sup>. Ciertamente, Valéry aceptaría a regañadientes las concepciones modernas de una realidad sumamente plagada de relativismos, y que sólo eventualmente presentaba alguna constancia, aunque fuera la prevalencia de esa necesidad de un *imago mundi*, la prevalencia de esa imagen en la ciencia. Una imagen que todavía albergaba un sentido teológico, en la expresión de Pierre d’Ailly, el sentido de una representación del mundo influida por los mapas del *Orbis Terrarum* de los medievales, y no por los cartográficos, es decir, por un dibujo de todas las realidades del mundo: “El univeso era Todo, y tenía un centro. Ya no hay ningún Todo, ni un centro”, decía Valéry con ironía: “pero seguimos hablando del universo”. Su voluntad de finitud en la experiencia del mundo, la expresa al decir que “l’observateur n’est

---

Poincaré, en su conocido trabajo “Analysis Situs”, concedió alguna función al dibujo, por muy subsidiaria que fuera: “...les figures suppléent d’abord à l’infirmité de notre esprit en appelant nos sens à son secours; mais ce n’est pas seulement cela. On a bien souvent répété que la Géométrie est l’art de bien raisonner sur des figures mal faites; encore ces figures, pour ne pas nous tromper, doivent-elles satisfaire à certaines conditions; les proportions peuvent être grossièrement altérées, mais les positions relatives des diverses parties ne doivent pas être bouleversées”, en Poincaré H., “Analysis Situs”, *Journal de l’École Polytechnique*, 1, 1895, pp. 1-123.

<sup>414</sup> Uzan, Jean-Philippe, y Villani, Cédric, *Objets mathématiques. Institute Henri Poincaré*, CNRS, París, 2017.

<sup>415</sup> *Cahiers*, xi, p. 647. Cf. *L’analyse...*, op. cit. p. 40. Judith Robinson-Valéry menciona también a pie de página lo siguiente: “Valéry établit un parallèle frappant entre un tel système géométrique et un univers intellectuel qui serait exclusivement fondé sur la perception visuelle ou auditive. Dans une autre comparaison non moins hardie, il rapproche le monde que peut créer la géométrie du compas seul de celui, également restreint, que peut créer le rêveur, privé d’une manière pareille d’une partie de ses moyens”. Esta comparación figura en una carta de Valéry dirigida al matemático Émile Picard, en *Lettres à quelques-uns*, op. cit. pp. 215-216.

<sup>416</sup> Crow, *Valéry-Nature...*, op. cit. p. 153.

d'abord que la condition de cet espace fini: à chaque instant il est cet espace fini"<sup>417</sup>. Conviene pensar, para concluir esta digresión, por qué Valéry se sintió siempre tan atraído por las caracolas, de las cuales poseía algunas. Muy probablemente porque, presentando tales objetos inorgánicos una regularidad evidente y produciendo algún tipo de delectación a los sentidos, se oponían a la concepción de la naturaleza como si toda ella fuese una suma de accidentes y una extensión –física o mental– cuyos límites impropios se ubicasen en el infinito.

Volviendo a lo que nos atañe, los preceptos formales clásicos –que no serían todos y cada uno de los preceptos clasicistas–, habrían de aparecer en la historia del arte a través de una larga experiencia de generaciones *con el fin de validar respuestas buenas a problemas técnicos precisos*. Valéry sería tan afín a Degas porque el pintor nunca se adhirió a ninguna escuela, sino que se guió siempre por el rigor de su arte. Es más, Degas apenas entró en dilemas sobre el asunto de los signos contrarios de la pintura, problemas estilísticos. En todo caso, se consideraba a sí mismo como un “realista”. Pero no por una admiración infinita por Courbet, sino como mera indicación de que todo su interés artístico nacía de las cosas que tenía a su alrededor. Era un realista, pero tal vez se trataba de un realismo entendido en ese mismo sentido que habían emprendido ya los pintores italianos clásicos, al considerar la “naturaleza” como única maestra. Es decir, era un realista que, por la indefinición misma de la naturaleza, podía ser cualquier cosa. Y, a fin de cuentas, también podía hacer cualquier cosa a partir de la tradición clásica. Jeanne Fevre, la sobrina del pintor, se refería al *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, un libro del abate Barthélemy que le gustaba mucho a su tío, y afirmaba, con buen juicio, que el pintor había tenido un “sentido muy vivo, intelectual y aplicado de la antigua Grecia”<sup>418</sup>. Fevre estaba en lo cierto, pues el conocimiento y comprensión que Degas tenía del arte antiguo era desde luego mucho más amplio que el de los clasicismos históricos, en los cuales, por lo demás, se había formado a través

---

<sup>417</sup> *Œuvres*, t. 1, p. 1167.

<sup>418</sup> Al parecer el libro del abate Barthélemy fue una de las fuentes iconográficas para el cuadro *Jóvenes espartanos*, 1860-1862, National Gallery, Londres. Valéry menciona ese cuadro en sus escritos y en sus cartas. Vid. Carta a Anduve Lebey, en julio de 1906, en *Lettres à quelques-uns...*, op. cit. p. 71. Cf. Boggs, Jean S., et al., *Degas, 1834–1917*, The Metropolitan Museum of Art, 1988, p. 99.

de los discípulos de Ingres<sup>419</sup>. Louisine Havemeyer, introducida por Mary Cassatt en el círculo de los impresionistas, le preguntó un día al anciano pintor por qué había representado con tanta frecuencia el tema de la danza, a lo que éste le contestó: “Madame, porque ahí nos quedan los movimientos de los griegos”<sup>420</sup>. Degas a menudo anteponía la *expresión del movimiento* a los preceptos comunes de la *proporción*. Mientras los segundos han pasado a ser los más reconocibles en el arte griego, y en el italiano, hay razones para pensar que la expresión del movimiento fue la verdadera contribución de tales artistas al naturalismo. Está por estudiar críticamente que el naturalismo de la tradición helenística deba tanto como se dice a la medición, a los sistemas de proporciones, a tenor de la importancia todavía más decisiva que los griegos, y que aún los italianos, dieron a los movimientos de sus figuras. Todas ellas, puestas unas junto a otras, sin concierto de tiempo, llegan a sugerir más una auscultación de las articulaciones –como el joven *spinario*, que parece estar diciendo con su pose: esto es una rodilla y se mueve así y así, y esto una cadera, que hace tal movimiento si levanto de tal manera mi pierna– que cualquier reflexión sobre las relaciones antropométricas ideales <sup>421</sup>. Ciertamente el de los griegos e italianos era un

---

<sup>419</sup> Tampoco debe extrañarnos que la vida del pintor coincida en el tiempo con las muchas controversias que se dieron en los ámbitos de la filología y los estudios clásicos. Sometidas a disputas, las ideas y el arte de la cultura clásica se mostraban cada vez más heterodoxas o, lo que es lo mismo, en toda su apariencia menos clásica a la luz de la nueva arqueología. Al escribir sobre la *Poética* de Aristóteles, Nietzsche reflejaba muy bien ese cambio del mundo clásico en el imaginario moderno: “Así como (los griegos) construyeron la escena tan angosta como fuera posible, prohibiéndose todos los efectos de un escenario con gran profundidad, así como le hicieron imposible al actor el juego de los gestos y el movimiento fácil y lo convirtieron en un espantajo festivo, rígido, enmascarado...”, Nietzsche, Friedrich, *El gay saber*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000, p. 79.

<sup>420</sup> Havemeyer, Louisine W., *Sixteen to Sixty*, New York, 1961, p. 256, cf. *Degas, 1834–1917*, op. cit. p. 28. Degas, en 1856, es decir, muy joven, escribe en sus cuadernos de notas (Carnet 11, BnF, p. 9) después de haber visto a la actriz italiana Adelaide Ristori: “...cuando corre, evoca los movimientos de la victoria alada (Iris) del Partenón”, cit. en *Degas, 1834–1917*, op. cit. p. 28.

<sup>421</sup> Si lo común en la historia del arte ha sido tratar los principios estereométricos y biomecánicos, los sistemas de proporción y los *movimientos*, de manera conjunta, hemos de reparar en que Leonardo realizó indagaciones por separado. Son muchas las razones que llevan a pensar en los “*quiasmos*” como los principios del dibujo del cuerpo humano que más contribuyeron a naturalizar las formas en el arte renacentista. El historiador del arte Ángel González, en su traducción y anotación de los preceptos de Leonardo, apuntaba que la voluntad empírica llevó al artista a “revolucionar los sistemas de proporciones” (los de Alberti, el pseudo-varroniano, y cualquier otro) en la observación de los movimientos corpóreos: “si los músculos –decía Ángel González– se dilatan o contraen por cada actitud o movimiento, si el cuerpo de los niños difiere de los adultos, ningún sistema de

arte que intentaba en mayor medida entender los movimientos de la danza que encontrar una forma única ideal, imperturbable y fija como la del arte de símbolos de otras culturas. En todo caso, para Degas, los *quiasmos* del cuerpo humano y los mecanismos del movimiento de los animales, eran más importantes para su dibujo que las relaciones de medida y proporción. Con esa intención nacería su método y su hiriente exigencia en la práctica del dibujo. Porque si Degas, en opinión de Valéry, tenía la disposición de un clásico, ahora eso era lo de menos, ya que de los clásicos había sacado sólo aquello que se acomodaba a sus propios intereses, el estudio del movimiento. Lo que Valéry de verdad apreciaba en Degas era el conocimiento, un conocimiento diligente y sin timos dialécticos, un agregamento de saberes profundamente técnicos o artísticos, es decir, un conocimiento que nacía y crecía conforme a las necesidades de su propio trabajo, que daba soluciones –aunque a veces sólo fueran provisorias– a problemas estrictamente pictóricos –sin el auxilio de la “literatura”–.

Valéry tuvo una buena intuición al relacionar el dibujo escolástico de su amigo, basándose en su idea de la buena forma, y su despliegue incansable de esbozos y estudios preliminares, con la dificultad que entrañaba su objeto de estudio más común, las figuras en *movimiento*. Con el dibujo de contorno, el pintor estaba obligado a fijar “sin el más o menos” las figuras nerviosas y que no se prestaban fácilmente a la observación detenida. Muchos de los conocimientos acumulados en el arte de Degas habían sido aprendidos por exigencia de la realidad escogida, la de las figuras de danza y los caballos. Y, en buena medida, lo mejor de su arte confería respuesta a la cuestión de cómo se verían esas figuras en algún punto de su movimiento. Alice Michel, una de las modelos habituales del taller del pintor, decía que sus dibujos buscaban el punto de equilibrio producido en el tránsito de un estado a otro distinto<sup>422</sup>. Los conocimientos del pintor, sin dejar de ser estrictamente artísticos, habían desembocado en una larga meditación sobre esa realidad perceptiva, la de los mecanismos de locomoción y de toda la fuerza expresiva de las figuras de movimiento. Así, en sus pinturas y dibujos se mostrará la identidad y la afinidad de las diversas coordinaciones corporales y anímicas de muchos oficios; y, tal vez por

---

proporciones puede ser cerrado, y habrá que contar con variantes dinámicas”, Leonardo, *Tratado...*, op. cit. p. 408.

<sup>422</sup> Michel, Alice, “Degas et son modèle”, *Mercure de France*, 16 de febrero de 1919, p. 459.

eso, decía el pintor que era “en lo común donde está la *gracia*”<sup>423</sup>. Es decir, las trabajadoras manuales y las figuras de la danza participaban de la misma experiencia, el movimiento que anima y especializa los cuerpos. Esas mujeres desvelaban las comunes expresiones que subyacían a la movilidad de los seres vivos, pero también demostraban la observación rigurosa de los movimientos especializados que, definidos por el hábito, existían sólo en cada oficio<sup>424</sup>.

Por otra parte, Degas escribió lo siguiente en una carta dirigida, en diciembre de 1897, a su amigo Henry Lerolle: “en vano, –escribe Degas– me repito cada mañana, me digo a mí mismo una y otra vez, que se debe dibujar desde la base hacia arriba, empezar por el pie, que la forma queda muchísimo mejor dibujada hacia arriba que hacia abajo. *Ouïe*, pues mecánicamente empiezo de nuevo con la cabeza”<sup>425</sup>. Este pasaje bien podía interpretarse en favor de un desplazamiento de la atención cada vez mayor desde las proporciones hacia el funcionamiento de los *quiasmos* de un cuerpo en movimiento, y acaso en detrimento de los detalles formales innecesarios. En su plan habitual de dibujo, podemos sospechar que la cabeza había dejado de ser un centro de atención. Como aseguraba Valéry, a Degas le gustaba emplear con complacencia la expresión que un crítico le había endilgado con malicia en las

---

<sup>423</sup> Halévy, Daniel, *Degas parle...*, La Palatine, París, 1960, p. 258.

<sup>424</sup> En algunos dibujos preliminares para sus cuadros, a carbón y a lápiz, el pintor dejó anotaciones al margen, i. e. “Le bras s'enfonce un peu dans le mousseline”, en *Dancer Adjusting Her Slipper*, 1874, Met., New York, rep. en Shackelford, *Degas*, op. cit. pp. 47-48. Valéry seguramente desconocía que el pintor había descrito en sus cuadernos de dibujos numerosos movimientos que se proponía memorizar: “...movimientos de brazos de danza, y de piernas, que giran sobre sí mismos”, Kendall, Richard, “The making of the sculpture”, en *Degas and the Little Dancer*, Yale University Press, New Haven and London, 1998, n. 74, p. 15. También dejó anotado en alguno de sus cuadernos que, para hacer una serie de pinturas con músicos, tenía que tomar nota de “sus formas, del giro de las manos, los brazos y el cuello del violinista; por ejemplo, el cabeceo y estrechamiento de las mejillas de los fagots y los oboes...”, Sin fecha, cit. en Anne Distel et al., *Impressionism: A Centenary Exhibition*, Met., New York, 1975, pp. 81-82. En el cuaderno de notas del pintor de 1877-1883, que contiene un boceto para *The Rehearsal* (Harvard-Fogg Museum), escribe: “Faire des opérations simples - comme dessiner un profile qui ne - bougerait pas, bougeant soi, montant - ou descendant, - de même pour une figure entier - un meuble, un salon tout entier. - Faire une suite de mouvements de - bras dans la danse, ou de jambes qui - ne bougeraient (escrito sobre “bougent”) pas, tournant soi autour - Enfin étudier à toute perspective - une figure ou un objet, n'importe quoi. - On peut se server pours cela d'une / glace - on ne bougerait de sa place. - La place seule s'abaisserait ou se pencherait, - on tournerait autour”, en Reff, Theodor, *The Notebooks of Edgar Degas*, v. 1, pp. 7, y 133-134.

<sup>425</sup> Boggs, *Degas, 1834-1917*, op. cit. p. 29.

primeras exposiciones impresionistas, porque describía muy bien su estado de ánimo mientras trabajaba: "...la incertidumbre constante de las proporciones". Lógicamente, Degas seguía empleando muchas veces la cabeza como módulo de construcción, el procedimiento más normal del dibujo de la figura humana. Pero es fácil darse cuenta, al contemplar muchos de sus dibujos, que lo que buscaba eran relaciones estereométricas poco habituales, como la altura de "seis cabezas", que se correspondía en poco con el sistema de proporciones de los manuales de dibujo. Según vemos en algunas cartas, en medio de un trabajo de escultura –su relieve inacabado de *Los recogedores de manzanas*–, Degas se preocupaba por encontrar modelos con estas proporciones, que más de uno calificó de "simiescas"<sup>426</sup>. Tal fue el adjetivo que se aplicó a su famosa bailarina en cera, que, bien observada, presenta una relación de apenas seis cabezas, algo que se hace más palpable por cuanto se trata de una figura en relativo reposo. Sus dibujos más tardíos estaban realizados con un contorno oscuro y poco descriptivo. Sumado a una simplificación de las formas, aunque pudiera parecer discordante para quien profesaba tal estricta observancia por el dibujo, se podía decir que respondía a las exigencias de la representación más naturalista: la simplificación de una parte de la representación, acaso la expresión fisiognómica y la anatomía, revertía en la atención que recibía otra, acaso la mecánica de los movimientos. Ciertamente es que algunos historiadores del arte han querido ver en su arte más tardío un alejamiento de los preceptos naturalistas, un viraje en favor de los senderos abiertos por los pintores de vanguardia. Sin embargo, muy al contrario, Degas seguía asumiendo una clara pretensión naturalista en su pintura, así como en sus figurines de cera y alambre. Sus maneras de dibujar y pintar más tardías habrían consistido, al menos en buena medida, en un *desplazamiento de la atención* y en una consideración distinta del *objeto de observación*<sup>427</sup>. Más adelante se verá que la

---

<sup>426</sup>Mientras que está trabajando en un bajorrelieve muestra mucho interés por las proporciones. Así deja anotado en un simple esbozo: "Cinco cabezas de los pies a la nuca", Bogg, *Degas*, op. cit., p. 54 Cf. *Lettres Degas*, 1945, p. 219.

<sup>427</sup>"Degas a le sens des sacrifices, il n'hésite pas à éliminer ce qui est superflu, à subordonner le détail à l'ensemble. Il recherché l'expression par l'harmonie par le sujet... le mystère ne consiste pas dans l'élimination de diverses formes, il reside dans la suggestion de ce qui n'est pas exprimé", Lafond, *Degas*, op. cit. p. 22. Se puede hacer una comparación ilustrativa de ese cambio en la pintura *Sulking* (1869-1871, Met., New York) y la pintura más tardía *Conversation* (1884-1895, Met., New York). Asimismo, ese viraje estilístico, que interesadamente se ha querido ver como una precursión vanguardista, también tenía su contrapartida en otros pintores como Monet, Cézanne, Renoir y Pissarro. Cf. Wildenstein,

representación de las figuras en movimiento, que se convertirá en su objeto de ensayo artístico predilecto, para nada fue un objeto de meditación indolente; al contrario, las figuras en movimiento produjeron un gran descalabro en la pintura de aquel tiempo, a tenor de lo que quedaría registrado, muchas veces por azar, en las placas fotográficas. Y es que precisamente esas figuras en movimiento produjeron una ardua dialéctica entre la pintura y la fotografía; una dialéctica que planteaba incertidumbres sobre la naturaleza equívoca de la percepción de los pintores, y sobre los fundamentos ineficaces de la estructura técnica y tecnológica de la pintura. Sobre todas estas cosas profundizaremos más adelante en otros epígrafes. Pero adelantaremos aquí que Degas reordenó un objeto de meditación al que Valéry también concedió mucha importancia en relación con las artes, la noción de *objetividad*. La objetividad era un concepto que no provenía de las artes propiamente dichas, sino de las ciencias exactas. Y, sin embargo, detrás de algunas dialécticas viciadas, los pintores tuvieron que vérselas con el asunto de la objetividad y la subjetividad. Se las tuvieron que ver incluso con lo que se entendía por esos dos términos en la esfera de las ciencias exactas, bajo la luz de un juicio público, enteramente distinto a los precedentes. Suponía un cambio más, como había previsto Valéry, entre los muchos cambios que había sufrido la idea de “naturaleza” a lo largo de la historia, tanto en boca como en los actos de los pintores de cada época. Bien reflejaba esa situación la frase de Heráclito, “a la naturaleza le gusta esconderse”<sup>428</sup>.

---

*Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism*, Met., Harry M. Abrams, New York, 1978. Abordar estilísticamente esas diferencias tardías en la clave de la abstracción vanguardista es un absurdo de principio a fin, por cuanto, no pocas veces, la más llana –y, sin embargo, la más enigmática también– explicación de tales rasgos técnicos estaba en relación con la fisiología debilitada de los artistas. Sabemos que esos mismos artistas ajustaban su arte a los problemas de salud que fueron afectando poco a poco a su trabajo –los problemas de motricidad de Renoir, las cataratas de Monet, los problemas de vista del mismo Degas...-. Y sería más prudente, y no por eso menos interesante, entender esas oscuras líneas de contorno, tan excesivas y privadas de minucias insustanciales, como la respuesta del pintor a sus propias dificultades en la percepción. Valéry, como ya vimos, afirmó que “si algún día hubiera que emprender un estudio muy preciso de las condiciones de la pintura, haría falta sin duda estudiar muy de cerca la visión y los ojos de los pintores”, y más de una vez se refirió a los pormenores ópticos que el mismo Monet le había contado después de su operación de cataratas. Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 150

<sup>428</sup> Colli, Giorgio, *La natura ama nascondersi*, Adelphi, Milán, 1988.





## 3.2. Los dibujos de los pintores y la óptica de actos

Valéry escribió acerca de los dibujos del pintor Degas afirmando que “esos cuerpos más o menos deformados, en los que hay que captar estados muy inestables de su estructura articulada (como atarse una zapatilla, o apretar con los dos puños la plancha contra la mesa), hacen pensar que todo el sistema mecánico de un ser vivo puede *hacer muecas* como un rostro”<sup>429</sup>. Degas se sumió desde muy pronto en la difícil observación y representación de las figuras en movimiento. Y su instrumento principal de observación fue el dibujo. Mediante la realización de muchos dibujos, cada vez introduciendo más rigor en ellos, definía la figura estable, la que podía imaginar a partir de las diversas figuras que se entrelazan *imaginariamente* en el movimiento. Según decía Valéry, y conviene partir de aquí en cualquier aproximación a la labor dibujística de Degas, el artista nunca realizó esos dibujos para un público amplio, sino más bien motivado por las necesidades propias de su arte, para tantear las formas y encontrar por aproximación las posibilidades expresivas de su composición pictórica. Sus dibujos eran siempre medios para lograr un fin, pero casi nunca fines en sí mismos. Por otra parte, se oponían y se complementaban, estaban siempre en relación unos con otros, como si fueran el alzado y la planta, las múltiples vistas diédricas en un plano de taller. Y acaso, a tenor del acabado y la perfección de algunos de esos dibujos, se podía hablar realmente de planos de taller, de “mapas” para la construcción de una pintura, en el mismo sentido que hablamos de planos de construcción de un barco. Valéry consideraba que el dibujo de Degas era ingenieril en su función, y metódico en los procedimientos, indistintamente de las analogías formales y diferencias que pudiera suscitar con el dibujo enseñado en las escuelas politécnicas<sup>430</sup>. Según decía el

---

<sup>429</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 51.

<sup>430</sup> Según cuenta Valéry, Degas se había desenvuelto en un círculo de amigos formados en la escuela politécnica. Según refieren algunos historiadores, el pintor había tomado la idea de usar calcas vegetales para corregir sus dibujos de un joven estudiante de arquitectura. Sería interesante ahondar en las relaciones que todavía, y desde el siglo XVIII, pudiera haber entre los procedimientos de dibujo en las escuelas politécnicas y artísticas, habida cuenta de que la separación en la educación formal de los diversos ámbitos del dibujo era menos clara que en nuestro tiempo. Ciertamente había una interferencia, no sólo de

pintor, la línea de su dibujo debía materializar las cosas previamente a su verdadera realización pictórica. Si bien, era lo contrario a una concepción de los fines; la pintura se concebía poco a poco en el mismo *hacer*, mientras el artista dibujaba, y nunca antes. Con lo cual, dibujar no sólo era anteceder soluciones a la pintura, sino también una manera de inventar sus problemas. Degas, al igual que Valéry, decía que el arte no se podía asir en las pinturas ya hechas, sino que consistía en el ejercicio mismo de unos saberes, en el acontecer de la realización; *l'art n'est pas à saisir dans l'oeuvre faite, mais dans l'oeuvre se faisant*. Valéry pudo considerar tales dibujos como un reflejo material de aquello que más le interesaba: la *energeia*, es decir, ese mismo acto compuesto, dilatado en el tiempo, que hacía del arte un acontecer, y nunca un objeto<sup>431</sup>.

Por otra parte, la experiencia aportada por ese mismo hacer, junto con la intuición, tenían un papel considerable en aquellos dibujos. Degas trabajaba por tanteo y aproximación y, según un principio de complicación gradual, por medio de adiciones y perfeccionamientos de una impresión o percepción inicial: es decir, que *quitaba y ponía* líneas, ajustaba el dibujo sin descanso y sin un fin previsto con claridad. Y en ese quitar y poner iba aprehendiendo las formas. “Hay que hacer el mismo

---

métodos y procedimientos, sino también de instrumentos –pensemos en el posible uso que hicieron de la cámara lúcida pintores como Ingres–, entre el dibujo ingenieril y los dibujos de los pintores, que venía desde muy lejos, y que afectaba lo mismo al plano técnico como estético. James Ackerman hacía una magnífica reflexión sobre la relación técnica y formal de las arquitecturas pintadas por Giotto, los dibujos de otros pintores posteriores, y los dibujos de arquitectura. James Ackerman, “The Origins of Architectural Drawing”, en *Origins...*, op. cit. pp. 28, 44 y ss. Es bueno advertir algo que se tiende a olvidar muy a menudo, y es que el dibujo de los pintores italianos dividió la pintura en fases de construcción, antes siquiera que en muchas ramas de las artes mecánicas y las ingenierías el dibujo se hubiera constituido como un instrumento de planificación –i. e. el caso de la construcción naval, que sólo muy tardíamente empezó a manejarse con dibujos y más tarde aún con planos mínimamente normalizados–. Sobre los dibujos de ingeniería, y los dibujos en el ámbito de las disciplinas “mecánicas”, vid. “The Limits of Pictures: Cognitive Functions of Images in Practical Mechanics – 1400 to 1600”, y también “Ships, Science and the Three Traditions of Early Modern Design”, en Wolfgang Lefèvre, Jürgen Renn, y Urs Schoepflin, *The power of Images in Early Modern Science*, Max Planck Institute für Wissenschaftsgeschichte, Berlín, 2003. También se puede consultar la magnífica historia del dibujo desde la perspectiva de las ingenierías de Eugene S. Ferguson, *Engineering and the Mind's Eye*, MIT Press, Mass., 1992.

<sup>431</sup> “Mépris chez moi du matériel de la pensée. Voilà où conduit *ars poetica*, d'une part; et de l'autre, l'habitude de considérer les choses, objets, sous l'espèce de leur transformation”, *Cahiers*, xiii, p. 316.

motivo –decía Degas en una carta– una y otra vez”. Y, ciertamente, en su caso “una y otra vez” era algo más que una manera de hablar<sup>432</sup>. La raíz latina *mutare*, que puede significar “poner al revés”, pero también “mudarse de sitio”, ir de un lado para otro, evoca muy bien la manipulación que soportaban sus dibujos, que constantemente mudaban de papel mediante calcos. Si agotaba un dibujo por acumulación de líneas, Degas traspasaba la figura a otro papel distinto, y proseguía con más ajustes. Las formas iniciales, traspasadas al papel de esa manera, también se iban transformando en otras muy distintas, por presión, haciendo pasar un dibujo por un tórculo, dejando una huella del mismo en otro papel. Pero lo importante es que en el hacer de sus dibujos, en la repetición del mismo objeto y las mismas operaciones modales, siempre había una semilla de cambio. Se entiende, pues, en este proceder con el dibujo, el interés que Degas tenía también por las técnicas de grabado, por cuanto hacían del trabajo una cadena de producciones con alguna base repetitiva de operaciones modales, más o menos mecánicas, sobre la que luego podía avanzar más libremente<sup>433</sup>. Los cambios en su arte se producían de una manera natural, por la inercia de la producción misma. Los dibujos del pintor seguían un principio generatriz que se ajustaba más a la “producción” industrial de las artes menores antiguas que a la concepción moderna de la “creación” *ex nihilo*. Así que, al final, al juntar todas las

---

<sup>432</sup> Carta de Degas a su amigo Albert Bartholomé, desde Nápoles, en enero de 1886. A juicio de una fotografía que le envía Bartholomé, escribe: “...mais il faut refaire dix fois, cent fois le même sujet. Rien en art ne doit ressembler à un accident, même le mouvement”. Pero antes, en esa misma carta, muestra empatía con el oficio de las bailarinas, oficio también dominado por el ejercicio continuado y el perfeccionamiento a través de las repeticiones: “Je parle d’autrefois, car à part le coeur il me semble que tout vieillit en moi proportionnellement. Et ce coeur a de l’artificiel. Les danseuses l’ont cousu dans un sac de satin rose, du satin rose un peu fané, comme leurs chaussons de danse”, *Degas Lettres*, op. cit. pp. 118-119.

<sup>433</sup> “Il est certain que pour Degas la gravure fut plutôt un moyen de travailler, retoucher et transformer indéfiniment une planche tout en conservant des tirages des états successifs, que celui d’obtenir de nombreux exemplaires identiques d’un même état”, Rouart, *Degas*, op. cit. p. 66. Cf. Janis, Eugenia P., “The Role of the Monotype in the Working Method of Degas”, *The Burlington Magazine*, CIX, 1967, pp. 20–29. Sucede que los impresionistas, incluido Degas, contravinieron la lógica de la reproducción en las técnicas de grabados, a fin de hacer de cada estampa algo más parecido a un dibujo y a una pintura. Cf. Melot, Michel, “L’Estampe impressioniste et la réduction au dessin”, *Nouvelles de l’estampe*, 19, 1975, pp. 1-15, 56. Cf. Shapiro, Barbara Stern y Welsch, Sue Reed, *Edgar Degas: The Painter as Printmaker*, Museum of Fine Arts, Boston, 1984. Cf. Barbara Stern Schapiro, “A Printmaking Encounter”, en Ann Dumas et al., *The Private Collection of Edgar Degas*, Met., Harry N. Abrams, New York, 1997, pp. 235-246.

figuras relacionadas de sus dibujos y pinturas, así como los conjuntos de figurillas de cera que quedaron desperdigados en su taller una vez fallecido el pintor, lo que se apreciaba era ni más ni menos que el movimiento de las figuras *desplegado físicamente y entendido analíticamente, descompuesto y recompuesto en sus fases, es decir, aprehendido en todas sus posibilidades de expresión.*

En realidad, esa misma separación de etapas en la producción, que era más bien intuitiva y empírica, había sido común también en la pintura de los maestros italianos. Los dibujos eran ocasiones de cambio, lugares de correcciones y ajustes, por supuesto, de esquemas y planteamientos iniciales, pero también, sin duda, de transacciones morfológicas, de reconversiones

orgánicas de todas las concepciones iniciales de una idea. Aunque ahora fuera aplicado a figuras un poco más dinámicas, el “método” de estratificar el proceso pictórico en las etapas del dibujo seguía siendo el mismo que en la pintura clásica o del pasado. Son los mismos métodos que luego calaron en las enseñanzas formales, aunque fueron tan normalizados que perdieron su verdadero carácter empírico. Ingres también “construía” sus figuras desde las relaciones entre las partes, más que desde un sistema de proporción y un conjunto de tipos inamovibles, fijados en un libro de antemano. A menudo, en sus dibujos, se podían observar varias posiciones de un brazo, como si el artista estuviera examinando el recorrido de un péndulo. Tratándose en contraste los dibujos más cuidados de movimientos pendulares, y los dibujos de líneas trémulas, se ve que la búsqueda de Ingres a veces era razonada y otras intuitiva.

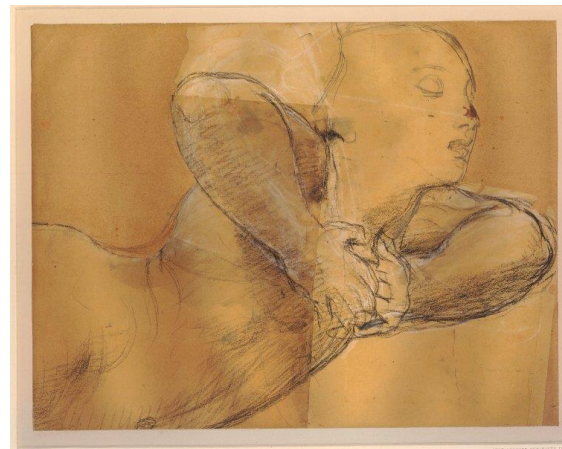


Fig. 4a. Jean-Auguste-Dominique Ingres, estudio para *Rafael y Fornarina*, c. 1814

Fig. 4b. Jean-Auguste-Dominique Ingres, estudio para *L'Age D'Or*, c. 1860.

Cuando era razonada, su dibujo era un proceso metódico que iba más allá de los simples tanteos y las líneas de corrección (fig. 4a-4b). Como quiera que sea, lo importante es que los propios dibujos eran instrumentos del pensamiento del artista, en donde las ideas se iban formando conforme a los cambios y ajustes en las líneas, que a su vez iban suscitando más cambios y ajustes, siguiendo un hilo de intuiciones, o de consideraciones más razonadas. En su taller, por otra parte, en un sentido muy similar a Degas, Ingres realizaba una suerte de composiciones de fragmentos de dibujos para obtener nuevas figuras; y de ese modo asumía con sumo convencimiento, y tan contrario a un espíritu romántico, que nada salía “de la nada”. Costaría poco entender por qué ciertas composiciones conferían a su método de dibujo una idea de construcción, de ensamblaje y de acomodación de partes. Se servía de dibujos y estudios anteriores para elaborar *collages* de figuras nuevas y, por esa razón, algún historiador del arte denominó con perspicacia esta manera de trabajar como un “*marcottage*”, en alusión a una técnica de agricultura —precisamente descrita por un amigo jardinero de Ingres—, que permitía producir más plantas a partir de un espécimen único. Y lo que es más interesante es que, al dibujar mucho, los pintores no agotaban las ideas, o las figuras posibles, como lógicamente podríamos pensar. Al contrario, el dibujo mismo era un estímulo para el pintor, y cuanto más dibujaba, más se multiplicaban las ideas y más dibujos eran sugeridos. Así, a partir del brazo de Demóstenes, figura de *L’Apothéose d’Homère*, sumado a la cabeza de Virgilio, sacada de la *Virgile lisant l’Énéide*, el pintor podía obtener un estudio para el *Homère déifié*. La calca de Platón pegada a otra calca de Sócrates se convertía en otra figura distinta, y esa figura distinta, es probable que volviera a participar en otro experimento de ensamblaje, que podía resultar o no, pero que, en cualquier caso, reportaba posibilidades de maniobra al pintor<sup>434</sup>. Hasta qué punto conocía Degas estos “injertos” de Ingres, resulta difícil de averiguar... Ni siquiera hoy son muy conocidos los extraños *collages* que se producían como preparativos para los cuadros de Ingres, y

---

<sup>434</sup> Adrien Goetz, *Ingres collages. Dessins d’Ingres du Musée de Montauban*, Musée Ingres, Le Passage Éditions, 2005. Ingres hizo muchas críticas a la noción romántica del arte, la creación *ex nihilo*, y entendía la observación de la naturaleza como una tarea siempre precedida por la construcción y la técnica. Cf. Boyer d’Agen, *Ingres, d’après une correspondance inédite*, H. Daragon, París, 1909, p. 91.

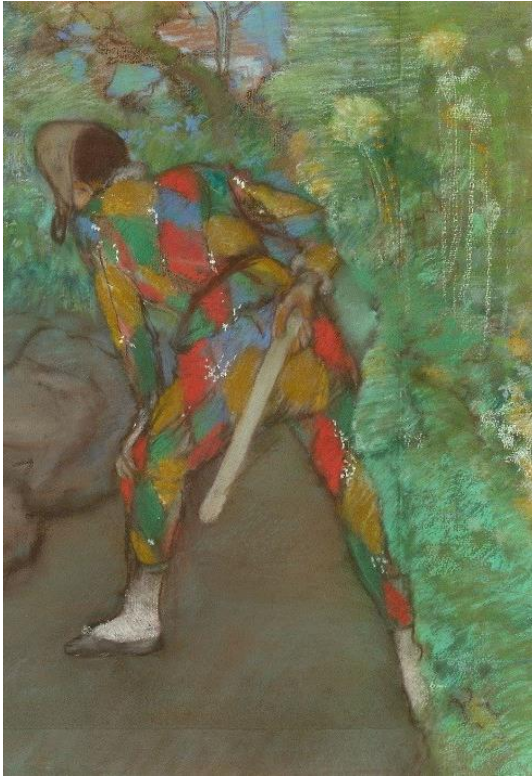


Fig. 5a-5b. Edgar Degas, correspondencia entre un dibujo de Arlequín y una figurilla, c. 1885 y c. 1915.

que están sugeridos también al estudiar sus cuadros. Claro que, es probable que en aquel entonces los pintores tuvieran más nociones de cómo trabajaban sus camaradas que hoy en día. Pues los métodos de la Academia, para nosotros, como ya puso en evidencia Albert Boime en *Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, siguen siendo un campo de estudio poco conocido, eclipsado y ninguneado por el asfixiante interés que la mayoría de historiadores del arte conceden a la vía vanguardista. De cualquier forma, eran maneras de trabajar que, con todo lo que tuvieran de privadas y con todo lo “modernas” que nos puedan parecer ahora —sobre todo los collages—, enraizaban perfectamente en las enseñanzas tradicionales de la *École*. Se han subestimado de largo el sedimento asombroso de técnicas, procedimientos, tecnologías, enseñanzas e ideas, que durante mucho tiempo se acumularon en la *École*, pese a todos los indudables vicios que la enseñanza de la pintura pudiera haber contraído a raíz de su normalización. Albert Boime fue quien primero y mejor supo ver la abrumadora taxonomía formada por los conceptos del dibujo —i. e. *esquisse*, *ébauche*, *croquis*, *étude*— que se establecieron en el seno de aquella enseñanza formal, que ya estaba en horas bajas en tiempos de Ingres. Y todos esos nombres, que sólo



Fig. 5c. Edgar Degas, *Arabesque ouverte sur la jambe droite, bras droit à terre*, c. 1915.

afectaban a una ínfima parte de la técnica de un pintor cualquiera, eran indicativos de las diferencias sutiles que existían en las diversas etapas de la producción artística. Sin duda había algo de ingenieril en todo ese método, no era sólo un decir. Es normal que Valéry viera en los paisajistas y los “pintores de sensaciones” una falta de paciencia para estos menesteres, falta de paciencia que iba asociada a las carencias técnicas, de las que, paradójicamente, hicieron un valor. Y, pese a los mitos que históricamente han envuelto a la producción artística, ese hilo segmentado de la producción, respondía a un *adagio* útil para cualquier forma de conocimiento, es decir, un procedimiento bien arraigado en la observación de las partes y el conjunto —análisis y síntesis—; *había que ir de lo simple a lo complejo, y de las partes al conjunto, y vuelta a empezar.*

\*\*\*

Degas también hizo figurillas de alambre y de cera que podrían entrar en la misma categoría de sus dibujos sin problema alguno, incluso mejor que en el terreno de la escultura, si atendemos a las funciones que ejercían tales artificios en su obra y el lugar

que ocupaban en su taller (fig. 5a-5c). Henri Rouart le llamaba “bricoleur”, por la improvisación que el pintor introducía en los materiales y los procedimientos de su arte<sup>435</sup>. Entre las fotografías que se realizaron de estas figurillas en su taller —nada más fallecer el pintor—, había varias que mostraban una especie de estructura exógena que podía facilitar la movilidad de los miembros de la figura a lo largo de la realización. Las más evidentes son la *Danseuse, arabesque ouverte sur la jambe droite, bras gauche en avant, deuxième étude*; *Danseuse, arabesque sur la jambe droite, bras gauche dans la ligne*; y *Danseuse, arabesque ouverte sur la jambe droite, bras droit à terre*<sup>436</sup>.

En otras figuras, tanto de caballos como de mujeres, sobresalían algunos alambres finos que habrían facilitado la movilidad de las extremidades suspendidas, como, por ejemplo, la *Danseuse, position de quatrième devant sur la jambe gauche, troisième études*<sup>437</sup>. En muchos otros trabajos apenas se sugería la forma, dejando extremidades de alambre exentas de volumen, con tal de que un mínimo armazón hubiera conseguido el gesto y el movimiento buscado. Su trabajo en volumen también estaba abierto al cambio y a los ajustes sucesivos. La manipulación de los volúmenes reales era un apéndice de su dibujo. El artista hacía figuras de cera para razonar y entender mejor los *quiasmos*; como en el dibujo, la realización de tales figurillas suponía un “entendimiento por actos” del objeto de observación; una manera de “verificar las ideas por su construcción”<sup>438</sup>. Había un aspecto que reforzaba aún más la función de los dibujos, convertidos en instrumentos de análisis, y situados muy abajo en la jerarquía del arte de Degas. Es más que probable que, hacia 1881, algunas esculturas en distintos estados de acabamiento convivieran en su taller con dibujos y pinturas que se relacionaban con ellas. Según parece, no todos los dibujos que se correspondían con las esculturas las precedían, sino que también había casos en los que los dibujos fueron realizados posteriormente a las esculturas, es decir, realizados directamente a partir de las mismas. Valéry apenas mencionaba los trabajos en volumen en el ensayo que dedicó al pintor. Pero debemos pensar que tal vez los omitiera porque los consideraba

---

<sup>435</sup> Rouart, *Degas*, op. cit. p. 10.

<sup>436</sup> Gauthier, 1918-1919, RF 2066, 1918-1919, RF 2068, y 1918-1919, RF 2068, M. Orsay, París.

<sup>437</sup> Gauthier, 1918-1919, RF 2075, M. Orsay, París.

<sup>438</sup> “...una manière de spéculer par les actes”, *Œuvres*, t. 2, p. 1211. Cf. “...la spéculation vérifiée par la construction”, *Cahiers*, xiv, p. 672.



igualmente dibujos o, al menos, como instrumentos de estudio equiparables a los dibujos, salvo la rara excepción de la *petite danseuse* de 1881, que fue la única o una de las pocas esculturas de Degas que trascendió a la esfera pública y el comercio<sup>439</sup>. Por lo demás, en una carta de 1918, cuando recientemente había fallecido el pintor, Valéry dijo que la venta de los dibujos y figuras de su taller había sido una traición, porque Degas hubiera deseado que su trabajo íntimo desapareciera, tal y como había sucedido con los pintores antiguos, quienes a veces se ocupaban ellos mismos de echar a la pira todo ese trabajo realizado entre bambalinas<sup>440</sup>. Algunas figuras de cera, además de inacabadas, estaban en estado de abandono. Y lo mismo pasaba con los dibujos<sup>441</sup>. Pues, en efecto, a menudo habían servido a un propósito de conocimiento, desligado de la producción de pinturas destinadas a su escasa clientela y, por tanto, cumplida su función, más de una vez debieron acabar de un lado para otro en el taller, como sedimentos inútiles de trabajos pasados. Y, sin embargo, Degas nunca se atrevería a desechar tales trabajos, encontrando él mismo, en su intimidad, una secreta belleza en todos ellos, y acaso en su misma acumulación con los años. Tal vez no fueran los meros cálculos de un ingeniero, pero desde luego la razón de ser de aquellos dibujos había sido muy transitoria. Valéry, pues, escribirá a propósito de una figura de danza, algún esbozo más o menos acabado, que Degas había colgado entre las pinturas de Corot e Ingres que tenía en su casa y que pudo ver durante alguna de sus visitas:

Más que dibujarlo lo había habido construido y articulado verdaderamente como un títere: un brazo y una pierna limpiamente acodados en ángulo recto, el cuerpo tenso, una voluntad implacable en el diseño (*dessin*)... me venía a la mente un dibujo de Holbein que hay en Basilea y que representa una mano... de madera, como la que

---

<sup>439</sup>Valéry lo menciona en los cuadernos de 1894-1914, *Œuvres*, t. 1, p. 65 y 69. Según le explicó Degas a François Thiébaud-Sisson, la única razón que tenía para hacer tales figurillas de cera era “darle a sus pinturas y dibujos mayor expresión, mayor ardor y más vida”, François Thiébaud-Sisson, “Degas sculpteur par lui-même”, *Le Temps*, 23 May 1921, p. 3. “Cuando más viejo me hago, más me doy cuenta de que para alcanzar una precisión tan perfecta que dé la impresión de vida (se tiene que recurrir al volumen) ... porque ahí no hay lugar al más o menos”, Degas, en una carta a Paul-Albert Bartholomé, 17 de enero de 1886, *Degas Lettres...*, op. cit. p. 119

<sup>440</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 228.

<sup>441</sup> Jea Adhémar, “Before the Degas bronzes”, *Art News*, 54, 1955, págs. 34-35. El inventario póstumo que se hizo: Caroline Durand-Ruel Godfroy, “Inventaire de la succession”, en Anne Pingeot, *Degas: Sculptures*, RMN, París, 1991, n. 26, p. 39.

se ajusta al muñón de un manco, y que un artista hubiera dibujado antes de estar acabada, con los dedos ya armados y a medio cerrar, pero aún sin desbastar, de tal modo que las falanges fueran otros tantos dados prolongados de sección cuadrada.

Y, a continuación, añadirá la siguiente reflexión sobre los pintores modernos que, al contrario que Degas, habían desechado el gusto por el acabado:

Algunos pintores de nuestro tiempo parecen haber comprendido la necesidad de construcciones de ese género; pero no han dejado de confundir el ejercicio con la obra, y han tomado por fin lo que sólo debe ser medio...

Acabar con una obra consiste en hacer desaparecer todo lo que muestra o sugiere su fabricación. Conforme a esta antigua condición, el artista no debe hacerse notar más que por el estilo, y sostener su esfuerzo hasta que el trabajo haya borrado los rastros del trabajo. Pero, al irse imponiendo poco a poco la preocupación por la persona y el instante a la preocupación por la obra y la duración, esa condición de acabado vino a parecer no sólo inútil y molesta, sino aun contraria a la verdad y la sensibilidad...<sup>442</sup>

Valéry extrajo muchas de estas consideraciones de su amigo. Sobre la tela, Degas improvisaba sólo lo justo, sólo por necesidad, nunca como principio. Para todo eso estaba el papel y el cartón de dibujo, así como el alambre y la cera. Aunque no siempre era así del todo, ya que, todavía sobre la tela, el pintor se abría paso a otro comienzo, el de la *composición*, que requería aún mucho cálculo, aunque ya en un plano técnico distinto al dibujo de observación. Así, Valéry sostenía que “son cosas diferentes el dibujo y el ajuste de la composición”<sup>443</sup>. Pero sobre la composición en la pintura hablaremos más adelante, en el epígrafe correspondiente. En cuanto al dibujo, y para profundizar aún más en el carácter imprescindible que tenía este instrumento en el arte de Degas y en los escritos de Valéry, puede servirnos de ejemplo la figura – repetida muchas veces– de la *Danseuse ajustant son chausson* (fig. 6a-6c.). La figura de esta mujer –que parecía un cangrejo, según Valéry, por la vista casi de planta que realizó Degas de la figura agachada–, en el momento de abrocharse la manoletina, se

---

<sup>442</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 25. Se refiere también a la mano de Holbein en sus notas, *Cahiers*, xi, p. 791.

<sup>443</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 63. Cf. Jeannot, “Souvenirs sur Degas”, *Revue Universelle*, 55, 13, 1933, pp. 152-304.



Fig. 6a-6c. Edgar Degas, varios dibujos de bailarina ajustándose la manoletina, c. 1887.

repite en tal cantidad de dibujos y pinturas, atrapada desde ángulos y puntos de vista distintos, y con variaciones del movimiento de las manos y la flexión del cuerpo tan parecidas que, prácticamente, suponen en su conjunto un plano descriptivo del mismo gesto expresivo. Así, como sosteníamos antes, el método de dibujo de Degas se convertía de esta manera en un *sistema descriptivo*, en el sentido de los sistemas geométricos así llamados de medidas, como el sistema diédrico. Sólo que se trataba de un sistema menos riguroso en sus procedimientos que aquel ideado por Gaspard Monge<sup>444</sup>. En su lugar, quedaría mejor emparentado con los dibujos de figuras desdobladas y redobladas de Antoine Watteau, como ocurre con sus estudios de

<sup>444</sup> Degas sugiere mismamente esas representaciones diédricas al hablar de “*points de vues*” y abreviadamente de “*vues*”. Vid. Reff, *Notebooks...*, 1976 b, t. 1, pp. 7, y 133-134.



Fig. 7a. Jean-Antoine Watteau, detalle de *Estudio de varios soldados*, c. 1720.



Fig. 7b. Jean-Antoine Watteau, *Jóvenes zapateros*, c. 1720.

soldados (fig. 7a), o con ese dibujo de un niño zapatero que lleva colgado un taburete que vemos de frente y de perfil, tal y como se mostraría en las proyecciones paralelas sobre un diedro, en forma de alzado y perfil. Ciertamente este desdoblamiento de puntos de vista lo sugiere sobre todo el taburete, sobre el que se podría iniciar una revisión crítica atendiendo a los fundamentos de su correspondencia proyectiva “en vistas” (fig. 7b). Y que conste que no afirmamos que Watteau tuviera secretas aficiones a la geometría proyectiva, sino que hablamos de la convergencia de los métodos que un dibujante puede tener en terrenos técnicos o artísticos indistintos, estrictamente en favor de las necesidades y funciones que su arte admite.

Valéry apreciaba también la proliferación repetitiva de esos esbozos y estudios preliminares de los pintores en los que se iba definiendo el pensamiento, o en donde se materializaba realmente la observación atenta de un objeto. Esos bocetos, que bien podrían clasificarse según sus muy diversas intenciones y funciones, eran un lugar en donde convergían todas las necesidades, deseos y hallazgos de un trabajo artificialmente prolongado *sine die*. Y era ese un pensamiento propio de cada artista, por tanto, que funcionaba por *recurrencia* y que llegaba hasta el agotamiento material o físico, hasta la saturación del papel o la neurastenia del pintor. Porque lo que Valéry

veía en ese conjunto de operaciones era una expresión de los impulsos fabriles del artista que se unifican en la técnica, y una clave para aproximarse, aunque fuera sólo un poco, a la psicología implicada en toda producción artística. Y, sin embargo, esa idea de recurrencia en el pensamiento, entendida como una maniobra útil dentro de un método más general de la poética, ya hemos dicho que guardaba concomitancias con la manera de pensar y proceder en otros ámbitos de la técnica y la ciencia. Henri Poincaré contestó escuetamente a una carta que le había enviado Valéry y cuyo contenido original por desgracia desconocemos: “Monsieur, el razonamiento por recurrencia ha sido empleado con frecuencia por los matemáticos, pero creo que su importancia filosófica no ha sido aún puesta en evidencia”<sup>445</sup>. Valéry quería entender los procesos generales del pensamiento; también en estos términos abstractos, se podía hablar de un método de “recurrencias” en el arte. Algo así es lo que había tratado en su ensayo sobre el método de Leonardo, un ensayo que trascendía los conceptos de las técnicas y ciencias particulares, para indagar en el origen de todo conocimiento humano. Sería pretencioso llevar lejos semejante comparación entre las matemáticas y el dibujo. Y aún así, podríamos hablar, en la pintura, de sus propios “hallazgos por recurrencia”. Antes vimos que el método de dibujar la misma figura muchas veces, para *aprehenderla* en todas sus posibilidades expresivas, lo practicó Antoine Watteau. Y sus dibujos a sanguina han recibido el acertado nombre de *mise-en-pages*. Esa expresión francesa, no en vano aludía a la clarificación que traía consigo la combinación de diagramas y partes de una misma cosa, como por ejemplo, en un libro técnico, la combinación de ilustraciones para representar mejor el funcionamiento de una máquina<sup>446</sup>. Sería peregrino concebir los *mise-en-pages* de Watteau, y especialmente todas esas figuritas de soldados que proliferan en sus dibujos, cada cual ocupada en sus cosas, como si estuviesen relacionadas en el sentido fuerte de una recurrencia matemática. Y, sin embargo, tampoco sería descabellado concebir la realización *ad hoc* de cada soldadito nuevo de Watteau, como un “hallazgo

---

<sup>445</sup> BnF, Fonds Paul Valéry, NAF 19192, MF 2800, MSS 164–166.

<sup>446</sup> Además de las numerosas imágenes de soldados, dibujados de esta manera, Watteau hizo conjuntos de expresiones y de gestos de manos, rostros y figuras adultas e infantiles, y animales. Cf. *Three Studies of a Child Wearing a Cap*, s. XVIII, The Morgan Library and Museum, New York, rep. en Pierre Rosenberg y Louis-Antoine Prat, Cat. R., 3 v., Milán, 1992, II, n. 642, p. 1096

por obstinación” o, al menos, como un ejercicio artístico que intenta determinar la solución a un problema pictórico –si bien parcial– mediante la extenuación de unas posibilidades de combinación. Así, cada figura nueva estaría, cuanto menos, inducida por las anteriores. Como si a partir de unas pocas figuras, el artista pudiera ya imaginar muchas más, y encontrar la que necesitaba en cada caso, sin la sensación de absoluta arbitrariedad en la búsqueda de una particular. De ese modo dibujar consistiría ya en recrear y amplificar unas posibilidades combinatorias. Y de ahí que podamos concebir el dibujo, para el pintor, como una forma de pensar, es decir, de sopesar entre múltiples posibilidades. Degas, por lo demás, copió algunas figuras de Watteau en sus pinturas de arlequines, que nos llevan a pensar la relación entre la práctica de la copia y la invención alcanzada por la recurrencia, como un proceso común de hallazgos de diversas familias de artífices. Watteau mismamente también recuperó figuras de amantes que aparecían en los cuadros de Rubens, y las fue alterando con el tiempo, hasta lograr que parecieran distintas. Lo que nos muestra un hilo de invenciones impersonales o suprapersonales que atraviesa también la historia de la pintura, y que a Valéry le sugería un conflicto infinito y enigmático “entre las cosas producidas por la colaboración de muchos hombres”, a lo largo de siglos y circunstancias, “y el hombre que se tropieza con esas cosas que él mismo no podría haber inventado – porque ni siquiera fueron inventadas por nadie”<sup>447</sup>.

Por otra parte, Valéry sabía que, como sucede al percibir un fenómeno, cuando la prolongación en el propio acto de percepción a menudo conlleva un mejor entendimiento, la prolongación de la construcción artística o el dibujo también propiciaba el mejor entendimiento del objeto percibido. Cuanto más tiempo se invirtiese en el análisis, también se reclamaría *más tiempo en la construcción*, y viceversa. Dibujar, como poco, era un método de *lentificación de la experiencia de la percepción*, la manera de añadir *duración*, a fin de hacer la mirada más inteligente. Pues no olvidemos que, para Valéry, “la inteligencia era una anotación, una continuación, un aumento, y una duración de la sensibilidad –una composición, mientras que el sentimiento es simplicidad. La una es un acto y acción, la otra, el evento”<sup>448</sup>. Precisamente era el

---

<sup>447</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 561.

<sup>448</sup> Valéry, *Cahiers*, 1923, ix, p. 365, 423.

dibujo, por la actividad que añadía a la sensibilidad, el que transformaba esa misma sensibilidad en algo más que un acontecimiento pasajero. Así, el dibujo establecía un vínculo fuerte –de necesidad, y no sólo eventual– de la mirada con lo mirado. Pues la sensibilidad era para Valéry, “la propiedad de un ser que se modifica provisionalmente, en cuanto está separada, y en cuanto existe sólo a través de un evento”. Eso, en resumen, era lo que Valéry quería decir con su acertadísima expresión “óptica de actos”; una expresión que se refería al dibujo como un entrenamiento de la atención, para amplificar las potencias de la percepción.

Volveremos más adelante sobre este punto. Pero lo que ahora nos interesa esclarecer es el porqué y cómo el problema de la representación de las figuras en movimiento de su amigo Degas merecía para Valéry una dificultosa meditación. Pues, del mismo modo en que podemos ver a un animal esconderse rápidamente en su escondrijo y caemos en la cuenta de que “apenas hemos visto”, y casi se diría que hemos “creído ver”, así sucedía también en la pintura, ya que estas ocasiones de percepción incompleta exigían al pintor echar mano de la imaginación y de razonamientos de probabilidades *para completar la experiencia sensible*. Este problema técnico –es decir, el dibujar casi a ciegas, o el dibujar “lo que se cree ver”, o el dibujar de memoria– conducía a los aspectos más elusivos de la naturaleza técnica de la pintura. El dibujo de figuras en movimiento demostraría a la postre que el arte de los pintores no consistía en “copiar lo que se ve”, sino que a menudo el pintor estaba impelido incluso a “imaginar lo que se ve”, y hasta a “inventar lo que se ve”. La manera en que un pintor podía precisar las formas de los objetos en movimiento, permitía al escritor francés aprehender el funcionamiento de la psicología que subyacía y complementaba, como vértice de un triángulo, a las operaciones de las manos, y también al régimen de percepción del pintor. Ese triángulo contenía los factores de un *problema de método*, que podríamos simplificar del siguiente modo: en las artes que dependían de la percepción y se verificaban en la experiencia, como la pintura, ¿cuánto de lo que el artista era capaz de representar provenía de la observación directa y cuánto de un conocimiento previo a ninguna observación directa?, ¿cuánto era real, y cuánto era sólo una hipótesis?, ¿cuánto debía el artista a sus sensaciones y percepciones del mundo entorno, y cuánto a lo que sabía y lo que imaginaba sobre las cosas? Algo se

puede anticipar de las soluciones que Valéry propuso a tales preguntas: “el ver y el saber (o el comprender) se responden y se regeneran el uno al otro”<sup>449</sup>. Y todavía, se podía comprometer un tercer vértice. *Saber, ver y hacer*; eran tres vértices de un triángulo aludido que configuraba un modelo de la percepción en los ámbitos técnicos o artísticos<sup>450</sup>. Ese triángulo rara vez resultaba equilátero. Era casi siempre un triángulo escaleno, según tuviera más importancia un vértice que otro.

---

<sup>449</sup> “Le voir et le savoir (ou le comprendre) se répondent et se régénèrent l’un l’autre”, *Cahiers*, xix, p. 440, cit. en Signorile, op. cit. p 163.

<sup>450</sup> Valéry también dice “*connaître-sentir-faire*”, *Cahiers*, xvii, 6, cit. en Crow, *Nature...*, op. cit. p. 158. Existe una tríada de conceptos en Valéry que tal vez hubiera sido interesante tratar en esta investigación, como un reflejo de este triángulo aludido. Para evitar introducirnos en cuestiones filosóficas lo hemos evitado hasta ahora, pero podemos apuntar que uno de los problemas más interesantes que Valéry trata en los *Cahiers*, es el problema conocido como *CEM (Corps-Esprit-Monde)*, que aborda las relaciones del *ego* con el mundo: “l’impelexe de l’esprit est comparable a un espace – plus ou moins distinct de l’univers instantané de la conscience complète- qui est à trois dimensions, mon-Corps, mon-Monde, mon-Esprit”, *Cahiers*, xxv, p. 408.



### 3.3. Un problema de método. Los límites de la representación

Degas fue uno de los primeros en estudiar las verdaderas figuras del noble animal en movimiento por medio de las fotografías instantáneas del mayor Muybridge. Por lo demás, amaba y apreciaba la fotografía en una época en que los artistas la desdeñaban... (las fotografías) ponían de manifiesto los errores que escultores y pintores habían cometido al representar los distintos pasos del caballo.

Se vio entonces lo inventivo que es el ojo, o más bien cuánto elabora la percepción lo que nos ofrece como resultado impersonal y cierto de la observación. Toda una serie de operaciones misteriosas intervienen entre el estado de manchas y el de cosas u objetos, coordinan lo mejor que pueden datos brutos incoherentes, resuelven contradicciones, introducen juicios formados desde la primera infancia, y nos imponen continuidades, asociaciones, modos de transformación que agrupamos bajo los nombres de espacio, tiempo, materia y movimiento. De modo que se imaginaba al animal en acción cuando se creía verlo; y si se examinaran con la suficiente sutileza esas representaciones de antaño quizás se encontrara la *ley de las falsificaciones inconscientes* que permitían dibujar momentos del vuelo de los pájaros o de los galopes del caballo como si se hubiera podido observar a placer: pero esos momentos interpolados son imaginarios. Se atribuían figuras probables a esos veloces móviles, y no carecería de interés tratar de precisar, comparando documentos, *esa suerte de creación mediante la cual el entendimiento colma las lagunas del registro sensorial*<sup>451</sup>.

---

<sup>451</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit., pp. 40-41.

Valéry fue el primero en señalar la relación inequívoca entre las fotografías de Eadweard Muybridge y las pinturas de su amigo Degas. Esto es un mérito suyo que ya nadie le puede quitar. Y también resumió de paso las implicaciones artísticas del vendaval que Sally –la yegua empleada por Muybridge en algunas de sus fotografías de movimiento– levantó con el resonar de sus cascos. Pero, pese a la manera interesada en que muchos historiadores emplearon el pasaje anterior, Valéry sostenía que la relación entre fotografía y pintura fue muy limitada. La fotografía, de inicio, decía Valéry, dejó en evidencia la *brecha abierta en la percepción* de los pintores, al demostrar que muchas de sus representaciones de animales en movimiento habían estado equivocadas desde siempre. Y les obligó a pensar de manera distinta la marcha de esas mismas figuras. Pero los conceptos y las técnicas de la pintura, en principio, habían quedado intactos, y de ahí que Valéry dijera en otra ocasión que Degas combinaba la exactitud de la fotografía con el “trabajo meditado de taller”<sup>452</sup>. Más bien, lo que había querido decir es que las fotografías de Muybridge, más que dispensarle *modelos*, al pintor le servían como un *instrumento*, es decir que, al igual que una lente y cualquier otro instrumento de dibujo, las fotografías eran también un aparejo óptico que mediaba entre la naturaleza y la sensibilidad. Valéry se interesó por la fragilidad de la percepción, y propuso estudiar la manera en que “el entendimiento colma las lagunas de lo que el ojo no ve”. Se podía decir que la fotografía alteraba para siempre el mapamundi de la realidad sensible. Y hasta llegó a dejar al descubierto la complejidad que había en la naturaleza técnica del dibujo, al evidenciar, en contra de las teorías de la sensibilidad ingenua, que los pintores no representaban lo que veían partiendo de la naturaleza, sino también lo que de ella *conocían o imaginaban*. Pero, en cualquier caso, y sin ánimo de relativizar la importancia cultural de la fotografía, Valéry probablemente pensase que la estructura tecnológica de la pintura había quedado intacta de aquel *impasse*. De ahí que, pese a los diversos estudios que se han realizado en la historia del arte para determinar la relación probable entre ambos

---

<sup>452</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 52.

medios técnicos o artísticos, la incertidumbre de esa relación haya permanecido tan intacta como en sus primeros días, cuando los pintores, a veces temerosos, menos veces esperanzados, se preguntaron de qué manera les podía servir la fotografía.

Degas se interesó menos de lo que se piensa por las propiedades de la fotografía instantánea. En una carta escrita en 1872 a un amigo, y enviada desde Nueva Orleans, Degas dijo que la fijación del momento instantáneo “sólo existía en la fotografía” y que, por tanto, su pintura marchaba por un sendero muy distinto<sup>453</sup>. Sin embargo, a propósito de su pintura, se dijo más de una vez que esta presentaba una “óptica” más propia del medio fotográfico<sup>454</sup>. Pero la idea de una *óptica fotográfica* claramente separada de una *óptica pictórica* quedaba, como poco, puesta en entredicho, en cuanto se concibiera la naturaleza irreconciliable de ambos medios técnicos. Y esto mismo es lo que analizaremos a continuación. Sea como fuere, Degas trazó en su pintura los territorios propios de su medio artístico, precisamente sobre el fondo de la fotografía, por oposición y sopesando las diferencias. Valéry entendía que las fotografías de Muybridge eran un conjunto de *hechos*, acaso un conjunto de “trazas de la naturaleza”, como las huellas de los animales en la arena, sobre los que se debía *teorizar* a posteriori, y que los hechos fotográficos formaban por sí mismos alguna realidad escindida de la realidad sensible. Si la realidad sensible se consideraba que siempre estaba entretrejida con la naturaleza del observador, la fotografía casi llegó a cumplir con el viejo ideal de una “representación sin observador”.

\*\*\*

La simiente de las discordias entre la fotografía y la pintura, según apuntaba Valéry, fueron las láminas de animales en movimiento de Muybridge. Para plantear con conocimiento de causa por qué un trabajo tan humilde, como en verdad lo era aquel

---

<sup>453</sup>“On ne doit pas faire indifféremment de l’art de Paris et de la Louisiane, ça tournerait au Monde Illustré... L’instantané, c’est la photographie et rien de plus”, en una carta a Lorenz Frölich, el 27 de noviembre de 1872, rep. en Reff, Theodor, *The Notebooks...*, t. 2, op. cit., p. 23.

<sup>454</sup> Cf. Mayor, A. Hyatt, “The Photographic Eye”, en *Selected Writings and a Bibliography*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1983, pp. 65-85. Cf. Galassi, Peter, *Before Photography*, Museum of Modern Art, New York, 1981. Cf. Schwarz, Heinrich, *Art and Photography: forerunners and influences*, The Chicago University Press, Chicago and London, 1987.

trabajo, pudo desencadenar tantos quebraderos de cabeza para las artes, y hasta para la ciencia, merece la pena recordar la historia de aquellas fotografías otra vez.

Eadweard Muybridge era un fotógrafo que durante un tiempo se había dedicado a documentar el desplazamiento de los indios norteamericanos, antes de ser requerido por un acaudalado mecenas, propietario de un hipódromo, para intentar fotografiar la marcha del caballo. Según parece, con ayuda de ingenieros y mecánicos del Central Pacific Railroad, Muybridge diseñó en torno a 1878 un dispositivo fotográfico muy eficaz para tal propósito. Era un sistema mecánico de obturación secuencial realmente primitivo. Se sirvió de varias cámaras dispuestas en batería, las cuales iban conectadas a unos hilos que cruzaban transversalmente el carril por el que debía pasar el caballo, delante de un fondo que, para aprovechar mejor la luz solar, estaba recubierto con sábanas blancas. Tanta improvisación hubo en la puesta en escena, que tuvo que pedir prestadas las sábanas a los vecinos de Palo Alto, en la región de California. Según avanzaba, el caballo iba rompiendo en su galope cada uno de los hilos, disparándose consecutivamente el obturador de cada una de las cámaras. Se obtenía así una ráfaga de registros lumínicos del animal en distintos puntos del espacio y el tiempo<sup>455</sup>.

Si bien es cierto que la realidad que mostraron las placas ya se sospechaba desde hacía tiempo, el efecto a los ojos de la gente fue asombroso. Como si ante ellas se hubiera caído y levantado algún velo de la naturaleza, se podía trazar la historia de cómo aquellas imágenes fotográficas se colaron, más allá de la cultura popular, en las meditaciones de más de un filósofo. Friedrich Nietzsche, hacia 1883, estaría al tanto con toda seguridad de este tipo de experimentos fotográficos, y así dejó escrito lo siguiente: "...durante largo tiempo se tuvo que dejar de ver y de sentir lo cambiante en las cosas; los seres que no veían con precisión tenían una ventaja frente a aquellos que todo lo veían en movimiento"<sup>456</sup>. Los hechos de la ciencia establecían que en un

---

<sup>455</sup> Sobre Eadweard Muybridge existen varios estudios amplios. Yo aquí he tenido en cuenta el de Anita V. Mozley et al., *Eadweard Muybridge. The Stanford Years, 1872-1882*, Stanford University Museum of Art, Stanford, California, 1972. Marta Braun también le dedica el capítulo, "Marey, Muybridge, and Motion Pictures", en *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey 1830-1904*, University of Chicago Press, Chicago, 1994, pp. 228-263.

<sup>456</sup> Nietzsche, *El gay saber...*, op. cit., p. 107.

mismo fenómeno podían valer, aunque fueran irreconciliables, distintos órdenes de la experiencia, como quedó sugerido en este otro poema de Nietzsche:

A partir de hoy cuelga en mi cuello  
el reloj de las horas en un cordón de crin;  
a partir de hoy cesan de girar las estrellas,  
el sol, el canto del gallo y las sombras,  
y lo que desde siempre el tiempo me anunció,  
ahora está mudo, sordo y ciego:  
toda la naturaleza calla para mí  
ante el tic-tac de la ley y del reloj.<sup>457</sup>

Ante aquellas secuencias de instantáneas tan elocuentes, que congelaban el movimiento de multitud de seres vivos, se dijo que “el nudo gordiano había sido cortado”<sup>458</sup>. Se debería haber dicho, más bien, que la caja de los truenos había sido abierta. Pues lejos de zanjar el asunto de cómo se ve al animal en carrera, algunas de esas imágenes parecían irreales, incluso se volvían incomprensibles al ser contempladas aisladas de las demás. Más tarde, cuando Muybridge realizó un viaje a París, en 1881, llevó consigo las fotografías de las fases del movimiento de los caballos, y también de otros animales, y de personas atareadas en distintas actividades de fuerza y habilidad. Por otra parte, algunas de las fotografías del caballo en carrera habían sido publicadas un poco antes, en *La Nature*, el 14 de diciembre de 1878<sup>459</sup>. Esa primera muestra pública de sus trabajos asombró a muchos. Sin apenas ser consciente en ese momento, Muybridge abrió un sendero inhóspito para el estudio de la locomoción animal. Étienne-Jules Marey, un fisiólogo interesado en el movimiento de los animales, es decir, ya desde los parámetros de la ciencia, también estaba iniciando por entonces una tarea fotográfica similar. Marey entabló una relación cordial con

---

<sup>457</sup> *Ibidem*, pp. 18-19.

<sup>458</sup> *Mozley-Muybridge*, op. cit. p. 85

<sup>459</sup> Precisamente en *La Nature*, unos meses antes, Marey había publicado comunicaciones de los estudios del paso del caballo según un método de análisis gráfico. *Mozley-Muy.*, op. cit. pp. 86-87.

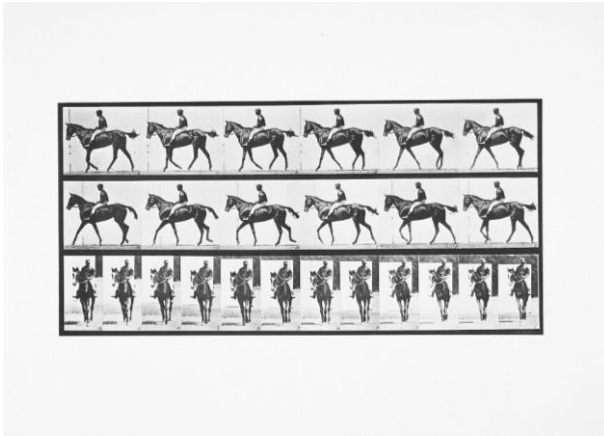


Fig. 8a-8c. Eadward Muybridge, algunas láminas de *Animal locomotion*, 1887.

Muybridge. Aquel pudo ver las imágenes de un ave en distintas fases de su vuelo, algo que Muybridge había intentado lograr. La maravillosa nitidez de las instantáneas le confirmó a Marey la utilidad científica de la

fotografía. A partir de ese instante, supo que debía construir un dispositivo parecido. Pero bien es cierto que las “cronofotografías” de Marey –como se denominaron a estos experimentos– emplearon un instrumental distinto que permitió perfeccionar el método de Muybridge. Mediante un disco giratorio que hacía las veces de obturador, Marey conseguía registrar transiciones menos bruscas entre las distintas fases del movimiento, y así consiguió mostrar dichas fases sobre una misma placa, a la vez que obtenía un control mayor sobre los parámetros de tiempo. Valéry, por descontado, también conocía las fotografías de su paisano Marey. Escribió en sus cuadernos algunas notas relacionadas con sus fotografías, y hasta hizo un dibujo de las fases del movimiento de un pájaro a partir de las fotografías de aquel. Y tal vez encontrara apreciable la discrepancia entre los métodos, pero ahora no vamos a entrar en esas cuestiones adyacentes<sup>460</sup>.

Muybridge, después de su viaje a París, siguió cartografiando el movimiento de animales durante algún tiempo más. Se puso al servicio de la universidad de

<sup>460</sup> Krauthausen, Karin, “A Writer Looking for his Writing Scene: Paul Valéry’s Procedures in his Notebooks around 1894”, en *Science in Context*, 26, pp. 305-343.

Pensilvania, y elaboró la maravillosa hazaña que supuso su inmenso atlas fotográfico, *Animal Locomotion, An Electro-Photographic Investigation of Connective Phases of Animal Movements* (AL), y que, a pesar de su aparatoso sobretítulo científico, acabaría casi excepcionalmente sirviendo a los pintores<sup>461</sup>. Entre 1883 y 1886, y sin apenas ayuda ni consejos de otros técnicos, Muybridge realizó los once tomos, setecientos ochenta y una láminas, para las que se hicieron más de cien mil fotografías, aunque sólo se incluyeron unas veinte mil en la publicación. Se encontraban en ese atlas figuras realmente asombrosas: el paso de un bisonte y el de diversos felinos, maniobras de gimnastas, el movimiento de un jugador de béisbol, y operaciones simples del cuerpo, como las manos de una mujer dibujando círculos (fig. 8a-8c). Algunas imágenes de ese atlas, tan insólitas como arbitrarias, parecían demasiado improvisadas para que sirvieran a una causa científica. Se podían observar en esas instantáneas cosas como la manera tan peculiar que tenía una mujer de colocar los brazos mientras bailaba con su pareja. Pero cuesta imaginar a quién más le podrían haber interesado aquellas imágenes, aparte de a los pintores, habida cuenta de que, para empezar, ambas figuras estaban vestidas, y apenas ofrecían información anatómica durante los procesos locomotores.

A pesar de la falsa impresión que se pueda tener sobre la importancia de aquel acontecimiento para el arte, la relación de los atlas fotográficos de Muybridge con la pintura parece haber recibido –por parte de los historiadores del arte– una pequeñísima parte de la atención que se merece. Incluso el uso artístico que recibieron las imágenes de Muybridge está prácticamente sin estudiar. Está poco claro lo que

---

<sup>461</sup> Es notable que la primera proyección pública del zoopraxiscopio (su variante técnica del fenaquitoscopio de Plateau), con las imágenes de la yegua Sally, simbólicamente tuvo lugar en la escuela de Bellas Artes de San Francisco, en 1880, poco antes de su viaje a París. A través de constantes relaciones con los artistas, Muybridge forjó un conocimiento asombroso sobre la representación del caballo a lo largo de la historia. Véase Françoise Forster-Hahn, “Marey, Muybridge and Meissonier. The Study of Movement in Science and Art”, en *Mozley*, op. cit. p. 105. A pesar de la seriedad evidente de su trabajo, las imágenes de Muybridge estaban muy alejadas de lo que entenderíamos por el análisis científico de la locomoción, y sus métodos adolecieron de una heterodoxia artística, más que de un rigor científico. Marta Braun afirma que el aspecto decisivo de las láminas de Muybridge residía en la “ilusión de conformidad de las imágenes, en la semejanza aparente con la progresión”. Cf. Marta Braun, “Muybridge’s Scientific Fictions”, *Studies in Visual Communication*, 10, 3, 1984, págs. 2-22. Cf. *Picturing Time...*, op. cit. p. 228, 247.



Fig. 9a. Théodore Géricault, *Escena de una carrera de los caballos Barbieri*, c. 1816. Art Gallery of Ontario, Toronto.

Fig. 9b. Théodore Géricault, litografía comercializada en 1823, realizada a partir del cuadro *Derbi en Epsom*, 1821. Museum of Art, Minneapolis.



Fig. 10a. Edgar Degas, *Estudio de cuatro jinetes*, c. 1868. The Morgan Library and Museum, Nueva York.

movió a Degas a hacer ciertos dibujos y pinturas, supuestamente en relación a las imágenes de aquel enorme atlas fotográfico. Veremos que basta tomar el ejemplo de sus pinturas y dibujos de caballos para darse cuenta de que tampoco se ha estudiado en profundidad *qué* relaciones podía establecer un pintor entre sus pinturas y la fotografía en aquella época y, sobre todo, *para qué* le servía a un pintor la fotografía<sup>462</sup>.

<sup>462</sup> Cf. Scharf, Aaron, *Art and Photography*, ed. Penguin, London, 1974, sp. “Degas and the instantaneous image”, pp. 181 y ss. A propósito del método comparativo de Scharf, existen algunas críticas muy severas, vid. “The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered”, *Art in America*, jan.1980, pp. 66-78. Mariel Oberthur, sin negar categóricamente el conocimiento que Degas tenía de las fotografías de Muybridge, ha relativizado mucho, tanto en base a la técnica, como a la cronología debida, la dependencia directa de las mismas, vid. “Degas et le cheval”, *In Situ*, 27, 2015.



En realidad, las breves apreciaciones que Valéry escribió sobre la fotografía, eran un ejemplo excepcional para intentar contestar a todo lo que suscitaba esa relación de medios técnicos. Las láminas de Muybridge, bien entendidas, no eran un cajón de sastre provisorio de ejemplos para los pintores. Más bien podían ser concebidas como un *espejo enigmático* de la realidad sensible. Aquel espejo que, debido a la suspensión de la continuidad del movimiento, o al menos a su ralentización, permitía estudiar ese mismo fenómeno y entender la naturaleza de los diversos mecanismos locomotores. No eran imágenes que se dirigiesen a los ojos, para su apreciación, sino más bien a la mente, para desenroscar el entendimiento sobre cómo las figuras vivientes se mueven. En cuanto a la segunda cuestión – “para qué” servirían las fotografías a un pintor–, las fotografías de Muybridge carecían individualmente de valor, pero no así si eran observadas en conjunto y desde los conceptos y fines de la pintura. Servían mal como modelos para ser copiados literalmente, pero constituían una magnífica fuente de conocimiento de la locomoción animal para el pintor. Al igual que las cronofotografías de Marey sólo eran un medio para su ciencia, también las imágenes de Muybridge servían de instrumento de observación para los pintores; para eso servían, para estudiar las fases de la locomoción animal y poco más, aunque tampoco menos. Si se quiere entender de otro modo, la fotografía de movimiento contribuía más al “saber” que al “ver” y al “hacer” del pintor, aunque, necesariamente, por contribuir a uno de los vértices de ese triángulo, también aportaba valor a la construcción del triángulo entero.

\*\*\*

Según se expresó Paul Valéry en sus escritos, era probable que Degas sólo se interesara por algo mínimo de las fotografías, pero nada que comprometiera la composición, el dibujo, el color, y todos los conceptos propios de la pintura. Degas se atrevió a combinar, decía Valéry, la labor meditada del taller con la realidad de lo inmediato. Cuando todavía era un pintor en ciernes, realizó un cuadro con caballos en la conocida posición “*ventre a terre*”, similar a los que aparecían en las carreras de caballos representadas por Théodore Géricault y otros pintores del siglo XVIII e inicios del XIX (fig. 9a-9b). Según parece, la pintura en cuestión representaba la caída de un

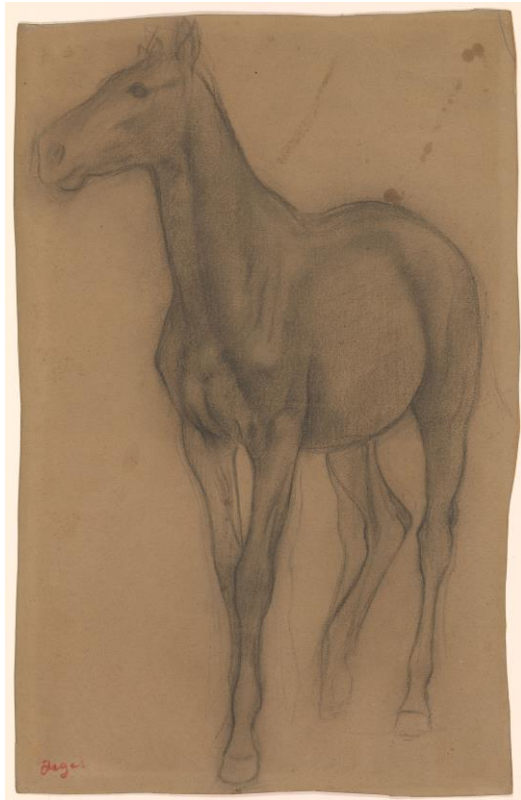


Fig. 10b-10c. Edgar Degas, estudio de caballo, y calca sobre ese mismo estudio, c. 1880.

jinete, y un crítico bromista dijo que, a pesar del aspecto elegante que recordaba al estilo inglés, del mismo modo que le sucedía al jinete, el pintor tampoco estaba del todo “familiarizado con su caballo”<sup>463</sup>. Thiébault-Sisson cuenta asimismo que el pintor reconocía sin pesar alguno que, en aquella primera época, aunque se sabía al dedillo la anatomía y la miología del caballo, era un completo ignorante acerca de su mecanismo de locomoción. Tanto sus dibujos de juventud como los de madurez demuestran que, en efecto, dibujar la forma en reposo de un caballo era algo que podía hacer casi con los ojos cerrados, y que el problema provenía de la comprensión de otro aspecto relativo a la realidad transitoria de los movimientos equinos (fig. 10a-10c). “Sabía infinitamente menos que cualquier suboficial del ejército —decía de sí mismo el pintor—, quien sólo por sus años de meticulosa práctica podía imaginarse desde la distancia el modo en que cierto caballo saltaría y respondería”<sup>464</sup>. Valéry dijo

<sup>463</sup> Edmond About, *Salon de 1866*, Hachette, Paris, 1867, p. 229. Fig. *The Steeplechase*, 1866, reelaborado hacia 1880, Upperville, Va. Col. of Mr. and Mrs. Paul Mellon. Rep. en Boggs, *Degas...*, op. cit. pp. 123, y 561-563.

<sup>464</sup> Boggs, *Degas...*, op. cit. p. 123. Tal vez el pintor tuviera en mente los conocimientos de fisiología animal que habían demostrado años atrás los oficiales de caballería del ejército

que fue de los primeros “en comprender lo que la fotografía podía enseñarle al pintor, y lo que el pintor debía cuidarse de tomarle en préstamo”<sup>465</sup>. Y casi se diría que lo segundo era más importante que lo primero. Degas adquirió con ayuda de la fotografía un conocimiento mnemotécnico, comprendió un conjunto de *quiasmos* del animal, como los que tradicionalmente se han estudiado en la pintura con objeto de la figura humana. Las fotografías podían servir al arte de Degas porque mostraban algo tan sencillo en apariencia cómo era la posición de las patas del caballo en las diversas fases de su movimiento. Exactamente como lo había descrito Muybridge, casi en la forma de un poema fotográfico: “*The left hind foot – Both hind feet – The right hind foot – The right hind and the left fore feet – The left fore foot – Both fore feet – The right fore foot*”<sup>466</sup>. Tanto es así que, en un dibujo hecho hacia mediados de 1880, precisamente un dibujo realizado a partir de una de las fotografías de Muybridge, Degas anota a la vuelta del papel que la pata derecha toca el suelo primero. En otro dibujo preparatorio de tres jinetes y sus caballos también escribe: “*Faire sentir l'omoplate*”<sup>467</sup>. Sus cuadernos de dibujo, antes siquiera de que el pintor tuviera conocimiento de las fotografías publicadas por Muybridge, constituyeron una feliz contribución a dilucidar los movimientos correctos del caballo en su pintura. Los cuadernos recogían anotaciones parciales correctas de las posiciones de las patas que el artista habría recabado mediante la experiencia y la concienzuda observación directa de los animales<sup>468</sup>. Degas, tal vez, aunque sólo tal vez, estuvo al tanto de las pocas imágenes que Muybridge había publicado en *La Nature*, en 1878. Ese mismo año el pintor anotó en uno de sus cuadernos de dibujo, “*Journal: La Nature*”. Si bien cabe la posibilidad que sólo se

---

francés, quienes ya habían iniciado un hilo de investigaciones sobre la locomoción animal muy interesantes, antes de Muybridge y Marey.

<sup>465</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 28.

<sup>466</sup> Muybridge, *Zoopra...*, op. cit. p. 40.

<sup>467</sup> Tinterow, “Degas and Muybridge” (rep. IV, 213-a. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam), en Boggs, *Degas...*, op. cit. pp. 459, y 564-565.

<sup>468</sup> En el cuaderno de Degas n. 4 de la *BnF*, p.16, el artista resalta el ángulo del coxis de un caballo con una línea oscura, como diciendo: no olvides que la grupa del caballo no es redonda por arriba, “hay que hacer sentir el coxis”. En el cuaderno veinticuatro, página primera, múltiples dibujos esquemáticos definen el juego de patas y la inclinación de la columna cuando el caballo está comiendo tranquilamente. Y otras posiciones aparecen en las páginas sucesivas y en otros cuadernos, como llamadas de atención relativas a la tensión y el movimiento de los miembros del animal, bien fuesen relativas a las formas en cadencia lenta, y a las posiciones en carrera, así como relativas a lo equilibrios combinados del jinete.



Fig. 11. Edgar Degas, dibujo a partir de una fotografía de Muybridge, c. 1889. (abajo)

Fig. 12a. Edgar Degas, estudio para *La carrera en Longchamp*, c. 1868-1870.

Fig. 12b. Edgar Degas, detalle de *La carrera en Longchamp*, c. 1871-1874.



interesara por las láminas de Muybridge, a partir de la tardía publicación de AL, hacia 1886, que es de donde provienen las cuartillas y dibujos menores que se han asociado directamente a las imágenes (fig. 11). Pero poco importa, en realidad, —y esto es lo que a menudo se pasa por alto— porque antes de esa fecha ya había desechado de sus pinturas casi todas las posiciones incorrectas del caballo<sup>469</sup>. Y aún menos se debe pasar por alto que las posiciones del caballo más insólitas de las fotografías de Muybridge casi nunca fueron empleadas en las pinturas de Degas. Los caballos de sus

<sup>469</sup> La nota de Degas dice literalmente así: “Journal: la nature/Victor Masson (année 1878)”, Carnet 2, BnF, p. 81. Además, en cuanto prueba positiva, es una prueba de doble filo, porque ese mismo año, antes de la publicación de las fotografías de Muybridge, Marey había publicado comunicaciones de sus estudios del paso del caballo por el método gráfico, el 28 de septiembre y el 8 de octubre respectivamente de 1878. Vid. Marey, “Moteurs Animés. Expériences de physiologie graphique”, *La Nature*, 8 de octubre, 1878, pp. 278-279.

composiciones pictóricas carecían casi siempre de una dirección clara en su movimiento, pues, cuando las patas estaban todavía dirigidas por una inercia locomotriz, el cuello, por acción del jinete, se frenaba o tiraba en dirección opuesta. Se movían, pero sin avanzar. Degas privilegiaba los movimientos que nacían desde el centro nervioso del animal, que eran siempre una *meditada contradicción de fuerzas*. Mientras unas patas se frenaban, la otras todavía conservaban la inercia; mientras el jinete mantenía el equilibrio, el cuerpo del caballo se balanceaba a un lado; y, a la vez, el cuello y la cabeza del caballo corregían el equilibrio en la dirección opuesta a todo el cuerpo. Todos los movimientos estaban encaminados a contenerse a sí mismos. De paso, toda la atención del artista tampoco estaba siempre depositada en la estructura móvil de los caballos. A menudo, la composición de los cuadros conspiraba y ponía el centro de atención en los movimientos pendulares de las cinturas de los jockeys, situadas éstas a la altura de la vista. También las formas de los jinetes alumbran la sincronía de los movimientos con el animal, como sucedía con aquel tipo de jinetes centauros, con el brazo acodado que servía como contrapunto a la flexión de una pata trasera del caballo, figura común en sus pinturas más melancólicas y calmadas (fig. 12a-12b). Si se observan cronológicamente sus pinturas de jinetes, Degas renunció poco a poco a representar los movimientos más imperceptibles, y privilegió el estudio de los movimientos más acompasados y rítmicos que los animales mostraban en las situaciones de preámbulo y al final de la carrera. Sus caballos avanzaban lentamente y se movían, tal vez nerviosos, pero sin la razón de un desplazamiento lineal. Por lo demás, tales movimientos expresivos habrían supuesto una dificultad asumible para la percepción. Valéry partía de ahí, de que no todas las cosas que la fotografía mostraba, por verdaderas que fueran, servían a los fines de la pintura. Esto fue algo que el mismo Muybridge entendió, según parece, ya que muchas de sus fotografías eran poco convincentes y, por lo tanto, inútiles para los fines de la pintura<sup>470</sup>.

---

<sup>470</sup> Muybridge manipulaba conscientemente las láminas de *AL* (*Animal Locomotion*) para que parecieran más naturales. Ordenaba las placas en función de una mejor apariencia del movimiento, corregía los defectos técnicos de las imágenes únicas y, a veces, cuidaba que las posiciones no se repitieran en las distintas fases fotográficas. De hecho, por todas estas razones, se puede comprobar que a veces sus secuencias fotográficas en *AL* no funcionan bien en la síntesis cinematográfica. Braun, *Picturing Time...*, op. cit. p. 231. Cf. Marta Braun, “Muybridge le magnifique”, *Études photographiques*, 10, 2002, pp. 34-50. En este último ensayo, Marta Braun analiza algunas de las cianotipias que fueron descubiertas muy

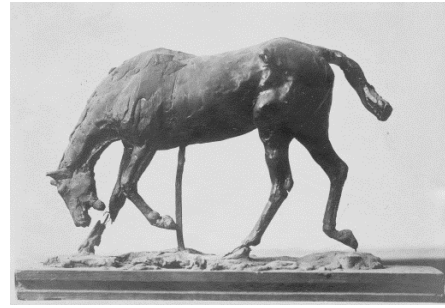


Fig. 13a-13b. Edgar Degas, figuras de caballos, c. 1885-1910.

Fig. 14c. Edgar Degas, Antes de la carrera, 1887-1889.



Si lo que acabamos de tratar fuese realmente así, con posterioridad, debería haberse contemplado una tesis menos determinista, y más matizada respecto al peso que las fotografías de Muybridge tuvieron en

la pintura de Degas. Y quizá, por extrapolación, también deberíamos considerar una matización más amplia del peso que la fotografía pudo tener en general sobre el arte de la pintura en aquella época. Valéry estaría en lo cierto: no mucho peso. Mejor podría haberse considerado, en cambio, el papel importantísimo que el dibujo desempeñó para los pintores como un instrumento que les permitía razonar las “figuras probables”. Lo importante para un pintor era *dibujar a partir de las fotografías*, pero precisamente para entender bien la realidad a la que se remitía la fotografía. La diferencia es sutil, pero importante. Al igual que sucedía con las figuras de la danza o de trabajadoras manuales, Degas hizo todo tipo de dibujos de caballos y jinetes, desde

---

tardíamente en los fondos de la Smithsonian Institution, las cuales permiten observar muy bien el tipo de manipulaciones que Muybridge hacía sobre las imágenes. “Pour Muybridge, peu importait que le mouchoir ne soit pas à la même place dans les deux vues. L’aspect décisif résidait dans l’illusion de conformité des images, dans la vraisemblance apparente de la progression. Le catalogue comprenait effectivement cet avertissement: ‘Dans quelques cas, il est possible que le nombre des phases du mouvement ne corresponde pas sous chaque angle, certains ayant été omis, en raison de la perte des négatifs pendant les manipulations. Le sujet pouvant être intéressant ou important, mais impossible à reproduire, il a été toutefois intégré à l’ouvrage malgré ce défaut’ (A. L., Prospectus and Catalogue of Plates)”, cit. Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion. An Electro-Photographic Investigation of...*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1887, p. 11.

una escala de mero esbozo, hasta una escala de estudio bien acabado y, en suma, sus dibujos se iban derivando unos de otros, introduciendo cada vez ligeras variaciones formales que ampliaban el rango de posibilidades expresivas, así hasta cumplir con casi todas las fases provechosas de un mismo movimiento. Si pensáramos la fotografía de otra forma determinante, toda esa labor de taller prácticamente hubiera sido inútil, un dispendio absurdo de tiempo. Y quien dice dibujo, dice también figuritas de cera, que eran las mismas que luego poblaban los cuadros de Degas una y otra vez (fig. 13a-13b). De este modo, mediante el dibujo y la escultura, Degas quería llegar a entender los movimientos del animal, es decir, ser capaz de reconocer las relaciones internas de su estructura móvil, sus quiasmos, “por medio de actos”. “Así como un escritor —escribirá Valéry, tal vez aludiendo a una vieja fórmula leonardesca— que quiere alcanzar la precisión última de su forma multiplica los borradores, tacha, avanza volviendo a empezar una y otra vez, y no se concede nunca descanso hasta haber alcanzado el estado póstumo de su fragmento, así el pintor retoma indefinidamente su dibujo, lo ahonda, lo ciñe, lo va cercando de hoja en hoja, y de calco en calco”<sup>471</sup>. Mientras el artista iba cercando la forma mediante los ajustes sucesivos, quedaban distinguidas —y determinadas— las distintas maneras que tenía de moverse el animal: el esfuerzo realizado con el cuello bajo, el giro brusco, la marcha lenta, la marcha media, el respingo y la contrafuerza, el contrabalance de centauro, y así sucesivamente, todos estos apuntes se erigían en una taxonomía de “figuras más o menos probables”, que organizaban un mapa de las expresiones útiles del animal y su jinete a nivel artístico. Por otra parte, el pintor solía simplificar los movimientos. En sus composiciones, los caballos se ocultaban parcialmente, y pocas veces se percibían al mismo tiempo los movimientos traseros y delanteros del mismo animal. Sus pinturas se equiparaban, todavía más, a un mapa de elementos notables de la estructura anatómica de los animales, que ocupaban toda la extensión de la tela: la escápula, el cuello, las apófisis que empujan bajo la piel, la caída de las patas, y el impulso del pecho; todo estaba representado, pero sólo por partes (fig. 14a-14c). Se podría considerar que, de ese modo, el pintor hacía más aceptable la mimesis, reducía el extrañamiento mostrando la complejidad de los hechos sólo de manera parcial,

---

<sup>471</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 39.



Fig. 14a. Edgar Degas, detalle de *En la carrera*, 1876-1877.

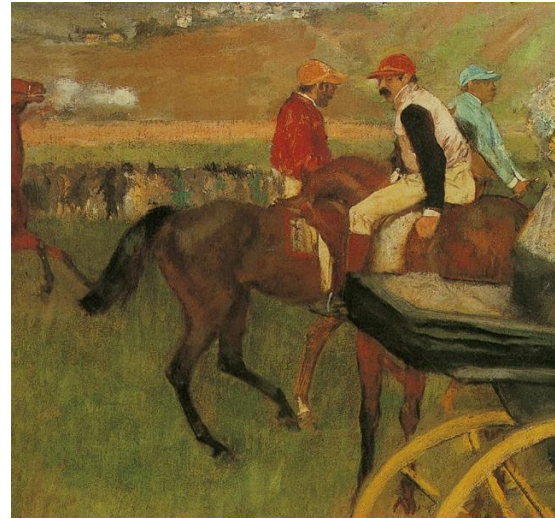


Fig. 14b. Edgar Degas, *Antes de la carrera*, 1885-1890.

evitando al mismo tiempo contradicciones científicas y extrañamientos artísticos. Sea como fuere, los animales así representados mostraban la voluntad analítica del pintor. En sus dibujos se descomponía el fenómeno del movimiento, inasible por su complejidad y simultaneidad de fases, y se establecía una lógica y un método que iban desde el entendimiento de las partes al ordenamiento del conjunto. Ese método era tan viejo que atravesaba la historia de la pintura. El propio Leonardo había dejado escrito lo siguiente:

...la visión es una de las más veloces operaciones que existir puedan, y que al punto vemos infinitas formas, si bien no podemos conocer sino una sola cosa cada vez. Supongamos, lector, que tú echas una ojeada a este papel escrito. De súbito juzgarás que está repleto de distintas letras, pero no sabrás en ese mismo instante cuáles sean ni qué expresen. Has, pues, de hacerlo letra por letra, línea por línea...

Así te digo a ti que por naturaleza tiendes a este arte, que si pretendes conocer con verdad las formas de las cosas habrás de comenzar por sus partes más simples y no correr a una segunda sin tener antes la primera bien prendida en la memoria y en la práctica.<sup>472</sup>

Si esta necesidad de “análisis” tenía o no relación con la realidad mostrada por las fotografías es algo que está por estudiar, y aun siendo estudiada, es improbable que se pueda zanjar el asunto. Sí que quedaba en la pintura de Degas, sin embargo, un sentido

<sup>472</sup> Leonardo, *Tratado...*, op. cit. p. 355.





Fig. 15a. Eugène Delacroix, estudio de caballos, c.1822.



Fig. 15b. Théodore Géricault, estudio de caballos, c. 1818.

de asimetría en el movimiento de las patas de los animales, un sentido general del movimiento, que hacía pensar rápidamente –sin especificidad alguna– en las fotografías de Muybridge. Sus pinturas contenían la intuición de un principio de asimetría en los miembros de los animales, muy distinto a los esquemas formales empleados por los pintores antiguos, que tendían a la simetría o a cualquier forma tendente al

esquematismo y la regularidad geométrica. Y, en cierto modo, era una especie de transportación de ese mismo *principio de asimetría* el que Degas había aplicado también a otros conceptos de su arte, como la composición. La simetría era un rasgo presumiblemente contrario al naturalismo. Si se buscaba que una figura permaneciera en equilibrio, lograr una apariencia naturalista requería alcanzarlo mediante contrapesos y tensiones, casi nunca mediante la simetría u otras formas de composición geométrica estable.

Valéry, por otra parte, apenas podía sospechar que el asunto de la representación antigua del caballo había sido abordado a menudo con una ligereza pasmosa por parte de casi todo el mundo, incluidos los eruditos en asuntos artísticos. Muchos historiadores del arte que han tratado de pasada el problema de la representación de los caballos en movimiento han introducido juicios a priori, si es que no prejuicios absurdos, con total desconocimiento de las presiones culturales implicadas en el uso de ciertas convenciones artísticas. Pues el caballo de patas estiradas en su galope, que los ingleses llamaban “*flying gallop*”, aquel mismo que

aparecía en algunos cuadros de Théodore Géricault, había prevalecido más por una conveniencia formal que por una convicción sobre su naturalismo, y su correspondencia óptica. Tal vez fuera una ligereza –en la que también incurrió el propio Valéry– decir sobre los pintores de aquella época que “sus ojos les engañaban”. En el fondo, era muy dudoso sostener que los pintores modernos percibían esas figuras de caballos voladores como aciertos conforme a la realidad. Nunca debemos subestimar las ventajas introducidas en el arte por la “regularidad”, la “simetría” o, como se solía decir en otro tiempo, por la “idealización”, incluso cuando los artistas pudieran ser conscientes de lo mucho que esa regularidad contradice a la mimesis. Y es más probable que el mismo Géricault –cuyos dibujos de animales admiró Degas–, y en cuyos cuadernos de dibujo había ensayado figuras mucho más probables y creíbles, fuera muy consciente de lo absurda que resultaba la posición de los “rocines voladores”, a pesar de haberla aplicado algunas veces –y en verdad no tantas como se presume–. Teniendo en cuenta las tesis de Lorenz Eitner, dicha figura del caballo volador, en realidad, tuvo su origen en Inglaterra, en una época muy tardía –en el siglo XVIII– y, al principio, sólo se representó en las estampas populares de Georges Stubb. Géricault, por su parte, que empleó esas figuras sólo tras su viaje a Inglaterra, lo más probable es que lo hiciera para complacer a su mecenas, más que por una convicción personal, creyendo que los caballos asumían realmente esa posición en algún momento de su movimiento<sup>473</sup>. Como insistía Eitner, los cuadernos de dibujo del pintor demuestran que las investigaciones sobre el movimiento de los caballos de este pintor, al igual que las de su coetáneo Delacroix, seguían un curso muy distinto, y no tan desencaminado de la realidad mostrada por las fotografías (fig. 15a-15b). No debemos olvidar que la representación del caballo no sólo era un asunto técnico, sino también una discusión pública, un asunto sometido constantemente al gusto del observador medio. El propio Marey sospechaba que las fotografías de los caballos, que al principio habían sido aceptadas con mucho recelo, acabarían socavando la mirada del observador medio, que era lo que daría el imperativo a los pintores para desechar los viejos modelos<sup>474</sup>.

---

<sup>473</sup> Eitner, Lorenz, *Géricault: An Album of Drawings in the Art Institute of Chicago*, University of Chicago Press, Chicago, 1960.

<sup>474</sup> Marey, *Le mouvement*, op. cit. p. 179.

En cualquier caso, sencillamente parece un mito equiparar la supuesta identidad formal que los caballos pintados por Degas mantenían con las fotografías de Muybridge. Eso sucedía en una parte de sus dibujos casi ridícula en su cantidad y valor material. Degas sabía sobradamente que una pintura y una fotografía ni debían, ni era bueno que se asemejaran demasiado entre sí, tal y como afirmó Valéry. Pero, sin embargo, hubo algo importantísimo para la pintura que las imágenes de Muybridge y Marey trajeron consigo, y eso no lo podía ignorar ningún pintor. Mediante esas fotografías se derrumbaron las convenciones más absurdas de la pintura, en favor de otra realidad visual y, como por un acto de gracia, y en muy poco tiempo, los viejos modelos de caballos volantes se extinguieron del arte. Se demostró la necesidad de inventar otros nuevos caballos que, sin renunciar a su propia realidad meditada, es decir, dibujada, se avinieran con la realidad mostrada por las cámaras. La fotografía le podía enseñar al pintor “*lo que no podía hacer*”. Lo que el pintor podía hacer... eso ya era sólo asunto suyo. Al pintor le tocaba a partir de entonces meditar sobre la mimesis de esas figuras, pues no cualquier imagen, ni fotográfica ni pictórica, cumplía esa función con creces. Aaron Scharf reparó con perspicacia en el relato que Delacroix dejó escrito en sus diarios, a propósito del influjo enigmático que la fotografía tuvo sobre la pintura. Aquel pasaje mostraba la ambivalencia de los pintores hacia los beneficios de la fotografía, tal y como nosotros lo queremos mostrar. Su entrada en el diario dice así:

Después de cenar, Pierret y Riesener han mirado las fotografías que debo a la bondad de Durieu. Les propicié la experiencia que yo mismo tuve hace días. Después de que hubieron examinado estas fotografías que reproducían modelos desnudos, algunos de naturaleza pobre y efecto desagradable, les puse a la vista unos grabados italianos.

Sentimos disgusto por la incorrección, el amaneramiento, la falta de naturalismo. A partir de ese momento era imposible su admiración... hasta ahora, este arte mecánico (*art à la machine*) nos ha dado tan sólo un servicio detestable: nos quita el arte antiguo, sin dejarnos satisfechos con lo que nos trae.<sup>475</sup>

---

<sup>475</sup> Samedi, 21 mai, 1853, *Journal*, t. 2, 1850-1854, ed. Paul Flat et René Piot, É. Plon, Paris, 1893, pp. 206-207. Delacroix perteneció a la Sociedad Heliográfica, y defendió el empleo de las fotografías en la enseñanza del dibujo: “Conduits par une idée analogue, beaucoup

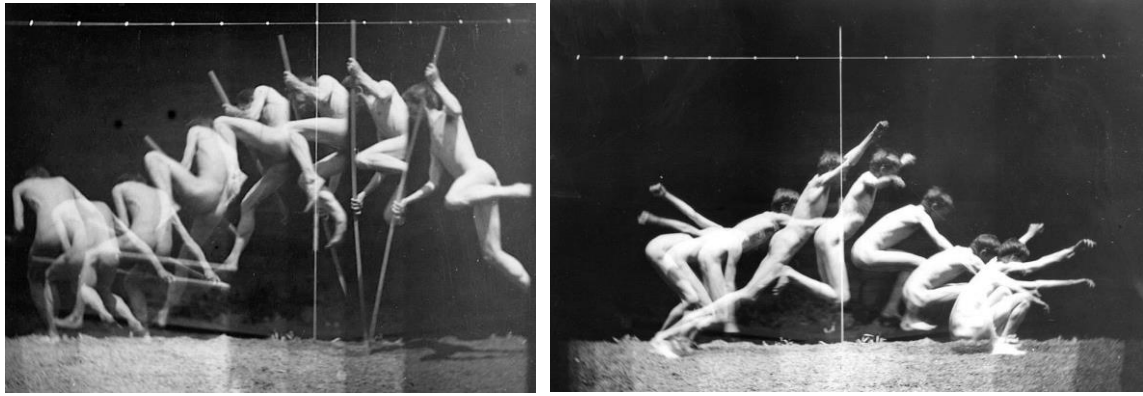


Fig. 16a-16b. Thomas Eakins, cronofotografías siguiendo el método de Marey, c. 1885.

El dispositivo fotográfico de Muybridge, por otra parte, no estuvo exento de críticas que venían de divesos flancos. Y uno de esos flancos era el de las Bellas Artes. Eran pocas las críticas que parecían infundadas, y a la postre todas parecían coincidir con el posicionamiento de Valéry. Resulta que Muybridge, cuando acometió la realización de *Animal Locomotion*, lo hizo a poca distancia del pintor Thomas Eakins. Este pintor, que era profesor de dibujo en la universidad de Pensilvania, había seguido muy de cerca su trabajo fotográfico, y asimismo también estaba al tanto del trabajo de Marey<sup>476</sup>. Por entonces, él también comenzó a emplear la fotografía para el estudio del movimiento de la figura humana, aunque en su caso optó por una técnica similar a la del fisiólogo francés (fig. 16a-16b). Es improbable que Degas supiera siquiera de la existencia de Thomas Eakins, pero coincidía con éste en muchas cosas. Para ambos pintores la utilidad de la cámara “estaba limitada por su precisión”, y ambos denostaban la creencia de que, por medio de la observación, “sólo se podía llegar hasta el realismo fotográfico”. Ambos entendían que ningún instrumento mecánico podía ser un “sustituto para la inteligencia”. Eakins aseguraba: “puedes copiar una

---

d’artistes ont eu recours au daguerréotype pour redresser les erreurs de l’œil...”, cit. “De l’enseignement du dessin”, *Revue des Deux Mondes*, t. 7, 1850, pp. 1139-1146.

<sup>476</sup> Susan Danly y Cheryl Liebold et al., *Eakins and the Photograph: Works by Thomas Eakins and his Circle in the Collection of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1994. Sobre la relación de las fotografías de Eakins, Marey, y Muybridge, se puede consultar el ensayo de William Inness Homer y John Talbot, “Eakins, Muybridge, and the Motion Picture Process”, *Art Quarterly*, 26, n.2, 1963, p. 197. Sobre la vida y obra de Thomas Eakins, remitimos al estudio clásico de William Innes Homer, *Thomas Eakins: His Life and Art*, Abbeville Press, New York, 1992.

cosa hasta cierto punto, pero luego debes usar la cabeza”<sup>477</sup>. Y su reparo a la técnica fotográfica también servía para vislumbrar por qué Degas no se limitó en todos los casos a transcribir mediante una cuadrícula de lápiz las imágenes de Muybridge directamente a sus cuadros. En la universidad de Pensilvania, Eakins aconsejó a Muybridge, en vano, para que empleara el método de Marey. Sintiendo desoído, él mismo realizó pruebas con una cámara de obturador rotativo y placa única, parecida a la de Marey. Hay razones para pensar que su método iba encaminado a señalar la misma insuficiencia en las fotografías de Muybridge, que Marey ya había señalado en 1881. Como había apuntado Marey, una de las dificultades para el entendimiento de los fenómenos de la locomoción de los cuadrúpedos residía en lo que él llamaba “pasajes”, es decir, en la correlación en las transiciones de las posiciones fijadas en la placa<sup>478</sup>. Con la fotografía de Muybridge este aspecto estaba casi solventado, pero no del todo, pues siempre había puntos ciegos entre las imágenes; de ahí que Marey buscara soluciones para descomponer mucho más el movimiento, a la vez que pudiera reflejarlo sobre una misma imagen. Y esto venía a decir que, como podría suponerse por las apreciaciones de Valéry sobre la autonomía de las artes, lo que Eakins apreciaba en las fotografías no eran las imágenes en sí mismas, es decir, los hechos de la luz, ni las figuras arrancadas de su continuidad. Sino que los pintores habrían de buscar en las fotografías tan sólo un mejor entendimiento de la realidad que pretendían representar acorde a sus medios y los problemas específicos de su arte<sup>479</sup>. Al tomar algunas de las fotografías de Eakins, la imagen de sus jóvenes alumnos saltando sobre la tierra al estilo rana o con pértiga, se aprecia rápidamente que la nitidez y claridad de las formas era un aspecto que al pintor le preocupaba poco en las fotografías. Y, de hecho, ésa era una redundancia en las fotografías de Muybridge. La

---

<sup>477</sup> Bregler, Charles, “Thomas Eakins as a Teacher”, en Foster, Kathleen A., *Writings about Eakins*, University of Pennsylvania Press, Pensilvania, 1990, p. 383.

<sup>478</sup> Marey, Étienne-Jules, *Le Mouvement*, G. Masson, París, 1894, p. 184.

<sup>479</sup> Thomas Anshutz, un alumno de Eakins, cuestionaba el dispositivo de múltiples cámaras de Muybridge. En una carta a otro alumno, J. Lauris Wallace escribe lo siguiente: “Well, Thomas Eakins is making some very nice photographs... These are all made as I crudely explained on one plate. So that it shows the figure at intervals of a few inches as it goes through the movement. These images of course frequently overlap but do not seem to confuse on that account... Muybridge has not yet done any work with his series of lenses and I hear they do not work. The shutters are too clumsy and slow”, cit. en Amy Werbel, *Thomas Eakins...*, Yale University Press, New Haven and London, p. 119.

superabundancia en los detalles servía de muy poco a pintores que, en palabras de Degas, quizás no conocían los nombres de los músculos, pero los sentían todos y cada uno debajo de la piel, y sabían dibujar de sobra una figura humana de memoria<sup>480</sup>. Además, si nos fijamos en las figuras humanas que dibujaba Degas en épocas más tardías, la anatomía es realmente sumaria, sus figuras tienen esa generalidad de los cuerpos jóvenes, más bien atléticos, pero sin apenas accidentes superficiales en la piel. Podemos concluir que el tránsito del movimiento estaba mucho mejor representado en las cronofotografías sobre placa única por varias razones. Primero, porque el espaciado entre imágenes era menor. Segundo, porque en esas imágenes se conseguía conservar la relación cronométrica y espacial del movimiento. Es decir que, en pos del esfuerzo, en pos de la tensión y la fuerza explosiva de cada una de las partes del cuerpo, en pos de la regularidad de las acciones y la velocidad en su ejecución, se podían ver unas formas aproximarse más a otras en unos momentos determinados, y distanciarse más en otros. Eso indicaba cuáles eran los momentos de mayor tensión y rapidez en la secuencia de movimiento, y cuáles los más lentos. Marey también señaló el beneficio que ese rasgo de las cronofotografías podía tener para los artistas, y que quedaba excluido del trabajo de Muybridge. Entendía que las imágenes más y menos distanciadas eran epidérmicas de los distintos “grados de visibilidad” que hay en la percepción real del movimiento. Pues, del mismo modo que los movimientos más lentos dejaban “sobre la placa sensible una marca más intensa”, había posiciones aisladas del movimiento más visibles que otras, por su lentitud o su persistencia regular<sup>481</sup>. Muybridge ciertamente nunca entendió del todo lo que los artistas

---

<sup>480</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 35. Según el conocido aforismo de Ingres: “Ils sont tous mes amis, ces muscles: mais je ne sais aucun d’eux par son nom”, en Henri Delaborde, *Ingres: sa vie, ses travaux, sa doctrine, d’après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Henri Plon, París, 1870, p. 130.

<sup>481</sup> “Dans la représentation du mouvement, l’artiste se préoccupe avec raison de montrer ce que l’œil est capable de voir sur l’homme en action. C’est, en général, la phase préparatoire et la fin du mouvement qui s’aperçoivent le mieux”. Marey continúa más adelante: “De même qu’une machine en marche ne laisse voir certains de ses organes qu’aux points morts, c’est-à-dire à ces courts instants où le mouvement s’achève dans un sens et va recommencer en sens contraire, de même dans certains actes de l’homme, il y a des attitudes qui durent plus longtemps que d’autres. Or, la chronophotographie sur plaque pourrait servir à les déterminer. Ces attitudes se reconnaissent, dans les images, à ce qu’elles laissent sur la plaque sensible une trace plus intense, ayant impressionné la plaque pendant plus longtemps... (Dans tous les actes possibles) il y a pour l’homme de ces attitudes plus durables que les autres et qu’on pourrait appeler les instants visibles. La

buscaban en sus fotografías. Aunque, una vez considerada la apreciación crítica de Eakins y Marey sobre los métodos de Muybridge, también hay que decir que entender el movimiento a partir de las fotografías de Muybridge suponía poca o ninguna dificultad. Decir lo contrario sería injusto, y nunca se debiera escatimar el valor y la impresión que aquel prodigioso atlas del movimiento debió causar en los primeros pintores que pasearon su mirada por sus fotografías, intentando integrar mentalmente las correspondencias de unas con otras.

\*\*\*

Más allá de lo hasta ahora dicho, lo que las instantáneas de movimiento trajeron consigo fue la renovación de un problema que en otro tiempo había sido específicamente pictórico, y que tenía que ver fundamentalmente con los *límites de la representación*. O más bien, estas fotografías trajeron consigo el problema de cómo cada estructura tecnológica de un arte imponía a ese arte unas posibilidades de representación limitadas. Al intentar evocar el movimiento por medio de imágenes fijas, la fotografía instantánea, no menos que la pintura y el dibujo, incurría en un absurdo lógico que a menudo se ha comparado con la “flecha de Zenón”. Esta antigua paradoja filosófica, por cierto, suscitó también la atención de Valéry. “Flecha que vuela y no vuela”, decía un verso de *Le cimetière marin*. Toda vez que se podía pensar un punto fijo en medio de una continuidad, un *punctum temporis*, la continuidad dejaba de existir. Desde el punto de vista estrictamente lógico, el arte de la pintura debía ser incapaz de evocar el movimiento mediante figuras inmóviles, mediante un instante aislado en el tiempo. Pero, por suerte, la percepción es un proceso cognitivo que sobrepasa a las inferencias lógicas. A partir de una figura dada, gracias a las expectativas que atraviesan la percepción humana, se pueden descubrir –como si la figura fuera en sí misma una huella– otras figuras que la anteceden y la siguen, una especie de hilo inferencial de los acontecimientos en el tiempo. La realidad percibida del movimiento sólo se entenderá en cuanto exista ligada al instante pasado, todavía presente en la memoria, y la expectativa del instante porvenir. La percepción, al ser considerada por Valéry como un proceso complejo integrado en el tiempo, permitía

---

chronophotographie sur plaque fixe les déterminerait avec la plus grande précision, laissent sur la plaque sensible une trace plus intense”, Marey, *Le mouvement*, op. cit. pp. 173-174.

reconocer el movimiento a partir de la imagen fija, tanto como el proceso contrario. Y, ciertamente, a veces no nos detenemos lo suficiente a valorar este prodigioso hecho de nuestra percepción, a saber, la facilidad con que a menudo reconocemos que una persona o un animal, en una fotografía, debía estar en movimiento cuando la cámara registró el evento, y no posando de manera fingida. De modo que la facilidad para aceptar una imagen fija como representación del movimiento, no estaba tanto, o no sólo, en la construcción de la imagen, sino también en la familiaridad que tenía el observador medio con respecto a la realidad que representaba esa imagen. Es a eso a lo que Valéry se refería también cuando habló de una “ley de las falsificaciones inconscientes”, a la manera en que la percepción, por economía, llenaba los vacíos con inferencias más o menos cultivadas por el hábito. También se refería a eso mismo cuando habló de “figuras probables”. Si bien, como advirtió Valéry, los pintores no debían servirse de una fotografía cualquiera. Era más aconsejable hacerlo desde el conocimiento que les reportaban todas esas fotografías. Tenían que darse unas condiciones muy precisas para que una imagen fija pudiera evocar, por ejemplo, el movimiento de un saltador en la arena. Y esas condiciones no siempre y en todo momento dependían de la construcción de la imagen. Sino que también dependían de los hábitos y la familiaridad que el observador tenía con respecto a los seres representados. Lo que parece estar fuera de toda duda, desde la psicología de la percepción, es que la falta de familiaridad de un observador medio con las imágenes acrobáticas de gimnastas le hacían percibir tales imágenes como algo extraño e irreal.

Las fotografías y las pinturas quedaban afectadas de manera similar por el mismo problema lógico del “*punctum temporis*”, si no fuera por una diferencia operacional importante: la cámara producía imágenes fijas sin apenas control sobre el acontecimiento percibido. El instante de la cámara muchas veces podía ser un “campo ciego”, un instante del que apenas se tenía una noción previa a los resultados obtenidos en la imagen<sup>482</sup>. Y, por eso, la propia construcción de la imagen, a muchos

---

<sup>482</sup> Gómez-Isla, José, “Argumentaciones en torno a la creciente imposibilidad creativa o las limitaciones expresivas de la fotografía documental”, en *Pliegos de Yuste*, 4, 1, 2006, pp. 103-114. Sobre la noción de “campo ciego”, aunque desde la perspectiva de la historia de la ciencia, vid. “Automatic Images and Blind Sight”, en Daston, Lorraine, y Galison, Peter, *Objectivity*, Cambridge, MIT, pp. 138 y ss. Y de ahí que la fotografía, escribía Peter Galassi, culminara lo que la pintura había comenzado a perseguir tiempo atrás, aunque con mucha



respectos, se desvinculaba de las condiciones de inteligibilidad que le eran necesarias a cada sujeto, y a la sociedad, en general. La nivelación tecnológica de la representación en la fotografía, sin embargo, rivalizaba contra la desigualdad de la mimesis de las distintas imágenes fotográficas. En los atlas de Muybridge, si se tomaban de manera aislada, no todas las imágenes eran igual de molestas, y ciertamente fueron sólo unas cuantas las que produjeron un verdadero extrañamiento en la gente. El instante de la fotografía podía evocar mejor y peor el movimiento, pero, en cada caso, y esto es lo importante, el *azar* siempre intervenía de manera decisiva. Era éste un azar muy distinto al azar que podía tener sentido en la estructura tecnológica de la pintura, donde el pintor constantemente estaba condicionado por sus reacciones y su buen reconocimiento de la figura que hacía, condicionado por su propia sensibilidad. Valéry habría de considerar que en la pintura “el azar es siempre redimido”, los golpes de azar son perdonados o corregidos<sup>483</sup>. En consideración a ello, el pintor ajustaba y rectificaba la imagen, la aprehendía poco a poco, la sometía a infintas valoraciones mientras la fabricaba. Para salvaguardar todo eso, no es de extrañar que, a medida que las fotografías de Muybridge se fueron haciendo mucho más conocidas, algunos pintores se enconaran férreamente en los errores de las viejas representaciones. Aunque, debido a que tales imágenes se habían demostrado equivocadas, la defensa que estos pintores hicieron de aquellas representaciones antiguas de los animales fue realmente absurda. Algunas veces se animaron incluso a teorizar, pero incurrieron en teorías muy erradas. Alegaban en su defensa el mito de la “síntesis perceptiva”. Es decir, aquellos pintores entendían que las formas pictóricas eran la suma de varios momentos percibidos en una figura única y más esencial —presumiendo, equivocadamente, que el funcionamiento de los procesos de la percepción humana era similar—<sup>484</sup>. La tesis de la “síntesis perceptiva” sobrevivió mejor que lo que

---

más timidez: “a syntax of immediate, synoptic perceptions and discontinuous, unexpected forms. It is the syntax of an art devoted to the singular and contingent rather than the universal and stable”, *Before Photography*, op. cit. p. 25.

<sup>483</sup> “L'accident est rattrapé, redimé”, vid. *Œuvres*, t. 2, p. 710.

<sup>484</sup> Auguste Rodin, quien paradójicamente había sido uno de los primeros subscriptores de *AL*, se sirvió del ejemplo muy simbólico del cuadro Théodore Géricault, *Le Derby d'Epsom*, de 1821, para exponer esa misma idea como sigue: “...dans la réalité le temps ne s'arrête pas, et si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants, son œuvre est certes beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspendu... Or, je crois bien que c'est Géricault qui a raison

defendía originalmente –los caballitos voladores– y, en verdad, llama la atención que se hiciera más fuerte con el tiempo, afirmada por algunos filósofos –que a menudo han sido excesivamente vinculados a Valéry– como Henri Bergson, conforme las fotografías de Muybridge y de Marey iban ganando en popularidad. Henri Bergson reforzó la idea equivocada de que el artista percibía una figura esencial compuesta por la suma de sucesivas percepciones. Tal vez hubiera en esa suspicacia alguna reivindicación legítima, ya que se podía admitir que ningún artista se conformaba con cualquier figura y de cualquier manera, sino sólo con aquellas que tenían algunas potencias específicas –pero a menudo difíciles de especificar–, a saber, sólo con las pocas figuras que eran capaces de evocar eficazmente el movimiento<sup>485</sup>. Pero la idea de que los pintores antiguos aunaban en sus dibujos multitud de movimientos

---

contre la photographie: car ses chevaux paraissent courir: et cela vient de ce que le spectateur, en les regardant d'arrière en avant, voit d'abord les jambes postérieures accomplir l'effort d'où résulte l'élan général, puis le corps s'allonger, puis les jambes antérieures chercher au loin la terre. Cet ensemble est faux dans sa simultanéité; il est vrai quand les parties en sont observées successivement et c'est cette vérité seule qui nous importe, puisque c'est celle que nous voyons et qui nous frappe”, cit. en Gsell, Paul, *Rodin. L'Art*, Bernard Grasset, París, 1911, págs. 86-89. Esa idea de la “síntesis perceptiva” provenía de la teoría antigua de la “persistencia retiniana”, sostenida por Joseph Antoine F. Plateau, quien pensaba que nuestro ojo podía ver sólo con una cadencia de varios segundos. En virtud de ese supuesto fenómeno, Plateau decía que las imágenes se superponían en la retina y que el cerebro las “enlazaba” como si fueran una sola imagen visual, móvil y continua. Plateau evidentemente estaba equivocado de acuerdo al funcionamiento verdadero de los procesos de la percepción. “Beta”, el principio *gestalt* designado por Max Wertheimer para explicar la percepción del movimiento, mostraría después que, a partir de impulsos luminosos estacionarios adyacentes y sucesivos, se reconocía un movimiento que en la percepción permanecía activo mediante un proceso casi inferencial, a saber, la reverberación de los procesos de la memoria.

<sup>485</sup> “Du galop d'un cheval notre œil perçoit surtout une attitude caractéristique, essentielle ou plutôt schématique, une forme qui paraît rayonner sur toute une période et remplir ainsi un temps de galop: c'est cette attitude que la sculpture fixée sur les frises du Parthénon. Mais la photographie instantanée isole n'importe quel moment; elle les met tous au même rang, et c'est ainsi que le galop d'un cheval s'éparpille pour elle en un nombre aussi grand qu'on voudra d'attitudes successives, au lieu de se ramasser en une attitude unique, qui brillerait en un instant privilégié et éclairerait toute un période”, *L'Évolution Créatrice*, Félix Alcan, París, 1908, p. 359. Es necesaria una puntualización sobre su teoría del movimiento: Bergson oponía las representaciones del movimiento, indistintamente en el arte y las ciencias, a la experiencia real del movimiento (“la durée”), interpretando toda intención de fijar el tiempo bajo el signo de las paradojas de Zenón. Bergson también dedicó algunas lecturas que contenían el análisis de algunas pinturas. Cf. “La perception du changement”, Universidad de Oxford, 1911. Acomodada al capítulo quinto de *La Pensée et le Mouvant*, Félix Alcan, París, 1934. Cf. Paul Souriau, “Persistence des sensations visuelles”, en *L'Esthétique du Mouvement*, Félix Alcan, París, 1889, pp. 237-250.

percibidos, estaba en absoluta contradicción con el funcionamiento verdadero de la percepción, pero también, y lo que es peor aún, entraba en contradicción con los propios hechos históricos de la pintura<sup>486</sup>. Pues nada indicaba tampoco que los pintores del pasado, en un sentido análogo a cómo lo había conseguido la fotografía, se encaminaran a lograr otra cosa que el momento único más expresivo, el instante de un “*coup d'oeil*”<sup>487</sup>. Gotthold Ephraim Lessing ya había argumentado siglos atrás que todos los cuadros, por necesidad, tenían que ser la representación de un *punctum temporis*. Lessing había expuesto ese principio en su conocido ensayo *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*, publicado en 1766. Aunque la idea venía incluso de más atrás, y tenía también su contrapartida en los círculos artísticos franceses. En lo que todos ellos coincidían era en lo siguiente: dado que ese punto fijo estaba destinado a ser observado con calma, el mejor momento para suscitar el movimiento no era uno cualquiera escogido al azar, sino el mejor para comprender –como dirá Lessing– “lo que ha ocurrido antes y lo que sigue después”<sup>488</sup>. Lessing había escrito su ensayo con

---

<sup>486</sup> Lorenz Eitner asumía que Géricault era de sobra consciente de la falsedad –del carácter muy convencional a la vez que impreciso– de los “caballos voladores”, a pesar de introducirlos en sus pinturas. Muchos de sus cuadernos de dibujo, que había realizado entre 1818 y 1819, mostraban una búsqueda de los movimientos del caballo con formas muy distintas, algunas bastante ingeniosas, sin entrar ahora en lo inexactos que pudieran ser esos mismos dibujos. Géricault sólo empezó a pintar “caballos voladores” muy tardíamente, a partir de un viaje a Inglaterra, y tal vez por concesión al gusto de sus clientes. Eitner sostenía que ese tipo de caballos –conocidos en inglés como “flying gallop” – habían sido una convención inglesa y, por tanto, una estereotipación más o menos local, sin existencia en las tradiciones artísticas modernas del continente antes de 1789. Era una convención, además, adoptada primero en las litografías y los grabados populares modernos, que sólo fue traspasada a la pintura a regañadientes. Si bien, lo que más importancia tenía de esa tesis, acaso era la maravillosa intuición –ahora precisada– de que los artistas de la primera mitad de siglo estaban ya lejos de sentirse plenamente satisfechos con las representaciones equinas tradicionales. Y si eso era así, podemos imaginar cuánto más alertados y desconfiados estarían los pintores como Degas, en la segunda mitad de siglo. Cf. Eitner, Lorenz, *Géricault: An Album of Drawings in The Art Institute of Chicago*, University of Chicago Press, Chicago, 1960.

<sup>487</sup> Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, Paris, Garnier, 1968, p. 715.

<sup>488</sup> Lessing, Gotthold E., *Laocoonte*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 152. Diderot escribía en la entrada “Composition” de la *Encyclopédie* lo siguiente: “Le peintre n'a qu'un instant presque indivisible; c'est à cet instant que tous les mouvements de sa composition doivent se rapporter: entre ces mouvemens, si j'en remarque quelques-uns qui soient de l'instant qui précède ou de l'instant qui fuit, la loi de l'unité de temps est enfreinte”; y más adelante: “On peut distinguer dans chaque action une multitude d'instantans différens, entre lesquels il auroit de la mal-adresse à en pas choisir le plus intéressant; c'est, selon la nature du sujet, ou l'instant le plus pathétique, ou le plus gai, ou le plus comique; à moins que des loix particulieres à la peinture n'en ordonnent autrement; que l'on regagne du côté de l'effet des

intenciones muy distintas a la demostración de que un cuadro es un instante fijado. Lo hizo más bien para exponer que cada arte tenía unos límites que dibujaban sus posibilidades expresivas. Sólo quería cercar, si no enteramente, sí en parte, la estructura tecnológica de cada arte, su círculo de maniobras. Precisamente en la contemplación de esos límites, Lessing creía que el fuero de la pintura no era precisamente la representación del tiempo y el movimiento, y lo que es más importante, por eso aconsejaba a los pintores representar tan sólo aquellos momentos de quietud que, de alguna manera y con algo de suerte, pudieran dar una idea del acontecer. Hasta donde sabemos, los pintores fueron indiferentes a este consejo y, en lo sucesivo, no sólo no renunciaron a representar instantes de tiempo, sino que siguieron a la zaga de las fotografías de Muybridge. Si se piensa bien, Lessing planteó mucho mejor el problema de la representación del movimiento que la mayoría de pintores modernos, al hacerlo en los términos de una “imposibilidad”. Son pocos los que abordaron la representación en los términos de una imposibilidad. Pero uno de ellos fue el mismo Degas, si se piensa bien todo lo que venimos diciendo. Pues, a fin de cuentas, y como ya hemos insistido lo suficiente, Degas, al enfrentarse con las fotografías de Muybridge, no renunció específicamente a las formas antiguas de los caballos voladores, sino que también lo hizo a todas las formas de movimiento rápido que se hacían imposibles de observar directamente en la realidad. Degas, con un gran comedimiento, empezó a sentir preferencia por las marchas lentas de los animales, por los intervalos y los preludios de las acciones menos veloces, acomodando así la realidad a las posibilidades técnicas de la pintura, haciéndonos ver también una modernidad de intervalos, de momentos intermedios, de movimientos acompasados, en mitad de la aceleración progresiva de todas las cosas.

Valéry, por su parte, nunca defendió ningún bastión de la percepción artística frente a la fotografía, ni tuvo necesidad de defender a los caballos voladores, ni al resto de esquemas simbólicos errados que la fotografía había dejado en evidencia. Su análisis fue más objetivo. Aceptaba la verdad de las fotografías, pero supo hacer ver

---

couleurs, des ombres et des lumieres, de la disposition générale des figures, ce que l'on perd du côté du choix de l'instant et des circonstances propes à l'action...”, en Diderot y D’Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts...*, t. 8, p. 761.

la fotografía no eximía al pintor de buscar su propia verdad pictórica, aunque fuera una verdad necesariamente concordante con la anterior. Sabía que los pintores, al dibujar, estarían buscando conscientemente, percibiendo en todo momento la capacidad de las líneas para evocar los momentos de antelación y revocación del movimiento, toda vez que la fotografía presentaba, como ya hemos dicho, un instante fijado por un proceso material que era “ciego”. Ésa era la gran ventaja del pintor frente al fotógrafo, la intromisión de su sensibilidad –en realidad, de todas sus disposiciones orgánicas y mentales– en la observación de la realidad. Y, tal vez, también ahí residía su desventaja. Valéry, muy consciente de la complejidad que suponía el hecho de la percepción, atribuyó la propensión a los errores de la representación artística a los procesos de la memoria y al valor de filtro sobre la realidad que tenía cualquier régimen de atención artística. Marey, a pesar de que nunca comprendió bien los asuntos de la pintura, también vino a establecer la misma conclusión, al intentar explicar los errores de juicio en la observación directa de las ciencias. Suponía que la memoria y los procesos de la atención eran los causantes de todas esas percepciones “defectuosas”: “En las ciencias naturales, –escribía Marey–, nuestros juicios y nuestros razonamientos están basados en el acercamiento a las cosas o a los fenómenos que hemos visto. A menudo buscamos en nuestra memoria los elementos de estas comparaciones”. Y proseguía diciendo a continuación:

...la mejor memoria no representa más que lo que se ha observado atentamente, lo que ha atraído vivamente la atención. Además, cada uno de nosotros siente los efectos desastrosos del tiempo en la memoria: no sólo la pérdida gradual de los recuerdos, sino la transformación de los hechos o imágenes bajo la influencia de otros hechos u otras imágenes que se confunden con ellos. ¿Cuántas veces, revisando con un largo intervalo los mismos lugares u objetos, no nos hemos extrañado del falso recuerdo que habíamos guardado?<sup>489</sup>

---

<sup>489</sup> “La meilleure mémoire ne représente que ce qu’on a attentivement observe, ce qui a vivement attire l’attention. En outre chacun de nous a éprouvé les effets désastreux du temps sur la mémoire: non seulement l’effacement gradual des souvenirs, mais la transformation des faits ou des images, sous l’influence d’autres faits ou d’autres images qui viennent se confondre avec eux. Que de fois, en revoyant à long intervalle les memes lieux ou les memes objets, ne sommes-nous pas étonnés du faux souvenir que nous en avons gardé?”, Étienne-Jules Marey, *Développement de la méthode graphique par l’emploi de la photographie*, G. Masson, París, 1884, p. 3.

Ese efecto de los procesos de la memoria y la atención sobre el arte, constituía un motivo de reflexión técnica para el pintor. Mediante las tentativas de su dibujo, el pintor estaba reaccionando constantemente hacia la imagen material que trabajaba y, a su vez, entrelazando ideas. Su mente estaba en todo momento respondiendo a las líneas, los colores, la propia composición que, poco a poco, iban ajustándose y precisándose en una forma válida, hasta alcanzar el *reconocimiento* de que “esto es aquello”, que diría Aristóteles en su *Poética*, o la satisfacción de una idea directriz. Ahí donde había cercanía entre la sensibilidad del productor y el objeto de observación en la pintura, en la fotografía se introducía una lejanía, una mediación instrumental fuerte. Aunque también podía suceder que en la pintura o en el dibujo interviniera decisivamente una lejanía con el mundo sensible muy distinta a la impuesta por la cámara, aquella que la memoria impone al dibujante cuando decide trabajar de este modo. Se trataba, de hecho, de una distinción antigua que los pintores establecían entre el dibujo natural y el dibujo de memoria, separación que claramente tenía su origen en la experiencia propia del artista. “Si dibujo sin modelo”, dice Valéry, examinando su propia experiencia como dibujante, “se producen una sucesión de juicios y de ajustes entre el ojo, la mano y la memoria, que tienden a la forma más probable – por rechazo y recuperación”<sup>490</sup>. Se trata de una distancia, que no tenía por qué ser desdeñable, sino eficaz algunas veces por cuanto lo la memoria supone la síntesis y a la jerarquía de la experiencia sensible, que se entrometía en la estructura tecnológica de la pintura, como daban cuenta muchos pintores. Así le dijo Degas al pintor Jeannot, que dibujar de memoria tenía la virtud de condicionar al artista, por necesidad, a dibujar sólo aquello que fuese más necesario<sup>491</sup>; al igual que para Valéry

---

<sup>490</sup> “Je dessine sans modèle. Et il se fait entre l’œil, la main, la mémoire une succession de jugements et de corrections qui tendent à la forme la plus probable – par refus et reprises”, *Cahiers*, xxiii, p. 207. Ciertamente un aspecto que no hemos tratado en esta tesis, pero que tuvo interés para los pintores de aquel tiempo, incluido el propio Degas, fue la separación entre dibujo del natural y dibujo de memoria. Algo que deja en evidencia el aprecio que recibió un profesor de la petite École, que fundamentó toda su enseñanza en el dibujo de memoria, hoy un p

<sup>491</sup> Jeannot, “Souvenirs sur Degas”, *Revue Universelle*, 14, 15, 1933, p. 158. Según refiere Valéry, el pintor recibió el mismo consejo de Ingres. Cf. Delaborde, Henri, *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine*, Henri Plon, París, 1870. Al menos, hasta donde sabemos, no hay ninguna tesis que estudie específicamente la importancia de las mnemotecnias en el arte. Aunque el historiador Ernst Gombrich hizo muchas apreciaciones al respecto, fundamentadas en los trabajos de Frederic Bartlett, i. e. E. Gombrich, *La imagen y el ojo*, op. cit. pp. 13-29.

el entrenamiento de la atención facilitaba la distracción vacía, los accidentes y las intromisiones innecesarias, “y la eliminación de lo inútil”<sup>492</sup>. Aunque, probablemente, en relación con las artes, aludía a un asunto de economía, como la mostrada por Rembrandt en sus dibujos a caña: economía material, ligada también a una economía de todos los procesos sensoriales, limitado el tiempo de atención sobre el motivo. Al observar tales dibujos de Rembrandt, los cuales, por cierto, despertaron un interés renovado en Degas y Pissarro, podemos intuir una correspondencia probable entre simples acciones manuales, gestos vagamente definidos, que responden a vagas impresiones de dirección y poco más. Sería



Fig. 17a-17b. Detalles de dos dibujos de Rembrandt realizados con tinta china y una pluma de caña, c. 1656.

un dibujo que nace de la sinapsis más cotidiana que conocemos, la que representa el espacio y la forma por el movimiento del propio cuerpo, como cuando para explicar la magnitud de una cosa acompañamos las palabras con el movimiento ascendente de la mano. Al echar cuanta de lo visto, pareciera que el artista sólo podía recordar las formas en base a gestos probables de las manos, del punzón o el pincel, diseminados poco a poco y entrelazándose, sin el auspicio de un eje de coordenadas espaciales, salvo las que garantiza su propio cuerpo. Y de ahí la impresión dinámica de un dibujo en el que necesariamente intervenía mucho una sensación de arbitrariedad y un aprovechamiento de la contingencia, que es lo que más habría de destacar de la habilidad del artista ante la oscuridad y la vaguedad de la memoria, su capacidad de aprovecharse del azar (fig. 17a-17b). Valéry se había propuesto en su juventud,

<sup>492</sup> La expresión “*élimination de l’inutile*”, y también “*contre l’écoulement nécessaire des faits mentaux*”, *Cahiers*, iv, pp. 126, 165, cf. pp. 178, 195, 221. Es una expresión que está en relación con la obra de Ernst Mach, *La connaissance et l’erreur*, trad. M. Dufour, Paris, Flammarion, 1908.

precisamente, escribir un estudio sobre las relaciones de la voluntad con “les traces, accidents et incidents matériels”, y hasta consideró un capítulo sobre los movimientos libres de la mano<sup>493</sup>. Seguramente por ese interés en el dominio de los movimientos de las manos y los gestos técnicos, Valéry concedió siempre interés al arte de los pintores chinos; la única pintura que, sin pertenecer a una tradición helenística, consideraba como un reflejo de un pensamiento muy civilizado, precisamente por la maravillosa y minuciosa clasificación que tales pintores hacían de los gestos técnicos y hasta de los accidentes materiales<sup>494</sup>. Aquellos dibujos de Rembrandt suscitan maravillosamente un hecho que ocupó muchas entradas de los cuadernos de Valéry, la sinapsis del gesto con el “juicio directriz”, donde la mano actúa sobre los indicios vagos del pensamiento. Sobre el pensamiento; como si fueran los automatismos de la mano propiamente los que ajustaran y precisaran los resortes internos del espíritu. Movimientos y gestos de embriaguez, pero también de dominio material, como aquel gesto que le gustaba evocar de Giotto, de quien se decía que podía trazar un círculo perfecto a mano alzada y con la punta de un pincel<sup>495</sup>. Valéry estaba convencido que la realidad transitiva de las acciones técnicas no eran sólo un corolario de la actividad del espíritu, sino mismamente su motor; el ejercicio del dibujo era donde con más evidencia “*las ideas se acercan a la sensibilidad*”<sup>496</sup>.

Casi desde los tiempos de Valéry se tenía claro que los problemas de la memoria podían ser tratados como una variación sobre el problema de la atención, uno de los procesos o “funciones mentales” –como él prefiere llamarlo– considerados por Valéry en su arduo propósito de entender el “funcionamiento del espíritu”, y al que le dedicó una temprana disertación, “*Mémoire sur l’attention*”<sup>497</sup>.

---

<sup>493</sup> *Cahiers*, vi, p. 897.

<sup>494</sup> “Au sujet des peintres chinois”, Musée du Jeu de Paume, 1933, vid. Valéry, *Vues*, op. cit., p. 347-349. “Ce que j’admire dans la peinture chinoise, c’est qu’elle reflète toutes les grâces, toutes les nuances, toutes les finesses d’une pensée hautement civilisée, au vrai sens de ce mot”, p. 349. Cf. Jarrety, Michel, “Valéry, Goncourt, Wanatabe”, *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 18, 2011, pp. 149-152.

<sup>495</sup> “...tirait d’un rond de bras un cercle parfait à la pointe du pinceau”, *Cahiers*, xix, p. 124.

<sup>496</sup> “...les idées se rapprochent de la sensibilité. Les lois de la sensibilité élémentaires prennent le dessus: une idée se fait semblable à une sensation en tant que présence, durée, mélanges. Il en résulte que les idées prennent une réalité, mais que cette réalité résistante est instable – inachevable”, *Cahiers*, iv, p. 552, cit. en Signorile, *Paul Valéry*, op. cit., p. 117.

<sup>497</sup> “L’attention n’est pas un phénomène, écrit-il ainsi. On la rend telle”, *Cahiers*, vi, p. 127. “*Mémoire sur l’attention*” trata de una disertación inacabada para un concurso de la



Sabemos de sobra que un objeto sobre el que hemos sostenido largo tiempo la atención, y que adquiere valor emocional para nosotros, deja trazas en la memoria, en contraste con lo fácilmente que olvidamos aquello que nos produce poco interés o deseo, y que hemos mirado poco tiempo y sin intensidad. La memoria participa de los procesos de la atención, por cuanto está ligada a los intereses y deseos de las personas, y se vacía en esos lapsos de la consciencia que Hobbes expresó en su conocida frase: *Semper idem sentire ac non sentir ad idem revertunt*<sup>498</sup>. A la postre, y con la sombra amenazadora de la fotografía siempre presente, lo que acabaría contando para los pintores sería el cómo podía sacar alguna ventaja de esa importancia decisiva que los procesos de la atención y la sensibilidad general tenían en la estructura tecnológica de su arte; tanto si estos derivaban en la experiencia de la percepción más o menos directa, como si lo hacían en la memoria. Así, por ejemplo, con más dominio sobre las operaciones materiales que el que tenía un fotógrafo, el pintor podía iniciar una búsqueda de las formas más inteligibles –estáticas– conforme a la impresión de un movimiento real. Aunque no todo eran ventajas, pues la intromisión de los sesgos de la percepción en la tarea del pintor producía errores de comprensión de la realidad que quería representar, su arte le daba un dominio importante sobre la expresividad de la imagen que construía. Tanto para bien como para mal, el pintor sólo podía retornar a los sentidos para valorar si lo que hacía “se parecía”, o era conforme –según un criterio más o menos definido– a la realidad que buscaba representar con eficacia. Y eso indudablemente era una de las cosas que mejor definían la naturaleza técnica de la pintura frente a la fotografía. Tal confrontación con la fotografía, había dejado al descubierto el arraigo que la sensibilidad tenía en todas las acciones del pintor. A tenor de lo visto, no nos debería extrañar que comenzara a medrar por aquel entonces, en los asuntos de los pintores, la acusación de subjetividad, cuando había alguna discrepancia con los hechos de las ciencias exactas.

---

Academia de las Ciencias Morales, que no está recogida en la edición de Hytier. Se editó por primera vez en el anexo del tomo VI de la edición de los *Cahiers*, en 1997. Cf. *Œuvres*, t. 1, p. 29. Cf. Signorile, *Paul Valéry*, op. cit., p. 116.

<sup>498</sup> James, William, “Ch. 11. Attention”, en *The Principles of Psychology*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, pp. 419-455. Valéry, aunque probablemente estaba al tanto de los trabajos de James, tiene como fuentes más comunes en el estudio de la memoria y los procesos de la atención a Maine de Biran y a Théodule Ribot.

El problema asociado a la sensibilidad que trajeron consigo los animales de Muybridge, trascendía con mucho el problema local que suponía la correcta representación del movimiento de los animales. La representación del caballo en movimiento llegaría a ser tan intrigante para Valéry porque dejaba al descubierto algunos resortes del funcionamiento del espíritu; a saber: a) quedaba al descubierto el entrelazamiento de lo que se “sabe” y lo que se “percibe” en el arte de los pintores, es decir, la necesidad de conocimiento que requiere el pintor, quien a menudo cierra la brecha de una percepción incompleta con lo que sabe, incluso con lo que cree saber y lo que imagina; b) pero también quedó al descubierto que la pintura o el dibujo no consistían en una simple concreción material de un conjunto de percepciones que fueran realizadas de antemano e independientes del propio proceso de producción. Sino que, muy al contrario, pintar y dibujar constituían también un *método*, una forma de reflexión y de deliberación sobre la realidad percibida. Es decir, quedaba al descubierto que “la percepción se construía” mediante el dibujo o, lo que es lo mismo, que dibujar contribuía bastante más a la observación de lo que la simple observación podía contribuir al dibujo.

## CAPÍTULO IV

### EL PROBLEMA DE LA OBJETIVIDAD

...se podría reanimar, por ejemplo, si no es que rejuvenecer, el antiguo y difícil problema de la objetividad... Ciertamente debemos admitir que no podemos abrir los ojos sin estar inconscientemente dispuestos a percibir una parte de los objetos que están frente a nosotros, y a ver otras cosas que no están ahí, pero (la fotografía) viene a reparar tanto nuestro error por carencia como nuestro error por exceso: nos muestra aquello que veríamos si fuéramos sensibles a todo lo que nos imprime la luz, y sólo a lo que ella nos imprime<sup>499</sup>.

---

<sup>499</sup> “Nous savons bien que le dessin, la peinture et tous les arts d’imitation ont su tirer profit de la capture immédiate des formes par la plaque sensible. Dès qu’il devint possible, par cette fixation, de considérer à loisir la figure des êtres en mouvement, bien des erreurs d’observation purent être constatées: on s’aperçut de tout ce qu’il y avait d’imaginaire dans les galops des chevaux et dans les vols des oiseaux que les artistes jusque-là avaient cru saisir. La Photographie accoutuma les yeux à attendre ce qu’ils doivent voir; et elle les instruisit à ne pas voir ce qui n’existe pas, et qu’ils voyaient fort bien avant elle... l’antique et difficile problème de *l’objectivité*... Il faut bien avouer que nous ne pouvons ouvrir les yeux que nous ne soyons inconsciemment disposés à ne pas percevoir une partie des objets qui sont devant nous, et à voir d’autres choses qui n’y sont pas. Le cliché vient redresser notre erreur par défaut comme notre *erreur par excès*: il nous montre ce que nous verrions si nous étions également sensibles à tout ce que nous imprime la lumière, et rien qu’à ce qu’elle nous imprime”. Se trata de un discurso pronunciado por Valéry en la Sorbona, el 7 de enero de 1939, y titulado “Centenaire de la photographie”, rep. en *Vues*, París, 1948, pp. 365-375. Cf. “La vérité ‘photographique’, la ressemblance. Et si nous ignorons l’original, l’idée du procédé que nous savons ‘objectif’ ou croyons tel, donne à l’image forcé de vrai. Vérité de fait”, *Cahiers*, viii, p. 799.



## 4.1. La objetividad de las ciencias, y la experiencia de las artes

Por su estrecho vínculo con el orden de lo sensible, Valéry entendía que la naturaleza técnica de la pintura tenía rasgos antiguos que resultaban insidiosos en su tiempo. Los sentidos, entendidos como vías del conocimiento, estaban desprestigiados ante la dominancia de una *mathesis*, una ciencia cada vez más abstracta y alejada de las experiencias vitales. Esa idea de ciencia prescindía de las imágenes del mundo y desechaba los diversos órdenes de la realidad cuando eran irreducibles unos a otros. Aquello que se acoplaba con dificultad a sus métodos, prácticamente quedaba expulsado de la realidad. Y, de pronto, parecía —y hasta cierto punto se confirmaba— que todo lo que llegaba por el tacto, por la vista, por el oído, producía sólo extravíos a la razón. “Nadie duda ya de que hay que desconfiar de la vista...”, decía Marey en 1882<sup>500</sup>. Valéry decía que la ciencia de su tiempo había echado a perder el “sentido común”<sup>501</sup>. Y ciertamente lo pensaba porque no pocas veces lo que se entendía por “sentido común” era aquello que se ponía a la vista como “evidente por sí mismo”, es decir, lo que de “común” había en los juicios ligados a la experiencia sensible que prevalecía en la vida diaria. Así dejará escrito también que: “La física es el fin del mundo. *Finis imaginum*. Todos los principios físicos han sido hallados contra la observación directa. Y por eso la física avanza a la contra, gracias a las cadenas de

---

<sup>500</sup> “Personne ne doute aujourd’hui qu’il ne faille se défier des témoignages de la vue, de l’ouïe ou du toucher. La sphéricité de la terre, sa rotation diurne, les distances des astres et leurs volumes immenses, toutes nos connaissances astronomiques pour ainsi dire, sont autant de démentis donnés à l’appréciation de nos sens”, Marey, *La méthode graphique*, op. cit., p. ii.

<sup>501</sup> “La science a ruiné la *bonne conscience* du *sens commun* et du *bon sens*. Ils ne conservent leur crédit que dans les terrains vagues. Elle a contraint les esprits à s’attendre toujours à des surprises dans tous les domaines où le langage et les discours ne font pas tout. Elle dépécie nos images naïves, et jusqu’à notre faculté d’imaginer, qui est dérivée de nos expériences et habitudes corporelles. Elle suggère qu’il se passe une infinité de faits inimaginables, dont les imaginables sont une infime partie toute subordonnée; et elle retire même à l’homme sa notion du savoir: essences, principes, catégories, déductions, ces simulacres de l’ordonnance et de la centralisation absolue d’une connaissance qui veut et prétend p’voir son étendue”, en *Tel quel*, t.2, Gallimard, Paris, 1943, pp. 49-50, en *Œuvres*, t. 2, p. 620.

conmutaciones y conexiones intermedias (*relés*)”<sup>502</sup>. Valéry sabía que la percepción, por las anticipaciones y sesgos propios de los mecanismos cognitivos, adolecía de una inclinación al equívoco. Y así acabaría por asumir que lo inicial, *porque así lo vemos*, es pensar que andamos sobre un plano de tierra sin antípodas, del mismo modo que la hormiga que camina sobre nuestra mano jamás sospechará que está en el aire, y que esa mano tiene también su cara opuesta<sup>503</sup>.

Aunque se trataba de un problema más bien propio de las ciencias, el problema de “simular un conocimiento independiente de toda persona, y una observación sin observador”, como escribirá Valéry, las artes no pudieron sustraerse a la misma encrucijada, es decir, a la posibilidad de un arte que pudiera prescindir de la realidad sensible<sup>504</sup>. Como quiera que sea, la subjetividad del artista se perfiló como un problema en el arte, indistintamente de si el término “subjetivo” era empleado para denigrar o ensalzar. Le sucedía todo lo contrario a la fotografía. La estructura tecnológica de este medio impedía los desmanes de la subjetividad. Sencillamente, todavía en nuestro tiempo resulta raro hablar de una “fotografía subjetiva”. Ya se considerase un arte, una técnica, o lo que fuera, la práctica fotográfica estaba en mejor posición para responder a la exigencia del conocimiento objetivo pretendido por las ciencias. En consecuencia, de una parte, a la fotografía se la trató imprudentemente de arte inhumano –premisa que contenía una clara contradicción, porque nunca puede haber un arte que no sea humano o animal–. Ese sentido tenía la conocida invectiva de Baudelaire contra la fotografía como arte<sup>505</sup>. Por otra parte, a esas imágenes obtenidas por la acción de la luz, se las trataba como un material en bruto, *materia naturae*, es decir, como un hecho de la física y, por tanto, una verdad –presuntamente–

---

<sup>502</sup> Cit. Lowith, *Valéry*, op. cit. p. 119.

<sup>503</sup> La imagen de la hormiga proviene de *Mauvaises pensées*, *Œuvres*, t. 2, p. 853. Cf. “Nous sommes accoutumés à devancer le réel, à le prolonger, comme faisaient ceux qui voyaient la terre plane et ne pouvaient imaginer les antipodes. Mais le réel se joue de nos anticipations: peut-être est-il simplement ce qui les met toujours en défaut”, en *Œuvres*, t. 2, p. 868.

<sup>504</sup> “...simuler une connaissance indépendante de toute personne et une observation sans observateur”, en *Œuvres*, t. 1, op. cit. pp. 1319-1320. “Représenter... les phénomènes en tenant compte de l’observateur”, *Cahiers*, t. 1, op. cit., p. 810.

<sup>505</sup> Cf. Baudelaire, Charles, “Le public moderne et la photographie” en *Curiosités esthétiques*. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II, Michel Lévy frères., 1868, pp. 254-262. Traducido al castellano en Baudelaire, “El público moderno y la fotografía”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996, pp. 229-233.

indiferente a los sesgos y habilidades de un artífice. Por otra parte, vimos cómo la incursión del problema de la objetividad en el arte revivió de manera inusitada el enigma de la *brecha en la percepción*. Aquellos animales en movimiento –Valéry lo argumentó así alguna vez– eran como las anomalías de la percepción que los filósofos antiguos alegaban en contra de los sentidos, como la cuchara que parece rota dentro del vaso de agua. Es decir, tales animales reclamaban, más que una explicación de las imágenes particulares, una explicación de los sesgos cognitivos del observador medio –lo que el observador ponía y lo que omitía de la realidad–. Valéry sopesó los puntos de unión entre los mecanismos de la percepción y la realidad del mundo entorno, sin esconder la propensión del artista al equívoco, las discrepancias entre lo que a menudo creía ver y lo que, por otras vías diversas –métodos de observación y tramas de demostración–, terminaba por conocer como una realidad muy distinta. “Conocer, por tanto, sería la respuesta al *evento*, todo aquello que introduce en el evento una organización, por medio del cuerpo y los actos del cuerpo” decía Valéry, entendiendo por “evento” el mundo de sensaciones iniciales; y proseguía así: “Ya que todo tiende a cancelar el evento. De ahí surge el problema de la prolongación en el tiempo, de la anticipación, de la repetición, la transformación, y la medición de los eventos, y de su desarrollo”<sup>506</sup>. Valéry a menudo mostraba el conocimiento como el producto de un “ordenamiento de las sensaciones”, como una suma de relaciones hechas sobre un sustrato de elementos indiferenciados. Es algo que ya vimos. Y por eso su teoría quedaba alterada ahora a la luz de imágenes como las fotográficas, que eran –en un sentido que debemos tomar con cuidado– un acontecimiento *arbitrario*, y unificado, sin partes, ni uniones ni junturas. A diferencia de lo que ocurría en la pintura, en la fotografía la mirada analítica venía a posteriori, tras la producción de la imagen. Pero Valéry siempre entendió que los desajustes entre intuiciones –surgidos en las sensaciones iniciales–, y la realidad ordenada y completada por medio de conocimientos y esfuerzos diversos, eran el precio que había que pagar por una inteligencia sana. Sea como fuere, lo importante es que al artista no le bastaba con razonar sus medios de expresión, sino que cada vez que podía, tenía que volver al

---

<sup>506</sup> *Cahiers*, ix, p. 627.

mundo sensible para eludir la metafísica<sup>507</sup>. Valéry entendía que las sensaciones eran una caja de hilos enredados, inútiles por sí mismas de tan enmarañadas como estaban. Pero entendía que tampoco había “ignorancia en su transformación”. Y también argumentaba que: “Sentir comienza, acompaña y termina todo, y entonces, es todo”<sup>508</sup>. En otra ocasión afirmaba también que “todos los objetos posibles del mundo ordinario, exterior o interior, los seres, los eventos, los sentimientos y los actos, permaneciendo ordinariamente como lo que son en cuanto a sus apariencias, se encuentran de pronto en una relación indefinida pero maravillosamente justa con los modos de nuestra sensibilidad general”<sup>509</sup>.

Sin la sensibilidad general el conocimiento mismo no podía existir. Sin embargo, una contradicción sondeaba a la ciencia de su tiempo, cuando se llegó a considerar como algo indeseable cualquiera de los vínculos que un sujeto tenía con la realidad percibida. En el caso de la realidad visible, el modelo de observación objetiva era el viejo modelo de la cámara oscura: la caja vacía, en donde todo lo que acontecía era un instante presente. La atención misma fue considerada por Valéry como la función del espíritu más enigmática de todas las que ocuparan las meditaciones, en tanto en cuanto fuera considerada por él como una “válvula reductora”, un primer instrumento de criba y ordenamiento de la naturaleza *tal cual es y con independencia del observador*. De seguir los derroteros estrechos de un cientificismo fanático, hasta la facultad de la atención –el foco de la consciencia– podía quedar excluida, según aquella creencia en la existencia de “un conocimiento independiente de toda

---

<sup>507</sup> “Les Philosophes anciens étaient parvenus de plusieurs façons à traiter d’apparences tout ce qui est sensible; mais en général ils supposaient à ces sortes de fantômes quelque ‘réalité’ cachée qui était Idées, ou Lois, ou Etre – et qui était soustraite à la relativité de la connaissance sensible. Mais la nécessité des ces objets verbaux est seulement formelle (si elle existe). Et ils ont ce vice d’emprunter au réel – commun. Aux apparences, le réel qu’ils enlèvent aux apparences. Je veux dire qu’il se fait alors cette bizarre substitution: on emprunte au sensible la force ou le sentiment de puissance, d’irrécusabilité des sensations – on le transporte aux essences et aux entités – on le rend indépendant et on rejette aux illusions ce qui le donne et le comporte”, en *Cahiers*, xii, p. 47.

<sup>508</sup> “Sentir commence, precede, accompagne et achève tout. Et donc, est tout. Par quoi il est impossible d’aller en deçà et au delà de ce mot –un mot qui est un point-limite – ou bien qui est un réflecteur total, qui réfléchit tout et n’absorbe rien”, en *Cahiers*, xxi, p. 567.

<sup>509</sup> Valéry, “Poésie et pensée abstraite”, en *Variété*, V, Gallimard, París, 1938, p. 137, y en *Œuvres*, t. 1, pp. 1320-1321.



persona”<sup>510</sup>. Eso, sobrevenido en las ciencias, también había contribuido en el arte y en la literatura a la formación de una vanguardia absurda o, al menos, a los postulados de una teoría artística impracticable, la del “realismo” y el “naturalismo”. Muchos artistas estimaron buena la acumulación de hechos sin jerarquía, pero los resultados fueron como la actividad del perro que olfatea y va de un lado para otro con el hocico bajo sin ningún plan<sup>511</sup>. Y así escribirá Valéry, sin precisar mucho más: “Enumerar fríamente todas las combinaciones posibles. Formar todas las respuestas posibles y dar a todas ‘la misma fuerza de la verdad’”, es, por lo demás, “insinuar un desprecio por la verdad”. Se hacía eco de una “idea combinatoria que despreciaba de un golpe todas las ideas particulares”<sup>512</sup>. Por otra parte, más importante —que la evidente consonancia de la tecnología fotográfica y el movimiento artístico y literario del naturalismo— era el proceso de objetivación que afectó directamente a la estructura tecnológica de la pintura, no menos que a otras artes; “el más humilde de los oficios, el giro de mano del obrero, se sometía a un análisis y una reconstitución razonada”<sup>513</sup>. La idea de transformar todo saber en un conocimiento razonado, medido y sistematizado, afectó a los saberes pictóricos que se habían mantenido hasta entonces como un bastión de la “intuición”, como era el caso de las técnicas del color. Ciertamente era absurdo pretender la suspensión de la intuición en el arte, que es, con mucho, de lo que te hablan los pintores cuando les preguntas cómo hacen esto o aquello, o cómo han hallado tal solución a tal cosa: “por intuición”, o “por instinto”. Pero eso era precisamente lo que la época moderna hubiera querido suspender, para acoger a la pintura con benevolencia entre sus modos de producción. Chevreul abrió el camino para manipular los colores como si se trataran de símbolos geométricos,

---

<sup>510</sup> Aquellas funciones “del espíritu” que nos parecerían ahora, en nuestro tiempo, no sólo aceptables, sino imprescindibles para la observación científica, con la doctrina de la “objetividad” se tuvieron por sesgos realmente perjudiciales para la ciencia, vid. Daston, *Objectivity*, op. cit. p. 234.

<sup>511</sup> “Mais, avec la Photographie...le réalisme se prononce dans nos Lettres... Je me borne à photographier une coïncidence. Il n’est pas du tout certain que les objets qui voisinent sur la plaque aient quelque autre rapport entre eux que ce rapprochement”, Valéry, “Centenaire de la photographie”, en *Vues*, op. cit. pp. 365-375.

<sup>512</sup> “Le diable est celui qui énumère froidement toutes les combinaisons”, *Cahiers*, vii, p. 820

<sup>513</sup> “Peu à peu, s’introduit ainsi et se fortifie le sentiment tout neuf que la ‘pensée’ ne vaut que comme intermédiaire entre deux états de l’expérience, entre une question et une réponse; et je la considère, queant à moi, comme une sorte de... *substance de possibilités* qui peut prendre, entre ces deux états, — moyennant certaines *contraintes* — une valeur utilisable de transformation”, *Œuvres*, t. 2, p. 522.

hasta el punto de poderlos manipular sustituyéndolos con letras y números. Sólo había unos cuantos casos –como ese mismo de la tecnología del color– en los que la contribución, al transferir los métodos de las ciencias, era generosa con las artes. Lo contrario, en cambio, era más común, es decir, que las artes quedaran relegadas como vestigios de un mundo y una forma de estar en el mundo ya pasados. Valéry, aun así, no se dejó amedrentar por el peso de aquel dogma pseudopositivista, ni descuidó los pies corroídos de su atrabiliario armazón. De ahí que hablara de la objetividad, no sin cierta condescendencia, como un “problema viejo”. Y eso a pesar de que la objetividad, entendida estrictamente desde la teoría del conocimiento –es decir, por diferencia con la manera ambivalente en que la objetividad se entendía en los escritos de arte–, había sido una invención relativamente temprana. Se trataba de una idea apenas presente, al menos con total pureza, en muchas ciencias hasta bien avanzado el siglo XVIII, ya en los estertores del pensamiento ilustrado. Antes de ese tiempo, el ideal de conocimiento de la ciencia, que podríamos designar como leonardesco o galileano, no en vano había estado definido esencialmente por un sentido de “verdad de la naturaleza” (*d’après nature* o, como se conocía en inglés, *truth-to-nature*). Este ideal regía un modelo de observación mucho menos restrictivo en sus métodos, aunque también menos definido en sus cometidos y en el radio de su actividad y sus potencias –como ilustrarían, no sólo los dibujos de un Leonardo o un Durero, sino también los dibujos lunares de Galileo–<sup>514</sup>.

Pero, como decíamos, algunas ciencias, según parecía ya innegable en tiempos de Valéry, habían echado a perder “las imágenes ingenuas, así como la facultad de imaginar, la que se deriva de las experiencias y hábitos corporales”<sup>515</sup>. Si eso era así, el porvenir de la pintura quedaba mal parado, a tenor de que la naturaleza técnica de ese arte se componía precisa y mayormente de *hábitos de la atención y técnicas del cuerpo*. Valéry se propuso salvaguardar el arte de tales apremios, distinguiendo sus dominios de aquellos de la ciencia. Pero sabemos que esa salvaguarda del arte emprendida por Valéry contra su tiempo nunca consistió en alguna enmienda a la totalidad de los

---

<sup>514</sup> Además de otras obras mencionadas sobre la relación primitiva de las artes y las ciencias naturales y exactas, vid. Daston, Lorraine, y Lunbeck, Elizabeth, eds., *Histories of Scientific Observation*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2011.

<sup>515</sup> Valéry, *Tel quel*, op. cit. pp. 49-50, *Œuvres*, t. 2, p. 620.

métodos de las ciencias, como sí lo haría, por el contrario, su paisano Henri Bergson, en su conocido ensayo *Essai sur les données immédiates de la conscience*, en 1889. Valéry tenía espíritu de matemático... Le encantaba introducir en su escritura, incluso en sus reflexiones sobre la poesía, una cantidad considerable de analogías y conceptos de las ciencias matemáticas. Ya vimos comparaciones curiosas, entre “el uno y el cero” de Leibniz y el sistema de claroscuro de Camille Corot, o entre las técnicas de color y un “álgebra de actos”; y alguna vez realizó analogías del proceso artístico y los ciclos cerrados de Carnot. Lo más interesante es que Valéry, a diferencia de otros tantos filósofos levantados en armas contra las ciencias, se permitió, desde una dialéctica externa a una ciencia específica, darle la vuelta del revés a esas teorías del conocimiento objetivo, demostrando las contradicciones internas de su expresión más común y absurda: “la observación sin observador”.

Judith Robinson-Valéry ha considerado acertadamente que las ideas sobre la ciencia de Valéry se formaron en muchos puntos paralelas a las de los filósofos de la ciencia del círculo de Viena<sup>516</sup>. Sería ingenuo atribuir a Valéry una reacción negativa contra las ciencias exactas, motivada por el “desencantamiento” del mundo, en lugar de percibir que apuntaba tan sólo contra una acepción sectaria de la ciencia, en singular, acaso sólo contra el positivismo de Auguste Comte, o más bien su degeneración mecanicista. La imagen del mundo mecanicista, por lo demás, desde hacía tiempo presentaba numerosos signos de su declive. En buena parte, porque esa idea de ciencia era incapaz de aceptar la coexistencia —y esa coexistencia no debía implicar una jerarquía— de los distintos órdenes de la realidad. Eso era algo que, a diferencia de Valéry, por ejemplo, Bergson jamás criticó con la misma claridad, y algo que, en consecuencia, debilitó su crítica al mecanicismo<sup>517</sup>. Valéry tenía un

---

<sup>516</sup> Robinson-Valéry, *L'analyse...*, op. cit., pp. 28 y ss.

<sup>517</sup> Valéry apreciaba mucho el trabajo de Henri Poincaré, y no es difícil encontrar préstamos o aplicaciones metafóricas de las ideas matemáticas de este. “Je dis: que la Science est l'ensemble des recettes et procédés qui réussissent toujours... qu'elle va se rapprochant progressivement d'une table de correspondance entre nos actes et des phénomènes; table de plus en plus nette et riche, de telles correspondances, notées dans les systèmes de notations les plus précis et les plus économiques”, Valéry, “Variétés, III”, en *Œuvres*, t.1, p. 1253. Mientras que Poincaré dice de la ciencia que es “un système de relations...”; “c'est dans les relations seulement que l'objectivité doit être cherchée... C'est ce lien, et ce lien seul qui est objet en eux, et ce lien c'est un rapport. Donc quand nous demandons quelle est la valeur objective de la science, cela ne veut pas dire: la science nous fait-elle connaître la véritable

pensamiento mucho más organizado –aunque sus escritos carecieran de un mínimo orden–, y dijo más de una vez que su “pensamiento” consistía en la coexistencia de “los puntos de vista”<sup>518</sup>. Para Valéry, el conocimiento no tenía el don de la ubicuidad, sino que todo conocimiento dependía de los medios de los que disponían las personas en cada caso y en cada campo de operaciones. Sabía que hablar, ya no de ciencia, sino de conocimiento, exigía por tanto un tejido de la realidad que era imperfecto, hecho de partes mal remendadas. Y pretender abordar toda esa realidad de la misma manera siempre, sencillamente era empobrecedor. Por otra parte, Valéry nunca planteó un enfrentamiento entre arte y ciencia, como si fueran bloques tectónicos en colisión, que es como prácticamente se habían estado enfrentando en los siglos precedentes. “El agua, dice Valéry, no es la misma cosa según se piensa en la química, en la poesía, la mecánica...”, ni lo es para “la metafísica, y la pintura”<sup>519</sup>. Y afirma luego que “lo propio de lo real, es que las cosas siempre se pueden mirar de otra manera, sea en un conjunto o ampliadas, para ser interpretadas y representadas desde otra cara, y así sin límites, y sin desviación (*sans dérivée*)”<sup>520</sup>. En todo caso, en lo que respecta a las ciencias, Valéry se mostró contrario al acaparamiento de la idea de “VERDAD” por algún campo único de conocimientos. Y, lo que es más, ni siquiera hemos de presuponer que hubiera en sus notas privadas y demás escritos viso alguno de una idea de ciencia unificada, sino que sus meditaciones entretrejidas trataban sobre diversos campos de saber, a menudo indiferentes entre sí, si es que no contradictorios, cada uno *con diversas VERDADES*, o más bien, con diversos problemas y tramas para la demostración<sup>521</sup>.

---

nature des choses? Mais cela veut dire; nous fait-elle connaître les véritables rapports des choses? En resume, la seule réalité objective, ce sont les rapports d'où résulte l'harmonie universelle”, Poincaré, Henri, *La Valeur de la Science*, Flammarion, París, 1911, pp. 265-256 y 271.

<sup>518</sup> Robinson, *L'analyse...*, op. cit. 41. Cf. “S’il existait une vraie ‘philosophie’ ce serait un des problèmes de cette occupation que de faire une théorie des points de vue – de leur définition, de leur nombre, de la variation de chacun, du passage de l’un à l’autre, des invariants de leur ensemble, de leur combinaison entre eux, de leur production... Ce point de vue des points de vue – de considérer sous le rapport des points de vue – est d’une richesse immense. Un point de vue étant choisi, une infinité de propositions etc. Lui correspondent, liées entr’elles”, *Cahiers*, xi, p. 574.

<sup>519</sup> “C’est le même mot. C’est en partie la même représentation – mais ce n’est pas la même ‘fonction’”, *Cahiers*, viii, p. 761, cf. *Cahiers*, v. p. 640.

<sup>520</sup> *Cahiers*, v. p. 640.

<sup>521</sup> “L’eau, par exemple, n’est pas une même chose suivant que je pense chimie, poésie, mécanique, psychologie, besoin, physiologie, métaphysique, peinture.

Judith Robinson-Valéry también ha sostenido acertadamente que, para Valéry, las “verdades” eran condicionales del conjunto de *relaciones* posibles dentro de una disciplina técnica. Por lo demás, cada uno de esos campos de saber era más o menos pródigo en sus posibilidades de intervención sobre la realidad, y eso era, sus potencias reales, lo que prevalecía de cada uno al final<sup>522</sup>. Los habituales objetores del mecanicismo –como los bergsonianos– habían recaído en una reducción ingenua de la realidad de las ciencias, al considerar que la objetividad mecánica era una expresión común de todas las ciencias. Valéry, en cambio, para que se entienda que no concedía visos negativos a la idea de objetividad, ni siquiera entendía la objetividad como la anulación literal de los juicios de un sujeto, de su autonomía, subsumido enteramente a un sistema formal cuyo funcionamiento fuera absolutamente determinado geoméricamente. Y, por geométrico, debemos entender uniforme en su funcionamiento, como las bielas de una locomotora, que se aceleran o se ralentizan, pero que nunca alternan diversas posibilidades en el dibujo de su movimiento. Mecanicismo y objetividad eran ideas que también se acercaban mucho en la época, sin duda. Se habían confundido durante mucho tiempo y, es algo que tampoco podía negarse, costaba menos separarlas en el dicho que en el hecho. Pero no eran lo mismo, y Valéry parecía preocuparse por esa diferencia, repudiando mucho más la primera idea (la mecanicista) que la segunda. Y es que, para ser justos, Valéry nunca desestimó la utilidad de la idea de objetividad, ni siquiera en el arte, en tanto en cuanto fuera considerada, ya no como un dominio de la VERDAD, sino como un entrenamiento del *ego* adecuado en determinadas circunstancias. La objetividad no era un sendero abierto hacia una verdad universal, sino una actitud, acaso un humor, como la melancolía, aunque fuera un humor que precisamente consistía en no entregarse a

---

C'est le même mot. C'est en partie la même représentation – mais ce n'est pas la même 'fonction', *Cahiers*, viii, p. 761. “Le prope du réel, écrit-il, est de puvoir être toujours regardé à un autre point de vue, dans un groupement ou avec un grossissement autre, être interprété encore d'une autre façon, représenté autrement, et ceci sans limite, sans dérivée”, *Cahiers*, v, p. 640. Y añade Judith Robinson-Valéry lo siguiente: “Et comme dans les cas de la géométrie, on ne peut pas dire qu'une peut dire que les cases d'un échiquier soient 'vraiment' horizontales, ou verticales, ou diagonales. Encore une fois, tout dépend du rapport entre la chose elle-même et celui qui la regarde”, *L'analyse...*, op. cit. p. 41.

<sup>522</sup> “La science est idée du pouvoir. Je puis, donc je sais. Je sais, donc je puis”, *Cahiers*, xx, p. 229.

ninguno de los otros humores. Había artistas más objetivos –basta pensar en la *Perspectiva pingendi de Piero della Francesca*–, como había artistas más díscolos, o como había artistas más melancólicos, “los nacidos bajo el signo de Saturno”.

Tal vez, de ahí se explique la predilección de Valéry por las ciencias matemáticas frente a las ciencias naturales –por las cuales, a decir verdad, sentía muy poca simpatía–. Su preferencia por aquellos saberes matemáticos se justificaba porque en ellos prevalecía una forma de objetividad muy escindida del mundo sensible, que a veces se ha dado en llamar “objetividad de las estructuras”<sup>523</sup>. Hemos de advertir que la premisa epistémica sobre un método común de la ciencia se desplomó, precisamente, por las diferencias estructurales entre las distintas ciencias. Las aritméticas del pensamiento –de Gottlob Frege, Giuseppe Peano, y otros– distaba un mundo de las estructuras de organización empleadas en las ciencias naturales. La idea de una ciencia unificada encontraba incluso su propia contradicción en las ciencias matemáticas que, por aquel tiempo, ya se había escindido en muchos campos casi autónomos de estudio, relativos a la “cantidad”, el “espacio”, la “estructura” y el “cambio”. Las operaciones de las ciencias matemáticas generaban relaciones estables entre los símbolos que nada tenían que ver con la realidad sensible –o al menos muy poco–, y con las cosas del mundo entorno<sup>524</sup>. “Las matemáticas son la ciencia de los actos sin cosas”, escribió Valéry en sus notas, “y, entonces, de las cosas que se pueden

---

<sup>523</sup> Daston, *Objectivity*, op. cit. p. 253. Cf. Judith Robinson-Valery, “Vers une mathématique de l’esprit”, en *L’analyse...*, op. cit. pp. 58-82.

<sup>524</sup> Daston, *Objectivity*, op. cit. p. 259. Lorraine Daston ha señalado muy acertadamente que los partícipes de esta ciencia de estrictas relaciones simbólicas que apenas intervenían sobre las sensaciones, se mostraron “más realistas que el Rey”. Esa objetividad en las operaciones de los símbolos matemáticos, la objetividad dentro de un sistema de relaciones definidas al margen de la observación empírica era, pues, colindante a la “objetividad mecánica” en un aspecto crucial, al prescindir casi por entero de la experiencia sensible. Aunque, bien es cierto, y esta es una distinción de suma importancia, que la objetividad de las matemáticas lo que reducía era el objeto de estudio –la realidad a un conjunto de símbolos estables–, y la objetividad mecánica lo que reducía eran los juicios de un sujeto –los sesgos del observador–. Judith Robinson-Valéry ha tratado el asunto en el capítulo cuarto de su trabajo, en donde habla de “notion de la nature essentiellement formelle des sciences mathématiques et physiques...”, *L’analyse...*, op. cit. p. 35. Y recoge de Henri Poincaré el siguiente pasaje: “Les mathématiciens n’étudient pas des objets, mais des relations entre les objets; il leur est donc indifférent de remplacer ces objets par d’autres, pourvu que les relations ne changent pas. La matière ne leur impote pas, la forme seule les intéresse”, *La science et l’Hypothèse*, p. 23, cit. en *L’analyse...*, op. cit., p. 35.

definir por actos. Hacer y poder son las palabras esenciales”<sup>525</sup>. Se aprecia, precisamente en esta anotación (que parece sacada de los escritos de Henri Poincaré), algo realmente sagaz en la teoría del conocimiento de Valéry. Pues, al hacer prevalecer, también aquí, *el hacer sobre el pensar* —“el hacer es lo primero y lo más humano, y explicar no es sino una forma de rehacer mediante palabras”— mostraba otra idea del conocimiento, que ni era adecuacionista, ni descriptiva, ni empirista, ni fenomenológica, sino una idea de conocimiento basada en relaciones y articulaciones técnicas, una idea operacionista del conocimiento que obligaba a “*poner un acto sobre cada término de vocabulario*”<sup>526</sup>.

Judith-Robinson Valéry tal vez estaba en lo cierto al indicar que la filosofía de la ciencia de Ernst Mach, una filosofía convencida de los fundamentos sensibles del conocimiento, había sido una influencia decisiva en la teoría del conocimiento de Valéry —y más concretamente en los *Cahiers* de 1910—. Pero, en realidad, más allá de los dilemas sobre los fundamentos del conocimiento, Valéry lo que admirablemente vislumbró fue la diversidad de campos de conocimiento, en los que prevalecían estructuras y relaciones tecnológicas propias, y eso indistintamente de la relación más y menos estrecha que esas estructuras y relaciones tecnológicas propias de cada campo mantenían con la realidad entorno y con la sensibilidad. Eran campos de conocimiento difícilmente unificados. Y por eso se podía hablar de la “ciencia del dibujo”, y de la pintura más aún, como una estructura de conocimiento similar, por lo menos en el sentido de las ciencias antiguas, cuando todavía las ciencias prescindían de un conjunto de símbolos sumamente precisos. Por tanto, Valéry podía hablar de “ciencia” como un conjunto de problemas que atañen a una persona y comprometen toda su vida en dificultades que se vuelven más insalvables cuanto más se profundiza en ellas. Ciertamente, en mitad de esa diversidad de estructuras tecnológicas, más y menos atravesadas por métodos formales y sistemas lógicos, o por habilidades y métodos empíricos, cada una con sus problemas y su idea de “verdad”, la pintura y el dibujo también tenían su lugar. Aunque ese lugar fuera tan pequeño y humilde como

---

<sup>525</sup> *Cahiers*, 1935, t. 2, p. 811.

<sup>526</sup> *Cahiers*, xxii, p. 765, vid. Judith, *L'analyse...*, op. cit. p. 30.



Fig. 1a-1b. Joseph Mallord William Turner, acuarelas sacadas del cuaderno conocido como *Skies Sketchbook*, c. 1816-1818.

el agujero de un ratón, y ese ratón sería el pintor, que sólo por las noches se atrevería a explorar los otros lugares de la casa.

\*\*\*

En cualquier caso, y para reconducir la divagación precedente al campo de la pintura, podemos decir que Valéry nunca había exigido a un artista que recalara en los métodos y medios de las ciencias, cualquiera que fuesen, si es que tal cosa hubiera sido posible. Y aún menos que desechara sus propios métodos por ineficientes, por incapaces de mostrar la realidad como lo hacían las ciencias de su tiempo. Sencillamente no lo exigía porque el artista tenía otro cometido distinto –y “distinto” no quiere decir “enfrentado”– que el de alcanzar esas imágenes más díscolas de la realidad, que podían incluso contradecir a la percepción, como la de los animales en movimiento. Así como para Camille Corot tampoco sería su cometido clasificar los estratos geológicos y la composición mineral de las canteras de Civita Castellana o mostrar la meteorización geológica en Fontainebleau. Ni tampoco había sido el cometido de Saemredam o Canaletto hacer avanzar la geometría mediante formulaciones de principios geométricos para la proyección cónica. Como tampoco a Turner le habría tocado iniciar una ciencia, con sus libros de acuarelas, acerca de la “óptica atmosférica”, a pesar de su continuada invención, observación y anotación de las condiciones lumínicas posibles en el cielo (fig. 1a-1b). Pero, como contrapunto a esta falta de exigencia respecto al método científico, Valéry tampoco eximía al artista de rendir cuentas con la realidad más plausible, ni tampoco le dejaba hacer lo que le viniera en gana bajo el manto de una subjetividad artística descarriada o mal entendida en su tiempo. Podría decirse de paso, y sin que sepamos si de esto se ocupó alguien alguna vez, que la clave cromática de aquellos cuadritos italianos del joven Corot bien



podría revelar involuntariamente una topología y una geología, más o menos precisada por su color y su consistencia, una combinación de materiales y sedimentos diversos, y de accidentes geológicos y estados atmosféricos, susceptibles de ser enumerados en una tabla de tiempo —como sí parece ser que sucedía con los cuadritos meteorológicos de su homólogo inglés, el paisajista Constable, precisamente en el periodo en que se comenzaron a elaborar tablas meteorológicas—. Así como Turner, habida cuenta de su especialización cromática, bien podría haberse ocupado involuntariamente de los fenómenos ópticos como las difracciones crepusculares, reflexiones de estratocúmulos, irisaciones, glorias y, de paso, del tamaño aparente de la luna. Y, del mismo modo, los cuadros de Saenredam podrían estudiarse como ejemplos de geometría proyectiva y salir muy bien parados de ese trance. Si algún conocimiento proveniente de alguna ciencia mostraba los equívocos en las representaciones de los artistas, estos podían beneficiarse de la misma, como se beneficiaron de los estudios de locomoción animal en las cronofotografías de Marey o de las fotografías de Muybridge. Y como de igual modo se beneficiaron en su momento de la perspectiva geométrica y las disecciones animales, o como en su día se beneficiaron de la óptica, u otras tantas cosas. Es decir, que se trataba de una jerarquía de prioridades: la exactitud de las ciencias nunca había sido la finalidad de la pintura decorativa, pero, llegado el caso, las representaciones de la realidad que eran “extrañas” a sus medios —los de la pintura—, podían introducirse de manera natural en la pintura. Siendo concisos, en la pintura había otras prioridades que la exactitud propia de las ciencias y la objetividad de sus métodos o, menos aún, que su idea de “verdad”. Por esa razón, ningún pintor quedaba anulado por imprecisiones locales. Así ocurría, como ya abordamos anteriormente, en el caso de Corot, quien nunca dejó de recabar la admiración de otros pintores, a pesar de sus curiosos estropicios en el dibujo de las figuras humana. Se podía ser un buen pintor, incluso cuando se recibían las quejas de aquel zapatero capaz encontrar que los zapatos estaban mal cosidos. La perspectiva geométrica rara vez se aplicó con absoluto rigor en la pintura y, de hecho, entre los pintores clásicos italianos se alteró a conciencia, generando multitud de métodos directos de representación del espacio hipodámico —lo que se han convenido en llamar “perspectivas de taller”, por la falta de un sistema cerrado y totalmente objetivo en su funcionamiento—. Por otra parte, no era fácil deducir en todas esas obras que la

intuición del artista hubiera desembocado en la coexistencia de sistemas de proyección irreconciliables, como perspectivas paralelas y cónicas. Esto es algo que más tarde llamaría la atención de pintores y profanos por igual, quienes no sabían cómo justificar su inusitado apego por los cuadros de Cézanne y sus curiosas amalgamas de perspectivas pseudoparalelas o pseudocilíndricas. Por otra parte, algunas teorías del color, que eran teorías científicas, a menudo resultaban ser más ineficientes para la práctica artística que un puñado de observaciones empíricas acumuladas lentamente en los talleres de los artistas, a veces en periodos dilatados a lo largo de siglos. Es más, aquello que designamos a menudo como imprecisiones en la mimesis, o más bien “errores personales”, o incluso que nombramos despectivamente, ni siquiera obedecerían siempre a rasgos involuntarios, fruto de la ignorancia: el orden en la composición, la simetría, la claridad formal –muchos de los rasgos de la pintura clásica o meridional–, que más de un pintor simbolista quiso restituir en la modernidad tardía, eran rasgos contrarios a la exactitud más objetiva de, por ejemplo, una óptica instrumental propia de la cámara oscura. Esos mismos rasgos ya propiciaron disputas durante los siglos XV y XVI, entre los pintores meridionales y los septentrionales. Pues rara vez tales rasgos eran observados en la realidad entorno, sin que por ello dejaran de ser rasgos deseables en la pintura, como sugería Valéry al decir que los dibujos, incluidos los que eran representaciones para las ciencias, “agradan por lo que tienen de falso”, y que de ellos agrada “la *simplicidad*, la *continuidad* y su *alteración*, la *necesidad* o la *simetría*, y todas las cosas que, siendo tan ajustadas al hombre, tan humanas, el hombre las pone donde puede”<sup>527</sup>. La mimesis, bien entendida en su diversidad posible, impedía encumbrar una particular exactitud objetiva de la representación. Porque era la idea de mimesis en la pintura lo que impedía la

---

<sup>527</sup> Valéry, “Mauvaises pensées”, en *Œuvres*, t. 2, p. 791. La incorporación de estructuras geoméricamente regulares en la naturaleza, debido a los segos de la mirada –relacionados con la *gestalt*–, suponía en tiempos de Valéry un mismo problema para las ciencias. Lorraine Daston, entre otros ejemplos, cuenta como las fotografías del físico Worthington mostraban que una gota de agua, contra el sentido común, al caer sobre un vaso de agua formaba una corona irregular. Daston, *Objectivity*, op. cit. p. 11. Valéry mismamente se interesó por la cristalografía, “la structure interne des corps cristallisés” y sus tipos de simetrías, que a niveles microscópicos también presentaban muchas faltas de exactitud geométrica. Valéry conocía los tratados de François Ernest Mallard, *Traité de cristallographie géométrique et physique*, Dunod, París, 1879, y de Pierre Curie, *Sur la Symétrie dans les phénomènes physiques*, Gauthier-Villars, París, 1908. “Les cristaux se forment et s’accroissent conformément à Carnot-Claussius. Loi de Curie”, *Cahiers*, xii, p. 318, 444.

consolidación de una jerarquía de funciones de la pintura. Rembrandt sería sólo un pintor de figuras pequeñas y anchas, de una peculiar raza de enanitos, si se juzgara de acuerdo a las fotografías y, peor aún, de acuerdo a las pinturas de Vermeer y Ter Boch —algo en lo que, por cierto, también reparó Georg Simmel en su conocido ensayo sobre el pintor holandés—. Valéry entendía que no se trataba en absoluto de juzgar la pintura bajo la estricta observancia de una objetividad científica, pues la pintura bajo ningún concepto podía ser un medio de representación objetivo. Ni podía, ni era deseable... En cambio, la objetividad misma de la representación podía desdoblarse en opciones muy diversas y, a priori, todas buenas, ateniéndose a una subestructura de conocimiento ligada a ese arte —i. e. un trazado de perspectiva podía ser un ejercicio técnico de una objetividad acusada, casi una tarea mecanizada dentro de la pintura, pero, en la misma imagen, el color podía responder a un simbolismo arbitrario sin ápice de método y sin estructura de conocimiento—. Es decir, que en el arte no podía haber una objetividad *a priori*, sino sólo niveles de objetividad en cuanto a las funciones de una pintura, y los cursos de operaciones implicados en todos los niveles de su producción. Esto se puede entender mejor mediante una comparación sencilla: si el artista se atenía a la correspondencia entre las operaciones internas de un sistema geométrico, tan objetiva podía ser la proyección cónica en una pintura de Saenredam, como la geometría aplicada a los mapas topográficos. Y, no en vano, por cierto, eran imágenes que a menudo coexistían en los fondos de los pintores holandeses del siglo XVII, tan aficionados también a los instrumentos cartográficos<sup>528</sup>. Sin embargo, nada podía estar tan enfrentado —en cuanto a la mimesis— que una pintura de Saenredam y un plano topográfico. La aplicación de un “sistema” en los trazados del dibujo no bastaba para resolver los muchos problemas que planteaba una pintura. Y esto ya lo dijimos, la pintura contiene al dibujo, pero de ningún modo se reduce al dibujo. Por otra parte, menos objetivas podían ser las perspectivas basadas en la composición y ciertos métodos empíricos de otros pintores paisajistas —distintos a Saenredam o Piero della Francesca—, sin que por ello en sus cuadros el espacio fuera una mera reverberación de la subjetividad del artista, es decir, una representación de la realidad “como le venía en gana”. Porque, al final, la pintura era entregada al mundo, y

---

<sup>528</sup> Snyder, Laura J., ch. “Mathematical Artists”, en *Eye of the Beholder. Johannes Vermeer, Antoni van Leenwenhoek and the Reinvention of Seeing*, Head of Zeus, London, 2015.

funcionaba al margen de su artífice, y éste nunca podía defender su pintura con otra cosa que no hubiera dejado en ella. Eso es algo que nunca olvidaba Valéry: el efecto que una pintura tenía sobre un observador medio no provenía del artífice, sino del artefacto, y no se reducía a “intenciones”, sino a “hechos” o, al menos, a una *variedad peculiar de hechos conjugados*, que podríamos denominar “efectos”. En la pintura, la objetividad no era propiamente una cualidad extraña que se oponía a la subjetividad del artífice. La objetividad, en todo caso, se entendía en la pintura como la cualidad de aquellos métodos tan simplificados y ordenados que suspendían enteramente la intuición y los saberes empíricos. Sería relativamente fácil encontrar una perspectiva que pudiera resultar “fea” o “mala” para el artista, incluso cuando éste hubiera tenido sumo cuidado, y una minuciosidad impersonal en el dibujo y en la aplicación de las operaciones geométricas. Para ello, bastaría con producir aberraciones marginales en el trazado, un defecto óptico que se puede producir aplicando correctamente los fundamentos geométricos de la perspectiva cónica.

Por circunstancias semejantes, ciertamente no todas las imágenes de Muybridge le servían a Degas, aunque todas eran técnicamente igual de objetivas y científicamente exactas o verdaderas. Pensemos por un momento en la cantidad de preceptos matemáticos pseudo-técnicos –como la sección áurea– que históricamente existieron para intentar establecer unos principios precisos y objetivos de composición, algo que dispensara al artista de sus tanteos y ensayos a ciegas. En el prólogo del conocido libro del polímata Matila Ghyka, *Le nombre d'or*, de 1931, dedicado a las matemáticas áureas en el arte, se publicó una carta enviada por Valéry, un texto muy olvidado por haber quedado fuera del inventario de sus escritos de arte realizado por Hytier, pero que merece la pena considerar aquí, en relación con nuestro objeto de estudio. Valéry hacía en este texto un reparo excepcional a la pretensión de una ciencia objetiva de la composición, y por eso me voy a permitir transcribirlo en casi toda su extensión:

No obstante, no puedo menos que observar que este número *phi*, de propiedades maravillosas, podría seducir a los artistas para servirse de él descuidando la magnitud de ejecución, la materia y la localidad de las obras. Pero en todas las construcciones, ya se trate de máquinas, edificios u obras de arte, se plantea el gran problema de la semejanza entre el proyecto o el modelo y la obra. Lo que es posible

y conveniente en cierta escala, no lo es en otra. Incluso en el orden mecánico este problema sólo está resuelto de un modo imperfecto. No sé si en el orden estético se haya planteado alguna vez en toda su generalidad. Ahora bien, la tendencia del espíritu es concebir las formas, las relaciones, la dependencia de las partes, sin reparar en la materia ni en la magnitud. La geometría pura vive de esta ignorancia. No se preocupa de las unidades de medida, y se declara ‘verdadera’ en toda la escala. Pero lo propio del técnico y del artista es, por el contrario, instituir y mantener, durante su operación, un temperamento, o cambios tan íntimos como sea posible entre lo que desea y busca y lo que le ofrece o le niega el conocimiento que tiene de su materia y del estado final y real de su obra. De estas observaciones resulta que se puede imaginar fácilmente una especie de conflicto entre la particularidad de la producción de las obras de arte, en que cada una es una solución singular de un problema que jamás se reproducirá exactamente, y la generalidad del precepto estético que representa y precisa el número *phi*, el cual no debe utilizarse ciega y brutalmente, sino considerarlo como un instrumento que no puede prescindir de la habilidad y la inteligencia del artista.<sup>529</sup>

Valéry repitió casi el mismo consejo en otro pasaje de *DDD*. Y mostró esa misma complicidad suya con los métodos, fines y medios de los pintores, la tendencia de los artistas a la desigualdad modal, a un método que siempre termina completado por la intuición y la experiencia. Vislumbra la experiencia como si fuera un “sentido común” que el artista esconde como un as en su manga. Al final, por muy exactos que fueran sus métodos, el artista siempre podía sacar ese as de la manga y dar la vuelta a la situación en el juego de cartas:

...el artista contraponía lo que llamaba ‘poner en su sitio’ (*mise en place*), es decir, el ajuste de una representación a los objetos, y lo que llamaba ‘dibujo’, es decir, la particular alteración que la manera de ver y ejecutar de un artista le hace sufrir a esa representación exacta, como la que resultaría, por ejemplo, del uso de la cámara clara... el valor del artista tiene que ver con ciertas *desigualdades* de sentido o tendencia constante que, con ocasión de una figura, escena o paisaje, revelan a la vez la

---

<sup>529</sup> Valéry, en el prefacio al trabajo de Matila Ghyka, *El número de oro*, Poseidón, Barcelona, 1968, pp. 9-11.

capacidad para trasponer y reconstituir, las exigencias y propósitos y las facilidades de alguien. Nada de eso se encuentra en las cosas; y nunca se encuentra igual en individuos diferentes.<sup>530</sup>

Era ese desajuste, esa falta de adecuación de la representación a la percepción, lo que significaba que la pintura pudiera ser un arte. Y no esconderemos lo contradictorio que resulta Valéry en este pasaje, al hablar de un “ajuste” de la representación y la realidad, y al emplear así un esquema explicativo de la ciencia adecuacionista (el conocimiento es la adecuación de ideas a la realidad), tan distinto al propio de sus escritos, de carácter tecnológico (el conocimiento está en la técnica, en el hacer). Pero eso importa poco si comprendemos que lo que esencialmente buscaba este pasaje era aclarar o matizar la presunción moderna de que el arte fuera una mera emanación subjetiva del artífice. Si leemos bien el pasaje, lo que dice es que la pintura no llega a ser un arte por la imperfección de los métodos que emplea el pintor, sino por la diversidad implicada en sus medios, ideas, instrumentos, deseos y “maneras de hacer”. Ya vimos ampliamente en la primera parte de esta tesis el papel que la voluntad desempeñaba en el arte, una voluntad siempre ligada a un conjunto de posibilidades. Lo artístico era, frente a lo mecánico, la capacidad de decisión, la capacidad de hacer varias cosas y tener que decidir entre la mejor de todas, o la más adecuada de acuerdo a una intuición acertada, o a una función definida; pero, en cualquier caso –hemos de insistir– era también la capacidad de ejercer un conocimiento, de mostrarse inteligente en las situaciones oportunas. Y así decía Valéry en otro pasaje distinto al anterior que el artista “gana en el conocimiento científico de su arte” lo que pierde en su “*ego natural*”. Como contrapunto, Valéry añadía como reparo que sólo una mente inferior perdía de vista “el camino de la naturaleza”, y que un buen artista encontraba “ese camino de vuelta, después de haber adquirido nuevos medios –que ahora son sus órganos–, mejor equipado que nunca para ser él mismo”<sup>531</sup>. Su explicación “adecuacionista”, por tanto, no es una traición a su propia poética de origen tecnológico u operacionista, porque en realidad habla de una adecuación de las operaciones artísticas o técnicas a un juicio directriz y a un deseo, iniciales y en

---

<sup>530</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. pp. 72-73.

<sup>531</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 646.

constante formación, pero no de una adecuación única y unívoca de los símbolos o imágenes a la realidad.

Las imprecisiones artísticas –con respecto a las representaciones de la ciencia–, según Valéry, adquirirían un carácter “personal” y, por tanto, impedían hablar de una “objetividad” completa en la pintura. Pero tales imprecisiones, en lugar de entenderse como rasgos subjetivos, habrían de tomarse mejor como un efecto de la diversidad implicada en los hábitos y en los instrumentos del artista. Más que fines de la pintura, eran efectos adyacentes de la estructura del conocimiento de ese arte, tan vinculada a la “sensibilidad general”. Valéry entendía que se haría bien en prevenir al artista de que su arte ni busca ni tiene como fin acumular en su pintura “rarezas” y “diferencias modales”, imprecisiones de cualquier tipo, con el fin de hacerse presente –él mismo, el artista– en su propia pintura a toda costa –“YO es que lo veo así”, “YO es que lo siento así”–. En las artes había rasgos de carácter personal, que a veces se podían considerar defectos –ilógicamente– dentro de las tramas de demostración científicas. La diversidad de medios artísticos era grande, y esos medios a veces habían sido contradictorios unos con otros, y hasta irreconciliables. La historia de la pintura, por esa misma razón, siempre había estado llena de querellas entre partidarios de una manera de hacer las cosas y partidarios de otra –sin posición armoniosa entre Leonardo y Botticelli, por citar sólo un par de pintores que se avenían mal, a pesar de haberse criado, según se cree, como aprendices en un mismo taller–. Por eso nadie en su sano juicio se atrevería a decir que había un método definitivo de la pintura. Pero aún más excéntrico sería decir que el arte de la pintura carece de método. Al contrario, los métodos en la historia de la pintura fueron de una abundancia apabullante. Y esto resultaba bastante peculiar en este arte si se comparaba con otras formas de conocimiento, formalmente más unificadas. Serían pocas aquellas ciencias en las que coincidían varias maneras de hacer las cosas, y resultaría ciertamente extraño que esas maneras diversas, para colmo, fueran irreconciliables o dieran resultados contrapuestos. Se podrían imaginar con mucha dificultad campos de las matemáticas en donde, por lógicas realmente distintas, se alcanzasen soluciones contrapuestas a un mismo problema, y que al mismo tiempo fueran eficaces. Lo más parecido a esta situación sea, tal vez, la escisión que para la geometría euclidiana supuso la geometría hiperbólica. Pero incluso las geometrías no euclidianas trataban

la reformulación de un axioma particular euclidiano, más que de la reformulación entera de la lógica geométrica. Cuando la heterodoxia en el método sucedía, por lo general, era porque la ciencia en cuestión todavía incluía en su estructura tecnológica elementos extraños que debían desecharse, como la astrología, cuando se mezclaba con la astronomía, o la alquimia, cuando aún no se distinguía de la química. Pero lo que nos importa aquí, al ir un poco más allá, es que el pintor fuese un artífice que había conservado la antigua razón de que *los métodos nunca se imponían en el arte* —y menos sin otra condición que su legitimidad científica— *sobre la experiencia*.

Se ha concedido poca atención al valor que Valéry le otorgó a la experiencia. En un ensayo sobre arte dijo algo que estaría bien traído a colación para restituir el valor que concedió también a la realidad de la experiencia: “se reconocen a los problemas reales por un rasgo, a saber, que hay una experiencia que los termina; o al menos puede ponerles término. Y se reconoce a las nociones útiles por esto: porque permiten expresar problemas reales con toda precisión”<sup>532</sup>. Tal vez la máxima de “ir a la Naturaleza”, que tan enigmática le parecía a Valéry, sólo cobrara sentido en relación con el papel que la experiencia jugaba en las artes: “ir a la Naturaleza” o “*d’après nature*”, es lo que decían los pintores cuando sentían la necesidad de prescindir de los métodos antiguos de sus maestros, llegado el caso, si éstos contradecían a los métodos nuevos que recién habían ganado en la experiencia personal de su arte. En consideración con lo anterior, no era de extrañar que el pintor a menudo fuese un artífice desconfiado y receloso de otros artífices, y que no se contentara fácilmente con otra manera de hacer que la suya. Quizás actuase de este modo porque recordaba todo el tiempo que sus conocimientos más valiosos habían sido adquiridos en un largo hilo de pruebas y ensayos, equivocaciones de todo tipo, medio aciertos y aciertos plenos, durante el aprendizaje y ejercicio cotidiano de su arte..., no diremos que recluso en su taller, pero sí resguardado en la ensenada que el taller levantaba contra las injerencias de la vida “mundana”. Ahora bien, lo que se entendía por *experiencia*, en ese caso, era el conjunto de circunstancias de una persona, al menos de aquellas circunstancias de las que podía aprenderse algo y que, a muchos respectos, dibujaba un caminito propio —todavía separado de la *experimentatio*, del carácter social que tenían

---

<sup>532</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 75.



las tramas de la demostración en las ciencias—. Y sucedería, entonces, que la verdadera noción de objetividad, la proveniente del campo de las ciencias, nunca podría encontrarse con perfecta culminación en los métodos de las artes. Precisamente porque en estos métodos abundaba la experiencia, y también porque el propio método, entendido como un conjunto de variables formales y acciones posibles, no bastaba para plantear y resolver los problemas artísticos. Los artistas trazaban poco a poco, en su errabundo bagaje de circunstancias, el mapa de los pasos buenos. Su trazado tal vez fuera “subjetivo”, hecho por “sí mismo”, y de acuerdo a “sí mismo”. Pero si era bueno, podía ser comprobado y reandado por otros. En ese caso, el suyo dejaba de ser un método propiamente subjetivo en algún punto de la experiencia. Valéry entendía que la experiencia en las artes, más que oponerse a los métodos de las ciencias, administraba los conocimientos desprendidos de tales ciencias, al menos cuando podía y como buenamente podía, pero siempre en beneficio de sus intereses. La experiencia permitía al artista aprovecharse de lo que, sacado de las ciencias, era útil y solamente útil a los propósitos del pintor.



## 4.2. La cámara oscura

Valéry hizo alusiones en sus escritos de arte a diversos instrumentos ópticos antiguos, como la cámara oscura. En ellos decía que algunos pintores habían alcanzado la fría perfección de ese tipo de instrumentos. Y el hecho de que aludiera a tales instrumentos tenía mucho interés para comprender y estimar el grado de mecanicidad que podía asumir un arte antes de que dejara de ser un arte para convertirse en otra cosa distinta, a saber, un sistema de producción mecánico. A la vez, sabemos que en el pasado la tecnología de tales instrumentos había introducido en la técnica del pintor un índice de objetividad distinto, que a menudo había sido problemático para la autoestima del artista. Constantin Huygens, el sabio holandés del siglo XVII, una vez mostró una cámara oscura de cajón a sus amigos, y el único pintor que estaba presente se hizo el sueco. En esa época, todos los pintores holandeses empleaban o tenían conocimiento de primera mano del funcionamiento del instrumento. Pero eran pocos los que estaban dispuestos a reconocer que lo usaban para dibujar<sup>533</sup>.

Valéry sabía que la cámara oscura mecanizaba algunas habilidades del artista. Al dibujar con la cámara oscura existía el riesgo de que los artistas quedaran subsumidos a un programa técnico impuesto por el instrumento –“la fría perfección de su óptica”–. Los artistas, en consecuencia, podían quedar relegados al rango de meros operarios, obreros intercambiables unos con otros –a rey muerto rey puesto–. En un pasaje mencionado anteriormente en esta tesis, Valéry recordaba uno de los aforismos de Ingres, quien decía que el lápiz del dibujante solía vagar por el papel como una mosca en un cristal. Con toda seguridad, este pintor estaría tomando como

---

<sup>533</sup> Laura J. Snyder recoge la historia en “Ut pictura ita visio”, en *Eye of the Beholder. Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek and the Reinvention of Seeing*, Head of Zeus, London, 2015. Aunque los trabajos ya mencionados de Svetlana Alpers, Martin Kemp, Lino Cabezas, tratan el asunto de la relación de la tecnología óptica y la pintura mejor. Sobre la cámara oscura, vid. Lefève, Wolfgang, ed., *Inside the Camera Obscura – Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, Max Planck Institute for the History of Science, Viena, 2007, sp. pp. 149-265. Cf. Ihde, Don, “Art Precedes Science: or did the Camera Obscura Invent Modern Science?” en Schramm, Helmar; Schwarte, Ludger; Lazardzig, Jan, eds., *Instruments in Art and Science: On the Architectonics of Cultural Boundaries in the 17th Century*, Walter de Gruyter, 2008, pp. 384–393.

ejemplo el movimiento errático de la mosca, como si se tratase de un movimiento liberador de todo sistema mecánico y, tal vez, en alusión y para darle la vuelta del revés a una historia sobre otra mosca que había entretenido lo suyo al mismísimo Descartes. Según se contaba, estaba un día el filósofo francés echando la siesta en la cama, y miraba a una mosca revolotear por toda la habitación. Se preguntó cómo podría dibujar su trayectoria, y luego imaginó que si trazaba las distancias ortogonales con el techo y la pared podría encontrar la verdadera posición de la mosca en cada momento. Gaspard Monge, el ingeniero napoleónico, tiempo después organizó ese método de dibujo cartesiano en lo que conocemos como “sistema diédrico”. Se trataba de una idea maravillosa, pero, en el caso de la mosca, no servía para mucho. El movimiento de la mosca era imprevisible, y un sistema mecánico como aquel no se ajustaba bien a la falta de regularidad en su vuelo<sup>534</sup>. En verdad, el sistema diédrico era toda una ironía: era un perfecto sistema práctico, pero que sólo funcionaba en la teoría o, mejor dicho, funcionaba sólo con aquella realidad trivial que se prestaba al sistema por su simpleza. Así, dibujar mediante un sistema geométrico los entrelazamientos de las hojas de una simple corona de laurel hubiera sido una tarea posible en la teoría, pero *prácticamente* imposible de realizar.

El caso es que Valéry, de forma previa al pasaje antes mencionado sobre las desigualdades modales de los artistas, imaginó una aguja mecánica dirigida por los movimientos de la mirada. Si el artista dispusiera de esa aguja en la mirada, podría trazar los contornos de las cosas –“los límites entre zonas de color, el intervalo entre dos cuerpos, que para la retina existe como un cuerpo”– al seguirlos con la mirada. Pero, acto seguido, como sabía que ese ojo mecánico contradecía el funcionamiento verdadero de la mirada del dibujante, volvería a explicar que el verdadero dibujo consistía en hilar una madeja enorme de percepciones –i. e. esto está más cerca, eso está más lejos, aquello es más grande y más curvo que aquello otro, sabemos que tal coyuntura ósea de un animal nace de tal accidente anatómico, y que las cipselas de esa flor se disponen de tal manera y no de otra–. Mediadas por el recuerdo instantáneo, tales observaciones debían casar, no sin dificultad, con los trazos sobre el papel. Y en

---

<sup>534</sup> Valéry no se refiere a la historia de Descartes, que sin duda conocía, por cuanto marca el nacimiento de la geometría analítica. Aunque hay un interesante pasaje sobre los movimientos erráticos de una mosca en *Tel Quel*, vid. *Œuvres*, t. 2, p. 602.

esas transferencias entre ordenamientos y articulaciones de la mirada, y ordenamientos y articulaciones del dibujo, “se introducían las faltas de adecuación y los desajustes”.

Podríamos decir que los instrumentos ópticos, por tanto, suspendían esa percepción activa –los movimientos de la mirada, tan errabundos como los de la mosca–. Mediante la cámara oscura o la cámara clara se podía empezar a trazar un contorno por cualquier punto arbitrario. Con tales instrumentos no había necesidad de acumular tantas relaciones de proporción y forma en la observación de las cosas de la naturaleza. Se podría decir que los instrumentos ópticos inducían a un estado de trance hipnótico o, como poco, *apaciguaban los esfuerzos en la percepción*. Si bien, para Valéry, nada era tan contrario al arte como una mirada pasiva y somnolienta. Esta era una crítica constante que Valéry enarboló contra los artistas simbolistas, y sus epígonos surrealistas, tan inducidos por las visiones oníricas y los automatismos. Ahora bien, sabemos que la cámara oscura en los siglos XVII y posteriores no sólo sirvió para dibujar. Sus brillantes imágenes también “enseñaban a mirar”, eran observadas por muchos pintores como diagramas cromáticos simplificados en donde la naturaleza se mostraba con más claridad. El artista intentaba imitar la naturaleza tal y como era traducida por el instrumento, porque a través del instrumento se aprendía a ver mejor. Aunque parece exagerado hablar de tales instrumentos ópticos como aparejos clave en la normalización técnica y estilística de todos los pintores de una época, hemos de admitir que había ciertos rasgos en la pintura holandesa del XVII que podrían considerarse impersonales, como si hubiesen sido producidos por una misma mano –y acaso como por un procedimiento “sin manos” –. Y, en este mismo sentido, quedaría por estudiar el grado de normalización de ciertos rasgos formales que la fotografía introdujo en la pintura académica de los siglos posteriores.

Con todo, la cámara oscura, los cristales, los espejos, telescopios invertidos, y otros tantos aparejos ópticos que eran comunes en los talleres de los pintores antiguos, estaban muy lejos de mecanizar significativamente el arte del pintor. Para empezar, tales instrumentos nunca eximieron a los artistas del arduo aprendizaje de su arte, ese camino largo y tortuoso que recordaba el pintor Chardin. Es más, la cámara oscura no suponía ninguna panacea artística, pues, manejada por alguien que

no sabía dibujar sin la misma, difícilmente hubiera permitido producir dibujos buenos. Son muchos los dibujos realizados con la cámara clara –muy popular en la primera mitad del siglo XIX– que han sobrevivido en los álbumes de gente común que nunca se dedicó al arte. Aquellos que carecían de una mínima habilidad en el dibujo del natural, mostraban igual desmaña con la cámara clara. Eso demostraba que ninguna proyección óptica sobre el papel equivalía a un dibujo como tal –es decir, a una proyección gráfica–, algo que bien ha advertido el pintor David Hockney después de iniciarse en el uso de tales instrumentos<sup>535</sup>. Pensemos que una imagen de una cara proyectada sobre el cristal semiopaco de la cámara oscura, difícilmente resuelve el problema de trazar líneas capaces de sugerir una forma redondeada. La nariz en escorzo, al carecer de contornos, sólo se puede representar mediante dintornos, mucho más elusivos que las líneas que separan claramente una figura de su fondo. Es muy difícil encontrar el peculiar retorcimiento de las aletas de la nariz incluso cuando se calca una imagen óptica. Los instrumentos ópticos por sí mismos servían para muy poco en ese caso si no se sabía dibujar una nariz del natural. El caso es que, en el siglo XIX, hubo defensores del empleo de tales instrumentos en la enseñanza artística –algunos fueron amigos del propio Ingres, quien tal vez utilizó la cámara clara en algunos de sus diminutos dibujos a lápiz– incluso en la *Grande École*. Todos entendían que tales instrumentos servían para dibujar mejor, pero que su uso efectivo requería, a su vez, de un aprendizaje artístico más o menos habitual<sup>536</sup>.

---

<sup>535</sup> Henry W. F. Talbot, uno de los padres de la fotografía, decidió iniciarse en la búsqueda de un método fotográfico debido a su impericia artística con tales instrumentos. Algunos de sus dibujos se han conservado, vid. Martin Kemp, *La ciencia...*, op. cit. pp. 214-215. Cf. Hammond, John H., Austin, Jill, *The Camera Lucida in Art and Science*, Adam Hilger, 1987. Si bien, contrasta con la pericia que demostró el sabio John Herschel en el uso de la cámara lúcida, quien fuera amigo y consejero de Talbot. Junto con su mujer realizó numerosas ilustraciones botánicas, pero luego comenzó a dibujar de manera ociosa con la cámara, a tenor de los dibujos cotidianos que se conservan. Su método, no obstante, muestra la inercia que producían las potencias técnicas del instrumento. Herschel contorneaba cada piedrecita y cada rama del paisaje minuciosamente, acumulando detalles de foma anárquica, produciendo dibujos majestuosos, pero sin que hubiera una verdadera comprensión de qué elementos eran más y menos esenciales al dibujo de cada objeto de observación. Vid. Schaaf, Larry J., *Tracings of Light: Sir John Herschel and the Camera Lucida*, Cu. Assistance, San Francisco, 1989, p. 12.

<sup>536</sup> Algunos historiadores del arte, hasta hace no tanto tiempo, se sentían profundamente ofendidos cuando se sugería –cierto es que sin evidencias concluyentes– que el mismísimo Ingres se había valido de tales instrumentos para realizar algunos de sus dibujos a lápiz. Vid. Jean-Auguste-Dominique Ingres, “Vue de la Ville Medici”, Roma, 1807, en Fogg -

La cámara oscura mecanizaba algunas operaciones artísticas, pero no otras, y sobre todo creaba las condiciones necesarias para implementar la objetividad en las relaciones del dibujo y su objeto de observación. Al hilo de la argumentación que hemos llevado a cabo en esta tesis, quedaría aclarado que Valéry nunca desestimó la utilidad de la idea de objetividad, ni siquiera en el arte, en tanto en cuanto fuera considerada un entrenamiento del *ego*. Valéry consideraba absurdo prescindir del sujeto en las artes, de sus inclinaciones, sesgos y anticipaciones; pero también consideraba que, en ese sentido, y sólo en ese sentido, era posible un teatro del “como si...”. La pretensión de objetividad era secundada por un entrenamiento de la atención. El observador preciso que resultaba era *como si* careciera de la más mínima distracción anímica y de la atención. Antes bien, ese ideal de objetividad, aunque propio de las ciencias, también había sido posible en el terreno de las artes, como parecía demostrar la tradición septentrional de los pintores holandeses, debido a su pasión por la visión impersonal de los instrumentos ópticos. Porque, aunque la objetividad científica fuera una invención propia de la modernidad tardía, tenía sus propias ideas, instrumentos y prácticas antecedentes que enraizaban también con la

---

Harvard Art Museum, Cambridge, MA. Menos conocidos son algunos de los escasos paisajitos italianos en tablas y papeles circulares que realizó el pintor, y que parecen arbitrarios, en contradicción con cualquier ordenamiento clásico, como si fuesen vistos a través de una cámara oscura. Artistas así, en efecto, necesitaban muy poco la cámara clara o la cámara oscura, porque sabían dibujar perfectamente sin tales instrumentos. Pero precisamente por eso, porque sabían dibujar bien por sí mismos, habían podido emplear tales instrumentos como un medio para agilizar y perfeccionar su arte. Aquellos que se suelen rasgar las vestiduras ante tales sugerencias sólo demuestran desconocimiento técnico de tales instrumentos, que de ningún modo suponen panacea alguna en la representación técnica o artística. Viollet-le-Duc sugería eso mismo – “un artista que no dibuje con inteligencia será un pantógrafo” –, cuando escribió su propuesta para introducir las “máquinas de dibujar” y la fotografía en la enseñanza artística, vid. Viollet-le-Duc, Eugène, “L’Enseignement des Arts – il y a quelque chose à faire”, *Gazette des beaux-arts*, 1862, t. xii, pp. 399-400. Cf. Viollet-le-Duc, *Réponse à Vitet à propos de l’enseignement des arts du dessin*, Morel, París, 1864, p. 36-40. Cf. Boime, *The Academy...*, op. cit., p. 374. Cf. Zanten, David van, *Designing Paris*, MIT Press, 1987, p. 6, n. 19. Además de Viollet-le-Duc, Félix Ravaisson-Mollien, Henri Labrousse o el mismísimo Eugène Delacroix, estuvieron de acuerdo con introducir el uso de placas fotográficas, y asimismo de “máquinas de dibujo” en la enseñanza. Sobre la relación de Eugène Delacroix con el uso de fotografías, vid. Delacroix, “De l’enseignement du dessin”, *Revue des deux mondes*, t. 7, 1850, págs. 1139-1146. Cf. Scharf, op. cit. p. 119-127. Sobre la historia y usos artísticos de los instrumentos ópticos, vid. Kemp, Martin, *La ciencia del arte*, op. cit. pp. 177-277; cf. Cabezas, Lino, “Las máquinas de dibujar”, en Juan José Molina et al., *Máquinas y herramientas del dibujo*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 85. También mencionaremos el popular libro del pintor Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, 2006.

pintura de muchas maneras. Valéry podía decir de la cámara oscura lo mismo que dijo de la fotografía, que mostraba “aquello que veríamos si fuéramos sensibles a todo lo que nos imprime la luz, y sólo a lo que ella nos imprime”. Se ha de tener en cuenta, por lo demás, que el riesgo de mecanización en la pintura residía en más cosas que en el simple uso de la cámara oscura. También, al pintor le debía acompañar la creencia de que tales imágenes evanescentes eran una mimesis perfecta de la naturaleza, y la presunción de que cualquier desviación de ese modelo óptico suponía también una desviación de la verdad. Eso equivalía a decir que sólo había una manera buena de representar la realidad, incluso que toda la realidad óptica se reducía a la óptica de la cámara oscura. En consecuencia, y sin desacreditar las ganancias que la óptica instrumental trajo consigo, se incurría en un absurdo alejamiento de las posibilidades de maniobra del pintor, posibilidades de maniobra que eran eficaces, aunque no estuvieran en los parámetros exiguos de la cámara oscura.

Pero, puestos a comparar, el antiguo problema de la objetividad en el arte, que una vez estuviera vinculado al empleo de instrumentos ópticos, sería sólo una esquirola molesta en la historia de la pintura cuanto más avanzó el tiempo. Sin duda fue la incursión de la *tecnología fotográfica* lo que hizo revivir el viejo asunto de la objetividad en la pintura. Muy temprano se asumió que la cámara fotográfica era un instrumento notablemente mecanizado, casi una *máquina*, tal y como se entendía en italiano el concepto *macchina*. Valéry, diremos de entrada, consideró que la tecnología fotográfica, la cámara y los procesos químicos, en cuanto mecanismo o sistema más o menos automatizado, relegaban al artífice a una condición de mero productor común, cuyos términos operatorios estaban limitados y bastante fijados de antemano<sup>537</sup>. Tal vez Valéry admitiera su propia perplejidad al considerar también que, al menos en determinadas circunstancias, podía haber inteligencia en el manejo de la cámara y que la fotografía podía entenderse como un arte. Pero la consideración contraria era la más habitual en sus escritos y reposaba en su convicción de que la estructura tecnológica del medio, por maleable que fuera, predisponía a la mecanización. Ahora bien, incluso cuando alguien pueda estar en desacuerdo con las

---

<sup>537</sup> Eugène Delacroix se refería a los pintores que se contentaban con imitar a las imágenes fotográficas como “una máquina enganchada a una máquina”, cit. en Sougez, *Historia...*, op. cit. p. 217.



ideas de Valéry, se tendría que convenir con él en una evidencia inicial, una clave muy convincente sobre el asunto: la pintura comprometía una estructura técnica diametralmente diferente en todo punto a la fotografía. Esta última era una técnica sin herencia: porque, ni provenía de la pintura, ni era una extensión de la pintura y, como se demostró a la postre, ni tan siquiera terminó deshauciando a la pintura... Al contrario, las artes del dibujo tradicionales se acabaron beneficiando de la fotografía.

Sin embargo, entender estos recelos de Valéry hacia la fotografía supone también reconstruir cualquiera de sus argumentos sobre la base de esta misma diferencia entre fotografía y pintura, o más bien, o mejor, ante la imposibilidad de comparación entre estos dos medios técnicos cuya naturaleza misma difiere radicalmente. Sobre todo, por cuanto esa diferencia reside en la relación que tales medios mantienen con las facultades sensibles y orgánicas del artista. A pesar de todo, Valéry apreciaba la fotografía como cualquier persona de su tiempo; tal vez incluso más, pues consideraba sus ventajas sobre la escritura y el dibujo, al describirla como una técnica que permitía generar imágenes sin “la necesidad de las transmisiones convencionales de un lenguaje”. Por eso, merece la pena hacer aquí un inciso para dejar claro que la base de su argumento nunca nacía de la ignorancia o el desprecio hacia el arte fotográfico, y que sus consideraciones sobre la fotografía –que podrían entenderse como reaccionarias y diluvianas si se toman a la ligera– tenían un fundamento lógico. Sus recelos sobre la mecanicidad de las técnicas fotográficas iban más allá de los prejuicios antiguos que habían nacido con el progresivo desencantamiento del mundo.

\*\*\*

Ante un auditorio pequeño, en 1939, Valéry pronunció una conferencia que daba algunas pistas sobre la historia de la fotografía. Al comienzo de su conferencia definió con elocuencia el principio técnico esencial de la fotografía, al recordar a los pioneros franceses que “fijaron el parecido de las cosas visibles por la acción de la luz que de ellas mismas emanaba” –“*qui ont eu l'idée de la Photographie, et qui ont su les premiers fixer la ressemblance des choses visibles par l'action de la lumière qui émane d'elles*” –. Era una afirmación y una expresión peculiares y seguramente muy meditadas. Pero esa afirmación estaba llena de vaguedad, pues resultaba muy difícil imaginar a partir de la

misma cómo sería el impulso generatriz de la técnica fotográfica: “los pioneros” eran los que habían “fijado” la imagen de los objetos visibles<sup>538</sup>. Pero los objetos visibles, como si fueran seres con vida propia, reflejaban la luz indispensable en el proceso de “formación” de la imagen. Fijar era un verbo tímido en lo que a cualquier arte se refiere, tal y como lo empleaba Valéry. Este término implicaba detener voluntariamente algo que estaba en marcha. Pero, en este caso, también significaba detener lo que había emanado involuntariamente, es decir, lo que aparecía por sí mismo. Apenas implicaba la transformación de una materia, aunque tampoco la negara. De este modo, la voluntad quedaba muy reducida en el proceso técnico de fotografiar, aunque el carácter presumiblemente “involuntario” de las fotografías tampoco fuera enteramente producto del azar, porque existía la “acción de la luz” – lo que en términos más precisos podríamos denominar la “física”, o un “principio físico”–. “La vista de una imagen, en la fotografía, no resultaba de las fuerzas humanas”, como decía el historiador de la fotografía Heinrich Schwarz, “sino también de las fuerzas de la naturaleza desplegándose fuera de la actividad humana y difícilmente influenciadas por ésta”<sup>539</sup>. Valéry entendía que lo esencial de la tecnología fotográfica era la medición de la luz, la cuantificación exacta y minuciosa de un fenómeno físico –“un relevo de energía”–. Alguien que hubiera carecido de una

---

<sup>538</sup> Sobre los primeros años de la fotografía, vid. Newhall, Beaumont, *Latent image: the discovery of photography*, New York, Doubleday, 1967. Cf. Gernsheim, Helmuth, *The Origins of Photography*, London, Thames and Hudson, 1982. Algunas historias generales de la fotografía, cf. Gernsheim, H., Gernsheim, A., *The History of Photography from the Earliest use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*, Oxford University Press, New York, 1955. Cf. Frizot, Michel, ed., *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas, París, 1985. Cf. Newhall, Beaumont, *The history of photography: from 1839 to the present*, The Museum of Modern Art, New York, 1982. Cf. Rosenblum, N., *A World History of Photography*, Abbeville, New York, 1984. Cf. Sougez, Marie L., *Historia de la fotografía*, Madrid, Cáteda, 1994.

<sup>539</sup> Heinrich Schwarz ha establecido bien los términos del problema de la mecanicidad de los procesos fotográficos en el pasaje siguiente: “Here we are again faced with the question: if the fixation of artistic perception, that is, the decisive procedure of the transformation is not produced by a living organism, but by a dead apparatus, is it then possible for the artistic will to keep its force and to remain visible and perceptible, even in the final (ultimate) effect, in the photograph itself? Or is this artistic will destroyed and stopped by the mediatizing of the apparatus, or is it diminished and only imperfectly produced? We are rather inclined to believe that latter, for the chemical and physical work of the camera is, after the performance of the pre-photographic functions, forcible and unchangeable... and yet the result will be an artistic one on the understanding that a man with artistic feeling and creative forces be acting and because the essential artistic achievement is fulfilled in the photographic action and not in the realizing action of the apparatus”, Schwarz, *On Photography...*, op. cit. pp. 93-94.

mínima evidencia sobre cómo funcionaba el principio técnico de la fotosensibilidad, podía imaginar que las cosas estaban constantemente “fabricando” imágenes de sí mismas, y que los fotógrafos sólo eran obreros pasivos encargados de detener ese proceso en un punto cualquiera. Valéry hacía un planteamiento hipertécnico del asunto, ya que estaba completamente concentrado en los aspectos más mecánicos del proceso técnico. Y eso, aunque fuera exagerado a veces, era un planteamiento sumamente necesario en aquel momento, y quizás todavía en el presente. La técnica fotográfica también podía contener muchas otras variables operatorias, vinculadas a las partes de la cámara, y no menos a los hábitos corporales del mismo operario o técnico, ya fuese considerado artífice o artista. Se debatió mucho desde sus orígenes sobre el dominio que los fotógrafos podían transferir o no a la cámara, injustamente y sin que hubiera razón alguna para dudar de las diferencias modales existentes entre artistas en ese dominio. Camille Recht escribió a propósito que:

...el violinista debe buscar y encontrar el sonido, como la luz de una estrella fugaz; el pianista pulsa una tecla, y suena. El instrumento está a disposición de los fotógrafos, tanto como lo está para los pintores. El dibujo y el color es al pintor lo que el sonido al violinista; el fotógrafo, como el pianista, tiene delante una maquinaria que impone, de principio y forzosamente, una limitación que ni con mucho se asemeja a las limitaciones de un violinista.<sup>540</sup>

Asumido más tarde el cierto dominio que el fotógrafo debía tener sobre la tecnología, es cierto que, de ninguna manera, se podían eludir unos parámetros técnicos impositivos, sumamente restringidos, y que nada debían a las artes antiguas. Y, al observar esa nueva fabricación de las imágenes, Valéry encontró que, de entrada, lo más necesario de todo era encarar el automatismo de la física y la sensibilidad química como lo más definido de ese proceso técnico.

Completar la singular apreciación de Valéry, a saber, que la naturaleza técnica de un medio, como la fotografía, era irreconciliable con la del otro, la pintura, nos sirve para entender mejor el problema que la objetividad suscitaba en el territorio de las artes del dibujo tradicionales. Se entendería así por qué Valéry atribuía a la fotografía, en términos generales, una objetividad mucho mayor en su estructura

---

<sup>540</sup> Recht, Camille, ed., *Eugène Atget, Lichtbilder*, Paris, Leipzig, Henri Jonquières, 1930, s. n.

tecnológica que la que podría atribuirse a la pintura. Y, ciertamente, las palabras bien escogidas de Valéry para definir la naturaleza técnica de la fotografía como un proceso físico y químico antes que nada y, por ende, un proceso más mecánico que artístico, volvían el foco hacia un problema que se había enmarañado durante décadas, en infinidad de disputas interesadas. En favor de Valéry, fueron los propios pioneros de las técnicas fotográficas –y podemos considerar aquí sobre todo a cuatro principales, Joseph Nicéphore Niépce, Louis Daguerre, William Henry Fox Talbot e Hippolythe Bayard– quienes se expresaron en términos similares a Valéry. Aquellos pioneros explicaron los procesos fotográficos y, por extensión, la técnica, “como si los objetos hicieran las imágenes de sí mismos” mediante la acción de la luz, “por medios ópticos y químicos, sin ayuda alguna del arte del dibujo”. Y también insistían, al hilo de esa comparación de sus imágenes fotográficas con el dibujo, en que las imágenes fotosensibles “diferían a todos los respectos en su origen” de las que estaban hechas “a mano”. Joseph Nicéphore Niépce, en 1829, en su *Notice sur l'héliographie*, siguiendo a la muerte de su hermano Claude, definiría por primera vez el proceso fotográfico de la heliografía de la siguiente manera: “la heliografía consiste en la reproducción espontánea de la imagen recibida en la cámara oscura, por la acción de la luz, con todas las gradaciones de blanco y negro”<sup>541</sup>. Niépce también había estado buscando

---

<sup>541</sup> Frizot, *El imaginario...*, op. cit. p. 16. Se trata del proceso empleado en la placa de peltre que Helmut Gernsheim rescató en 1952, cf. Sougez, *Historia...*, op. cit. p. 46. Louis Daguerre aclaraba también que el daguerrotipo no era un instrumento usado para dibujar la naturaleza, “sino un proceso químico y físico que le ofrecía un medio a la naturaleza para reproducirse ella misma”, y que la fotografía “consistía en la reproducción espontánea de las imágenes de la naturaleza recibidas en la cámara oscura, no con sus colores, pero con la maravillosa delicadeza de la gradación de los tonos”. Vid. Rouille, *La photographie en France: Textes et controverses: une anthologie, 1816-1871*, Macula, París, 1989. Talbot empleó más abundantemente la metáfora del dibujo que los franceses, quienes tuvieron menos reparos, al menos al principio, en ensalzar los atributos mecánicos del proceso fotográfico. Pero las metáforas empleadas por los padres de la fotografía se debían obviamente, no a la falta de conocimientos técnicos, sino al deseo de ser entendido por sus coetáneos, y a la precariedad de un lenguaje técnico que todavía estaba en ciernes. Por otra parte, en 1839, en su lectura “Some Account of the Art of Photogenic Drawing”, Talbot empleaba ya su conocida locución, “...la casa que se dibuja a sí misma”, que tiene un no sé qué como de proverbio antiguo, y que alguien debería indagar como si se tratara de un *topoi*, acaso una cita aristotélica, habida cuenta de sus buenos conocimientos filológicos y literarios y, en general, sobre la cultura clásica. Eso nos hace pensar si, tal vez, esas locuciones tenían detrás la sombra de la filosofía clásica. Aristóteles explicaba su idea de los “mecanismos” –que en su filosofía significaba algo así como “principios regulares en la naturaleza” – con expresiones muy parecidas: “si una casa hubiese sido generada por la naturaleza, así habría

designaciones apropiadas para la naturaleza del proceso técnico que compromería sus investigaciones heliográficas —i. e. *fisiautotipo*, *paratofisis*, *aletofisis* y otras—. Todas aquellas designaciones, así como la misma “heliografía”, incidían en que las cosas de la naturaleza producían las imágenes de sí mismas —*fysis*, *aut*, *tipos*; es decir, “espécimen de la naturaleza misma”— y eventualmente en que las imágenes eran verdaderas, es decir, que eran “la naturaleza misma”<sup>542</sup>. En el círculo restringido de los pioneros de la fotografía, ésta fue entendida como una técnica originaria. Pero, a medida que los procesos técnicos de la fotografía fueron volviéndose más y más fáciles con el tiempo, esa claridad de ideas que habían mostrado los pioneros se iría oscureciendo en lugar de afianzarse. Esto ocurriría, sobre todo, cuando los fotógrafos de final de siglo XIX —operadores especializados en las cámaras modernas de la época—, con necesidad de arraigarse dentro del sistema de las artes tradicionales, y sin entrar ahora en otras motivaciones, económicas o de prestigio, buscaron tender algún hilo con la pintura, absorbiendo dialécticas teóricas y estéticas, y eventualmente prácticas forzosamente artesanales, que a veces resultaron hastiosas —incluso aborrecibles, por contradecir lo que de más propio y maravilloso tenía la estructura tecnológica de la fotografía, como la propia inmediatez del proceso y la minuciosidad icónica—.

Como consecuencia de lo anterior, también la pintura perdió su comodidad en el nicho de un sistema cerrado de las artes, ya que, por primera vez en la historia, se le oponía un régimen de fabricación de imágenes eficaz y, en todo punto, distinto al suyo. Es en este punto donde debemos ponderar el gran acierto de Valéry, al haber encontrado —tanto tiempo después de que se hubiera olvidado— lo inicial y originario de las técnicas fotográficas, es decir, en el seno de los medios técnicos y en los procesos materiales, más que en los fines. Al igual que ya lo había hecho con la pintura, Valéry ponía su atención en el funcionamiento y en los procesos de la técnica y la tecnología fotográfica, porque le interesaban bastante menos las imágenes producidas en esos procesos. Aquellos que durante mucho tiempo habían intentado identificar lo propio de la fotografía —*una óptica fotográfica*— en un supuesto conjunto de rasgos formales, sólo hacían el camino de retorno al viejo problema aristotélico del arte de

---

sido generada tal como ahora por la técnica”, *Física*, 1032b 6-10. Ahí queda nuestra sugerencia.

<sup>542</sup> Talbot, *Pencil...*, op. cit. p. 14.

los constructores de barcos, “que nunca pasa a albergarse en los barcos”<sup>543</sup>. Sabemos bien, por los testimonios de la época, que las personas que vieron por primera vez imágenes fotográficas fueron incapaces de imaginarse la técnica empleada, y la describieron mediante los conceptos tomados de las artes tradicionales. Sencillamente aquella gente perpleja, como es natural, no tenía la más remota idea de qué era exactamente lo “nuevo” en esas imágenes, al ser incapaces de concebir, a partir de la superficie de la imagen, de metal o de papel, su *generación y conformación físicas, casi espontáneas*.

Por otra parte, Valéry pudo atestiguar que los pintores, como si estuvieran recortando la silueta precisa de su arte sobre el fondo de la fotografía, fueron conscientes desde muy pronto de cuáles eran los límites y extensiones de su propio medio artístico, y se aferraron a ellos, es decir, a lo que era “propio” en su arte. Eso sucedía, curiosamente, cuando un número significativo de pintores —y entre ellos algunos allegados de Valéry, como Vuillard, Bonnard, Denis, o el mismo Degas— empezaron a explorar las potencialidades de la cámara. Pero lo hicieron al margen de su arte como pintores. Para ello, emplearon mayoritariamente la cámara de mano, fácil de conseguir hacia 1890. Esas cámaras con forma de ratoneras, que por su visor occipital debían ser sostenidas a la altura del pecho, eran un artilugio que había alcanzado tal perfección instrumental como para propiciar una mecanicidad notablemente superior a las cámaras de décadas anteriores. Sólo hacía falta ya apuntar a una dirección para obtener una imagen. A veces, para abreviar, se decía que un dibujo o una pintura estaban “hechas a mano”, mientras que las fotografías se producían gracias a un proceso técnico mecánico<sup>544</sup>. Valéry afirmaba mismamente que el pintor aportaba “su cuerpo” en el ejercicio de su arte<sup>545</sup>. En su caso, al menos, “el hacer de las manos” se entendía como una metonimia de facultades artísticas más amplias: las manos sólo eran la parte por la que se tomaba el conjunto de las habilidades y conocimientos, y la sensibilidad entrenada del artífice. A través de ellas,

---

<sup>543</sup> Son muchos los autores que han adoptado la presunción de una “óptica fotográfica” con rasgos formales esencialmente diferentes a los de la pintura y, entre ellos, hemos ido mencionando a Schwarz, Galassi o Hyat Mayor.

<sup>544</sup> Szarkowski, John T., *The Photographer's Eye*, The Museum of Modern Art, New York, 1966, p. 6. Cf. Frizot, *El imaginario...*, op. cit. p. 11.

<sup>545</sup> “L’artiste apporte son corps...”, *Œuvres*, t. 2, pp. 895-896.

de las manos, “se tomaba contacto con la dureza del pensamiento”. Mientras que la fotografía, al relegar las manos a la mínima expresión, quedaba “desprovista de las ideas que las acompañan”<sup>546</sup>. Sustentar la diferencia esencial de la mecanicidad de ambas artes en la ausencia y la presencia de las manos, resultaba un atajo sospechosamente simple. Además, esa simplificación era contradecida por algunas raras excepciones, como es el caso de Pierre Bonnard, quien, a su vejez, debilitado por la enfermedad, decía a su sobrino el color que tenía que raspar en la tela o el color que debía poner, dedicándose sólo a guiar las operaciones artísticas sin emplear ni una sola vez sus manos. Pero ciertamente, y así dicho con holgura, el rasgo diferencial de la pintura consistía en que todavía conservaba su atávica condición de *técnica del cuerpo*; en que era una técnica llena de suturas en su ejercicio, dilatada en el tiempo y sometida a los sesgos de la percepción. En cualquier caso, el arte del pintor siempre habría de ejercerse conjunto a los sentidos, y al mundo sensible siempre habría de volver.

Algunos críticos han querido ver en Valéry una mirada melancólica, y han sobrevalorado su mirada un tanto pesimista del porvenir, un porvenir marcado por la lacerante sustitución del mundo sensible, sustitución por un mundo de signos abstractos y operaciones métricas: “la física es el fin del mundo, *finis imaginum*”<sup>547</sup>. Pero ese desencanto provenía, más bien, de los peores efectos que la técnica y la ciencia moderna estaban teniendo en la vida pública. En todo caso, Valéry albergaba un ápice de desconfianza hacia la fotografía porque contribuía, como tantas otras técnicas modernas, a la precipitación, a la inmediatez y la excitación nerviosa sin precedentes, y al “agotamiento de la paciencia”, así como a la acumulación indiscriminada o la descripción inerte. Valéry, en cualquier caso, nunca pretendió devaluar el arte o la técnica de la fotografía por sus potencialidades reales, y aún menos por presentar una estructura tecnológica tan distinta al resto de las artes tradicionales. Y tampoco quiso denostarla por el hecho de que él hubiera renegado, *de entrada*, de la mera descripción en todos los ámbitos literarios. Tan sólo seguía a pies juntillas muchas de las líneas generales de análisis de la producción que su teoría del arte había dejado abiertas. Era consecuente. Podríamos afirmar que para Valéry la fotografía podía ser un arte, es decir, una técnica que incorporaba voluntad y capacidad de decisión sobre diversas

---

<sup>546</sup> Talbot, *Pencil...*, op. cit. p. 14, 44.

<sup>547</sup> Lowith, *Valéry*, op. cit. p. 119.

acciones posibles, porque muchos fotógrafos ya habían demostrado que eran más habilidosos y más sabios que otros, es decir, que habían ejercido mejor su capacidad de decisión dentro de los parámetros impuestos por el instrumento. Pero, al mismo tiempo, también consideraba que la estructura tecnológica de la fotografía tenía rasgos propios de una mecánica autónoma. Al tomar en serio esta idea, se podía apreciar que carecía de contradicción. Pues, en efecto, aunque la cámara tampoco lo hacía todo, sí que resolvía una parte considerable de la producción como para que hasta el más inexperto operario pudiera obtener algunas fotografías que, hasta por azar, podían ser realmente bellas. Y eso era lo que quería apuntar Valéry por comparación con la pintura: que hacer fotografías simplemente –y dejaremos a un lado las fotografías que denotaban algún tipo de maestría– requería poco o ningún conocimiento técnico. En realidad, lo que le importaba analizar a Valéry, era el viejo problema de la objetividad que la fotografía trajo consigo de manera renovada para la pintura. Por eso, al meditar en su teoría del arte sobre el principio generatriz de las cosas, sobre los hechos de la producción, y sobre los procesos técnicos, en lugar de los artefactos o los rasgos formales y la iconicidad, estuvo en mejor situación que otros autores de su época para entender los fundamentos de la objetividad fotográfica. Valéry nunca entendió la objetividad como una “apariencia de verdad”, presente en las fotografías, y aún menos como “la VERDAD”, reducida a su mera óptica. Por el contrario, lo que hiló fue un silogismo que podría resumirse del modo en que sigue: si la cámara y el principio de la fotosensibilidad constituían una “especie de máquina”, el operario era sólo una pieza subsidiaria y condicional del proceso –una pieza intercambiable, en el mismo sentido en que hablamos de las piezas de un motor–. Y si el operario era sólo una pieza subsidiaria y condicional, la imagen fotográfica, por tanto, carecía prácticamente de un “sesgo”, y aún menos de la “impronta” de un artífice. *Ergo*, la fotografía cumplía casi a pies juntilla –y decimos casi, que no del todo– el extraño logro de una “representación sin observador”. Hemos de pensar que en aquella época el *instante* de una toma fotográfica era precisamente una operación de cualquier índole, menos *óptica*; pues, indistintamente de la voluntad que le atribuyamos al operario, éste podía producir imágenes que mostraban cosas que nunca había visto ni sospechado previamente a su producción –aquello que Walter Benjamin llamó acertadamente “inconsciente óptico” –. Se podría alegar en contra de este argumento que también



un fotógrafo podía *prever, es decir, ver de antemano*, aunque fuera un instante, lo que iba ser representado. Según el mismo Valéry, la contrapartida radicaba en la necesidad de tomar el tiempo como un elemento ineludible de la observación: “la vista, propiamente dicha, nunca es inmediata, sino el resultado de una organización distinta a la óptica”<sup>548</sup>.

Valéry entendía bien por qué la fotografía ostentó casi desde sus inicios la idea de “VERDAD”, de la que quedaron desposeídas injustamente las demás artes. Como sucede con los mapas, la objetividad debía contemplarse en el ámbito del sistema de representación, nunca en las representaciones particulares, nunca en las imágenes. Si se consideraba más “verdadera” una imagen fotográfica, era sencillamente por la relación técnica y material que el proceso fotográfico mantenía con las cosas de la naturaleza —y no tanto por la capacidad de representación visual—. Esa relación, considerada más objetiva, estaba constituida menos por los rasgos formales de las imágenes fotográficas que por los fundamentos físicos y cuantitativos de la técnica de producción. La fotografía, para Valéry, era ante todo una “métrica” o una “fotónica”. Su proceso rebasaba los umbrales de la percepción, porque se basaba en el registro de cantidades lumínicas —“como arena gris que se va esparciendo y se acumula” —. Esto sucedía como en la construcción de un mapa, donde la “verdad” nunca venía de la verosimilitud —de su apariencia—, sino del funcionamiento de su propio “modelo relacional”. Se entendía, pues, que un mapa fuese una representación objetiva, que

---

<sup>548</sup> “La vue poprement dite n’est pas instantanée. Ce que nous voyons enfin est le résultat d’une organisation bien autre qu’optique”, *Cahiers*, v, p. 901. Según la apreciación del filósofo Konrad Fiedler, en un pasaje que tiene afinidad con éste, la naturaleza de los procesos fotográficos inhabilitaba la idea misma de una antigua concordancia entre representación y percepción: “En el fondo, lo que se produce mediante la fotografía no es una representación visual... no puede haber la menor duda de que... algo visible no posee más existencia que su ser visto y ser representado como visto. Por lo tanto, ese examen conduce al análisis de la concordancia o no concordancia, no entre percepción y representación por un lado y lo objetivamente existente por otro, sino entre las percepciones y representaciones de los distintos individuos”, Fiedler, Konrad, *Escritos...*, op. cit. pp. 212-213.



Fig. 2a. Hippolyte Bayard, *Estatuilla de yeso*, c. 1839.



Fig. 2b. William Henry Fox Talbot, *Retrato de Rosamond Constance*, 1842.



Fig. 2c. Hippolyte Bayard, *Bayard rodeado de yesos*, 1845-1855.

tenía *su propia verdad* gracias a la exactitud y verificabilidad de las correlaciones que funcionaban en el sistema de representación utilizado, fuera el modelo de proyección de Mercator, el de Lambert, o cualquier otro. Y esta objetividad se incrementaba tanto más cuanto más se imponía el sistema de relaciones sobre el operario. Porque, si la verdad de las imágenes fotográficas hubiera estado en ellas mismas, si hubiera sido una verdad vinculada a una óptica determinada –la “óptica fotográfica” como tal–, Valéry hubiera tenido que tratar algunas pinturas y dibujos, como los de Vermeer, como imágenes más objetivas, exactas y descriptivas que algunas de las fotografías resultantes de las primeras técnicas fotográficas (fig. 2a-2c). Algunas fotografías de Talbot, como las que hiciera de su hija Rosa, sugerían figuras que, como en un depósito de harina, apenas aparecían descubiertas en medio de un polvillo gris blanquecino. Por otro lado, las fotografías de Hippolyte Bayard mostraban los objetos

como si irradiaran luz, como si estuvieran hechos ellos mismos de materiales luminosos, en lugar de yeso. Sus fotografías, según su propio método de positivado directo, mostraban cierta despreocupación por el significado que las cosas podían cobrar delante de la cámara oscura y, al mismo tiempo, mostraban la admiración que Bayard tenía por los fenómenos de la luz, por lo azaroso e incontrolable que resultaba su registro. Su efecto, mediante aquellos positivos, debía tocar la sensibilidad de Bayard —y aún la nuestra misma— tras el asombro inicial al descubrirlos, porque estaban encaminados a encontrarse sin trabas con la sensibilidad —con el sencillo y enigmático deseo de mirar y ver las cosas de un modo distinto—. Pero, desde luego, éstas no eran imágenes realistas, en el sentido en que se podía entender el *realismo* en la época y la cultura artística de Francia. La precariedad material de los procesos y dispositivos primitivos de la fotografía eran como un velo que antecedió a la realidad mostrada por las imágenes. En el caso de los calotipos de Talbot, muy pronto se reconoció un signo distintivo y hasta más bello en su aparataje formal, de aparente pobreza óptica, frente a los minuciosos daguerrotipos sobre soporte metálico. Más de un calotipista, antes incluso de que concluyese la mitad de siglo XIX, alegó en la defensa de su método que los “fallos del proceso” eran al mismo tiempo “su verdadera vida”, ya que demostraban la intervención del ingenio, la mano, y —en la expresión de Hegel— *el ardid de la razón*<sup>549</sup>. Sobrepasada la primera mitad del XIX, los primeros tratados artísticos de fotografía, coincidentes con la incipiente estandarización de los métodos fotográficos, daban recetas para imitar los efectos de aquella precariedad tecnológica que había caracterizado a las primeras fotografías. Se producía, de ese modo, una transición en el orden de los problemas, de lo técnico a lo estético —ámbitos que, a decir verdad, ni siquiera habían estado separados en el trabajo de Talbot, y probablemente tampoco en el de Bayard y el resto de pioneros—. Sin esperarlo siquiera, en esa búsqueda de una objetividad compartida, los pioneros se encontraron con una extraña maraña de recetas, fórmulas, instrumentos y habilidades individuales que hacían de la fotografía un arte sin historia, pero suficientemente diversificado. Se podría hablar un trabajo de ingenio que, paradójicamente, aspiraba a disolverse en su mecanicidad deseada. Aunque involuntariamente también constituyera un arte, al fin y al cabo, si atendemos al

---

<sup>549</sup> Newhall, *History...*, op. cit. p. 48.

examen de su diversidad de potencias y efectos, cada uno apropiado a una sensibilidad, y a una imagen del mundo cada vez distinta y renovada.

Por otra parte, pese a la capacidad de inhibición que pudiera tener un dibujante y un pintor –puesto que había una larga historia de métodos y máquinas de dibujo mediante los cuales algunos pintores y dibujantes habían pretendido esa inhibición, un anhelo hasta cierto punto alcanzado–, desde muy pronto la gente se dio cuenta de lo enigmática que podía llegar a ser la objetividad del proceso fotográfico, debido a su aprovechamiento de los procesos naturales –físicos–<sup>550</sup>. A pesar de la mirada presumiblemente activa que operaba a través de la cámara –cosa que tampoco se podría negar–, era plausible y hasta frecuente que un revelado mostrara sobre el papel fotosensible cosas que aparecían arbitrariamente, como letreros de las tiendas que el operario de la cámara jamás había visto, o cualquier otra cosa. Ya lo hemos dicho, que *el “sistema” inhibía la percepción, y “registraba” cosas por sí mismo*<sup>551</sup>.

Pero otra cosa muy distinta era tratar las fotografías como “imágenes naturales”, es decir, como una simple “emanación directa de las cosas”<sup>552</sup>. Esto hubiera sido tan ingenuo para Valéry como tomar la cámara oscura como un modelo mismo de percepción. Valéry, a buen seguro, contemplaba en su análisis la determinación tecnológica de las imágenes fotográficas. Aunque tampoco debería extrañarnos que eventualmente acusara una falta de comprensión de la tecnología fotográfica y que, al final, quedara atrapado por el ardid de la misma, considerando la autonomía de la “máquina” muy superior a la que realmente tenía<sup>553</sup>. A fin de cuentas,

---

<sup>550</sup> Las máquinas analógicas y geométricas de dibujo que existían desde el s. XV también tenían un índice de mecanicidad muy alto. La mecánica del portillón de Dürero, la pirámide visual de hilos, producía una imagen sin apenas intervención consciente de un sujeto. Los operarios del modelo sólo marcaban con alguna señal la intersección de los haces con el plano, cerraban la puerta y marcaban el punto en el papel, movían el hilo directriz, y repetían la operación muchas veces seguidas. Evidentemente, la tarea era tan tediosa que la máquina tuvo poca utilidad más allá de su función explicativa, a diferencia que la fotografía. Cf. “La luz sobre medida”, en Frizot, *El imaginario...*, op. cit. p. 163.

<sup>551</sup> “Y frecuentemente ocurre, además, que el operador mismo descubre examinando mucho tiempo después que ha representado muchas cosas que ni siquiera había atisbado en su momento”, Talbot, *Pencil...*, op. cit. p. 40.

<sup>552</sup> Figuier, Guillaume-Louis, *Les applications nouvelles de la science à l'industrie et aux arts*, Hachette, París, 1857, p. 231. Cf. Saint-Santin, M., “De quelques arts qui s'en vont”, *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1865, p. 316.

<sup>553</sup> Valéry escribe 1905, “nuestra mecánica ha sido rescatada de la observación de la mecánica simple, esa hecha de cuerpos sólidos o tesis – entonces ha sido dividida y

entender la cámara como un resorte mecánico, necesariamente le obligaba a contemplarla como un *ardid de la razón*, una estratagema que buscaba la ocultación de su propio funcionamiento. Haciendo un inciso, las sabias palabras de Georges Canguilhem, un autor que estaba bastante más en guardia contra los modelos mecánicos explicativos de las funciones humanas, podían servir como buen contrapunto a los amagos de prejuicios que descansaban en el pensamiento de Valéry:

Mecanismo viene de *mechané*, que al entenderse como un ingenio reúne ambos sentidos, de una parte, un ardid (*ruse*) y una estratagema; y, de otra parte, una máquina. Se puede sospechar que ambos sentidos, en realidad, vienen a ser lo mismo. La invención y utilización de máquinas por el hombre, la actividad técnica en general, ¿acaso será distinto del *ardid de la razón*? Lo que Hegel llamaba ardid de la razón consistía en alcanzar los fines mediante objetos que actúan unos sobre otros, conforme a su propia naturaleza. Y una máquina también consiste en la misma mediación, como dicen los mecánicos, es un *relé*. Un mecanismo no crea nada y en eso consiste su inercia (*in-ars*), es un ardid, no puede ser construido más que por el arte. Por tanto, como método científico y como filosofía, el mecanismo también consiste en el uso de las máquinas<sup>554</sup>.

Valéry tenía buena estrada para observar los puntos difusos del mecanismo, cuando las acciones humanas jugaban a parecerse a las mecánicas. Valéry dirá con su esporádico, pero fino humor que “tal vez es menos difícil explicar el pensamiento por medio de la necesidad y las leyes, que la prensa hidráulica por medio de la espontaneidad y la libertad, y el amor”<sup>555</sup>. Y a buen seguro que la cámara fotográfica debía parecerle un objeto ciertamente extraño, cuyo funcionamiento interno se asemejaba a un mecanismo, pero que al mismo tiempo no dejaba de ser un instrumento manejado por un ser humano y, por tanto, ligado, como algo propio del ser humano, a ideas y palpitos del corazón.

---

adaptada a las representaciones de las otras máquinas”, *Cahiers*, iii, p. 768. Cf. *Cahiers*, 1935, xviii, p. 141.

<sup>554</sup> Canguilhem, *La connaissance...*, op. cit. p. 106. Valéry, en sus cuadernos de 1919-1920, habla también de “trampa”, para referirse a la analogía entre mente y máquina vid. *Cahiers*, 1919-192, K, vii, p. 374.

<sup>555</sup> *Cahiers*, vi, p. 858.



### 4.3. Composición y ordenamiento en la pintura

Sólo con atenernos a las ideas clave de la teoría poética de Valéry, podríamos inferir aquellos elementos propios del proceso técnico de la pintura que hacían diferente su estructura tecnológica –frente a la fotografía–. Así, entenderíamos que el dibujo y la pintura –como procesos técnicos– se diferenciaban de la fotografía por su principio generatriz y por las consecuencias derivadas del mismo. Valéry sostenía que: a) La pintura es un arte de remiendos, *se hace “por partes”, su ejercicio es articulado*. Es decir, en su ejercicio se procede juntando y separando las formas y los colores. Por tanto, el tiempo de trabajo está marcado por esa tarea de articulación y construcción. b) En consecuencia, la percepción de los pintores jamás queda suspendida, y además se disloca –y a veces casi se biloca– en diversos objetos de atención –i. e. el pintor separa contraintuitivamente el color de la luz, el color de la forma, la forma del espacio, analiza la forma según su estructura y según la proporción, y así procede sucesivamente–. Esa multiplicidad de objetos de atención atañe a la fotografía, pero de una manera más tangencial y simplificada. c) La pintura involucra conocimientos heterodoxos y la experiencia personal del pintor, y por eso éste puede introducir, por ejemplo, en el dibujo de la forma y en la composición, todo tipo de alteraciones que carecen de un fundamento estrictamente óptico –i. e. rasgos que simplifican, realzan, juntan y dividen, ordenan o imponen simetrías y equidistancias geométricas, baricentros y equilibrios–. d) El pintor –en el ejercicio de su arte– nunca puede exonerar la percepción, cosa que incluye los niveles de *la atención y la memoria*, si es que no el estado de ánimo mismo. En resumidas cuentas, se puede decir que el pintor involucra en la técnica la sensibilidad general. Mientras que, por su parte, la formación de la imagen fotográfica y su validez dependen, sobre todo, de un *fenómeno físico y una cuantificación –de los fotones que irradia un objeto–*, que a veces ni siquiera se puede percibir directamente, como resulta con las fotografías de animales en movimiento. e) Y, en último lugar, pero no menos importante, los materiales de los pintores y sus técnicas asociadas, en especial los colores, son objetivamente una realidad propia de la pintura –son colores más enriquecidos, y químicamente diversos, que los colores de la

fotografía—; i. e. en la pintura se pueden usar muchos pigmentos azules que, en propiedad, enriquecen la óptica asociada al “azul”. Pues todo pintor sabe que el “matiz” y la “profundidad óptica” de un tono azulado que contiene un pigmento de manganeso nunca podrá igualarse por medio de un pigmento cobalto. La producción química —la casa del fabricante— genera en un mismo color un sinfín de cualidades, de refracciones y difracciones debidas a los cristales y partículas microscópicas del material. Ese color resultará más aterciopelado —sensación que ni siquiera es propiamente óptica— sobre una superficie de yeso que sobre una superficie de melanina. Y, también, su profundidad óptica estará vinculada a la “cantidad” de materia o materias que contiene la superficie coloreada —exactamente como decía Cézanne, que “un quilo de azul es más azul que medio quilo” —.

Valéry entendía que la estructura tecnológica de la pintura era mucho más compleja, por cuanto estaba disgregada en objetos de conocimiento que funcionaban de manera semiindependiente, y por lo mucho que costaba agregar unos objetos de atención a otros:

... (el pintor) reúne, acumula, compone con la materia una cantidad de deseos, de intenciones y de condiciones, venidas de todos los puntos de su espíritu. A veces piensa en su modelo; a veces en sus mezclas, en sus aceites, en sus tonos; a veces en el cuerpo, y a veces en la tela que lo cubre. Pero estas atenciones, aunque independientes, se unen necesariamente en el acto de pintar; y estos momentos distintos, dispersos, seguidos, reanudados, suspendidos, disgregados, se hacen *tableau* delante suya.

Arte será —escribirá Valéry— esta combinación *exterior* de una diversidad viva y en movimiento (*vivante et agissante*), cuyas actividades están engranadas en una materia que produce un efecto conjunto, que se resiste, estimula, y se transforma... Cada uno de los movimientos tiene un propósito particular y simple, cada uno es definible y corresponde a una abstracción... por las virtudes sensoriales y simbólicas de la visión del color.<sup>556</sup>

Si tuviéramos que reducir todas las diferencias entre la pintura y la fotografía a lo más esencial, podríamos centrarnos, también, en el valor que la experiencia tenía en los

---

<sup>556</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 475.



métodos de los pintores. Y podremos argumentar también que la pintura se ajustaba perfectamente a la definición de “arte o técnica del cuerpo”, mientras que la fotografía lo hacía bastante menos. La cámara era un instrumento que no se incorporaba al artista en el sentido en que lo hacían los conocimientos de un pintor y, por esa razón, estaba más próxima a la idea de “máquina”. Valéry consideraba a la cámara como un instrumento, pero uno que a menudo parecía trabajar por sí mismo. Y también es cierto que el principio de la fotosensibilidad suspendía esa prolongada tarea de “poner y quitar”, tan ligada al conocimiento y a la sensibilidad general del pintor. Valéry decía que la composición y el dibujo eran “la parte sabia” de la pintura. Y acaso la composición era la parte donde más presente se hacía esa larga tarea de “poner y quitar”, de ordenar en el tiempo, y con tiempo, es decir, de mover las cosas de lugar y alterarlas, a un ritmo marcado por mil interferencias interiores y exteriores que modificaban la disposición general del artista; el dibujo se hace “*par portions, par segments, et c’est ici que nos grandes chances d’erreur s’introduisent*”<sup>557</sup>.

Se entiende así el mismo pasaje de la carta que Valéry envió a Matila Ghyka, en el que le reprochaba a este último que “el equilibrio entre saber, sentir y poder estaba ya roto en las artes”. Así, el operario de una cámara fotográfica, podía prever muchas cosas, tal vez, pero sólo podía concebir la formación de la imagen como un enigma, ya que percibía el artefacto sólo al final o casi al final del proceso técnico. Mientras que, por su parte, para un pintor la pintura nacía y crecía ante su mirada, al compás de *acciones y decisiones bien separadas unas de otras*. Y hasta se diría que toda esa actividad guardaba una sincronía misteriosa incluso con la “vida íntima” del productor, con su ánimo y su desánimo.

Valéry alteró el marco de análisis habitual de la pintura al poner su interés en la estructura tecnológica de ese arte. Es por eso que, al tratar también la fotografía, consiguió eludir la comparación de imágenes de distinto signo técnico, algo común entre iniciados y observadores llanos en el nacimiento mismo de la fotografía. Era lo que de común se hacía al describir los daguerrotipos como “dibujos minuciosos”. Esa comparación entre imágenes de distinto signo técnico, a la postre conduciría a la

---

<sup>557</sup> *Œuvres*, t. 2. p. 1189.

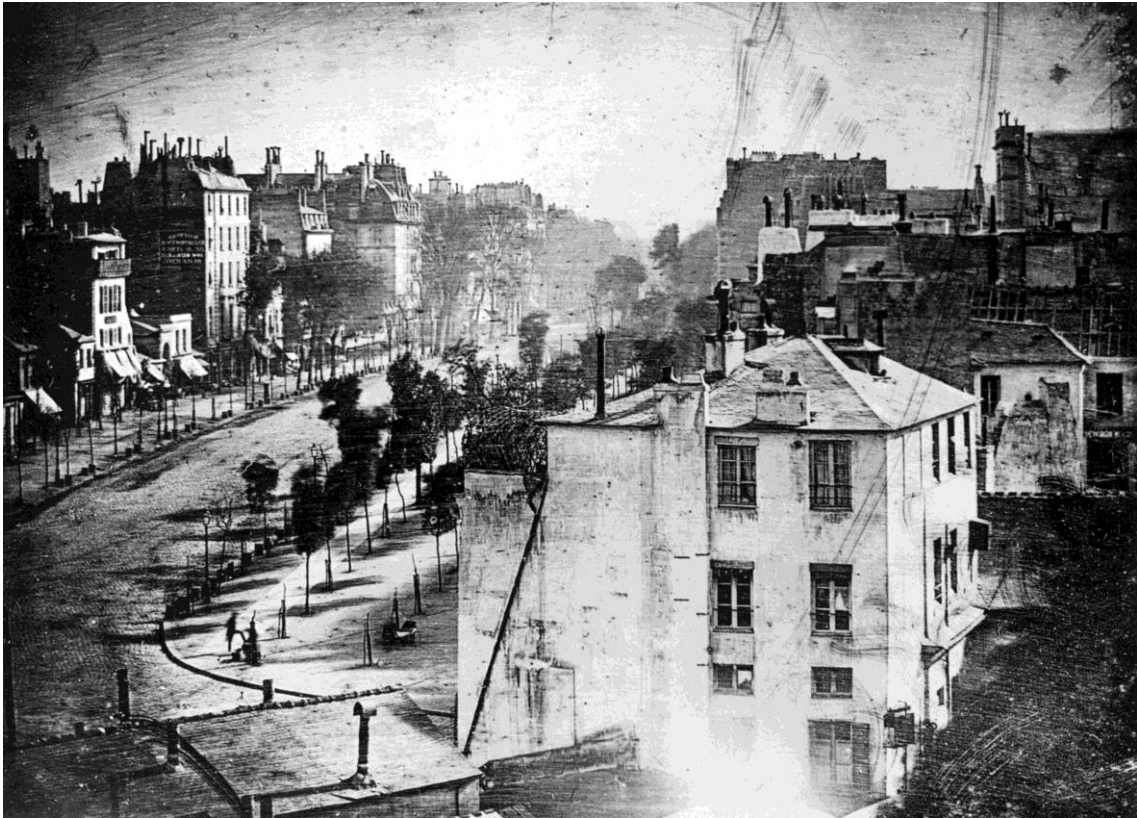


Fig. 3. Louis-Jacques Daguerre, *Boulevard du Temple*, c. 1839.

excesiva oposición o al excesivo acercamiento –según los intereses– entre presumibles rasgos de una óptica de la pintura y una óptica de la fotografía, que en verdad nunca existieron como hechos independientes y separados, tal y como ahora se pretende hacernos ver cada vez que se plantea una reflexión sobre pintura y fotografía. Todavía en nuestros días, seguimos alimentando la confusión general entre imágenes de distinto signo técnico al buscar lo propio de la fotografía y lo propio de la pintura, precisamente, en las fotografías y en las pinturas, es decir, en las imágenes, y no en los procesos técnicos. Eso y no otra cosa es lo que ha impedido entender en muchos casos qué era verdaderamente diferente en la estructura tecnológica de ambas artes desde los orígenes de la fotografía. Ciertamente el minucioso naturalismo de la imagen fotográfica asombró a la gente de mediados del XIX, y fue el primero de los agravios comparativos entre ambas artes o técnicas. Se consideró desde muy pronto que las fotografías eran una “imitación” precisa de la realidad, acaso un “espejo de la naturaleza”. Y, con cierto desatino, se vinculó aquella apariencia de verosimilitud a la idea misma de “VERDAD”. Más de un pintor asumió inconscientemente que las pinturas se tenían que parecer lo más posible a las fotografías, al menos si no querían

abandonar la senda de lo verdadero y lo real. Y algunos llegaron a convencerse a sí mismos de que en eso consistía la “mímesis” de la pintura, y en nada más. Aquellos que contemplaron por vez primera una fotografía en 1839, en el *annus mirabilis* de su anunciamiento, dieron cuenta del asombro que les habían producido los detalles de las cosas, tanto en acuidad como en cantidad, conjugados a la originalidad del procedimiento técnico. John Frederick William Herschel decía en una carta, en el mes de marzo de ese mismo año, que la precisión milagrosa de las imágenes, “la delicada y fiel ejecución de la gradación de luces y sombras” estaba muy lejos de lo que conocía en el dibujo. Y añadía casi al final: “cada letra en una inscripción distante, cada esquirla en la esquina de los edificios está reproducida y es claramente reconocible si se mira con lupa”<sup>558</sup>. Samuel Morse también escribió lo siguiente, en mayo, en una carta enviada desde París a su familia –describiendo el daguerrotipo *Vista del bulevar del Temple*, que se conserva todavía en el Museo Nacional de Múnich– (fig. 3):

...al fijar la mirada en una calle, se podía notar la presencia de una pancarta lejana en la que el ojo llegaba tan sólo a distinguir la existencia de líneas o de letras, siendo demasiado pequeños estos signos para que se puedan leer sin anteojos. Pero con ayuda de una lente... cada letra se volvía nítida y perfectamente legible, y ocurría lo mismo con las minúsculas grietas o fisuras en las paredes de los edificios y en los adoquines de la calle. El resultado obtenido con la utilización de una lente sobre la imagen es en todo punto comparable con el conseguido en la naturaleza por el telescopio.<sup>559</sup>

Cualquiera de las cartas de aquellos observadores de las primeras fotografías sugería un vínculo fuerte entre el naturalismo de las imágenes y la idea de verdad. Pero, al mismo tiempo, todos incidían involuntariamente y de soslayo en un fenómeno que desplazaba el problema desde las imágenes –que hacían visibles las cosas de un modo tan preciso– hacia la objetividad de los procesos técnicos involucrados. Pues, en cada una de las cartas, los remitentes escrutaron la imagen con una lente de aumento, y observaron así cosas que ni a simple vista podrían haber visto, y que ni el operario de

---

<sup>558</sup> Frizot, *History...*, op. cit. p. 27.

<sup>559</sup> Sougez, *Historia...*, op. cit. p. 118. Cf. Newhall, *History...*, op. cit. p. 23. Cf. *Correspondence of William Henry Fox Talbot*, cat. digit. University of Glasgow, c. 9 de mayo de 1839. N. 3875.

la cámara probablemente había visto al obtener la imagen<sup>560</sup>. Alexander von Humboldt escribió al pintor Carl-Gustav Carus en el mes de febrero con lo siguiente: “Entonces, con la ayuda de una lupa pude ver las espigas de paja en todas las ventanas... una casa de cinco pisos ocupaba un espacio aproximado de tres cuartos de pulgada; y se podía ver en la imagen que el vidrio roto de una de las claraboyas estaba remendado con pedazos de papel”. La imagen recogía toda una realidad visible sin el arbitrio con que lo haría la mirada atenta —y por eso mismo reducida— de un dibujante. Es decir, que lo visible de las imágenes fotográficas —la superficie cambiada por la acción de la luz— ni coincidía y, en ocasiones, ni siquiera se podía confirmar mediante la percepción directa. Por eso mismo llama la atención que la fotografía fuera considerada un arte de mimesis, en el mismo sentido que la pintura y el dibujo, pero más perfeccionado.

Ahora nos parece evidente que la mal llamada “verdad” de las imágenes fotográficas está determinada tecnológicamente, pero esa evidencia nunca fue tan clara en el pasado. Valéry estaba, por tanto, en la buena senda al considerar las imágenes fotográficas como un objeto de interés limitado en lo que al arte se refiere. Eso favoreció su mejor entendimiento del principio generatriz de todos los tipos de imágenes. Si las fotografías fueron consideradas objetivas, —según Valéry— tenían que serlo por la autonomía de los procesos técnicos, más que por un conjunto de cualidades formales o estéticas que, además, tampoco se podían considerar como un fuero de la fotografía. Ciertamente se podían buscar infinidad de cuadros de los siglos XVIII y principios del siglo XIX que presentaban un realismo asombroso. Y eran muchísimos también los apuntes del natural de los pintores, que nunca estuvieron destinados a un público, y que representaban la realidad visible sin composición, como aprehendida en su inmediatez y en forma de recortes de un plano de la mirada, a veces tan aparentemente arbitrarios como las secciones de la realidad que

---

<sup>560</sup> “This magnifies the objects two or three times, and often discloses a multitude of minute details, which were previously unobserved and unsuspected. It frequently happens, moreover—and this is one of the charms of photography—that the operator himself discovers on examination, perhaps long afterwards, that he has depicted many things he had no notion of at the time. Sometimes inscriptions and dates are found upon the buildings, or printed placards most irrelevant, are discovered upon their walls: sometimes a distant dial-plate is seen, and upon it—unconsciously recorded—the hour of the day at which the view was taken”, Talbot, *Pencil...*, op. cit. p. 40.



Fig. 4a. J. Vermeer, *Muchacha con sombrero rojo*, c. 1665-1667.

Fig. 4b. J. Vermeer, *Muchacha dormida*, c. 1657.

Fig. 9. J.-E. Liotard, *Vista desde la ventana del taller*, c. 1765.

inconscientemente asociamos a una cámara fotográfica<sup>561</sup>. La ausencia de composición, y su apariencia de inmediatez, desde el punto de vista estético, resulta tan atribuible a la pintura como a la fotografía. La óptica del naturalismo holandés, las

<sup>561</sup> Se trata de la tesis de Heinrich Schwarz, continuada por Peter Galassi. Según el segundo, la fotografía culminaba lo que la pintura había comenzado a perseguir algunos años antes de su invención: “a syntax of immediate, synoptic perceptions and discontinuous, unexpected forms. It is the syntax of an art devoted to the singular and contingent rather than the universal and stable. It is also the syntax of photography”, cit. Galassi, *Before Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1981, op. cit. p. 25. Cf. Heinrich Schwarz, “Before 1839: symptoms and trends”, 1949, en *Art and Photography: forerunners and influences*, The Chicago University Press, Chicago and London, 1987.

pinturas de Saenredam, de Vermeer o de otros pintores antiguos, estarían en pie de igualdad con respecto a la apariencia de realidad de la fotografía, sobre todo, por estas razones compositivas que están más allá de la estricta minuciosidad icónica. Y también lo estarían por la composición libre, que introducía asimetrías, recortes y secciones marginales de los objetos y seres vivos, y por la que parecía que las figuras se introducían y salían de improviso del rectángulo de la pintura. Los rasgos que habitualmente se asignaron como propios de una “óptica fotográfica”, en rigor, se habían hecho presentes en la pintura mucho antes de que se descubriera la fotografía. Sin duda tuvo que ver el influjo que las lentes, los espejos y las cámaras oscuras, pero no sólo. Svetlana Alpers decía que la cámara oscura —entre otros instrumentos técnicos— había sido algo más que un simple instrumento auxiliar del dibujo o la pintura. Su uso artístico, aunque hubiera sido eventual, incluso inexistente en muchos talleres, había puesto en marcha una disposición mental hacia la realidad observable, y había definido una óptica que, una vez asimilada por los pintores, se pudo entrenar de manera analógica, sin hacer uso de aquellos instrumentos ópticos. Pintores como Vermeer y Saenredam, “al definir el propio ojo humano como un mecanismo productor de imágenes, proporcionaban el modelo para esa peculiar identificación entre descubrir y hacer, entre naturaleza y arte”. *Mujer con sombrero rojo* de Vermeer, se ha vuelto un lugar común de esa óptica que la fotografía y la pintura *compartían*. Muchos de los investigadores de la obra de Vermeer apreciaron los puntos de luz que aparecían en esa pintura, poniéndolos en relación directa con los llamados “círculos de confusión” producidos en la cámara oscura allí donde la lente registraba zonas desenfocadas (fig. 4a-4b). Pero se ha pasado por alto algo que resulta igual de crucial en esa pintura, y que probablemente haya sido más meditado por parte del artista, si se observa bien: su extraña composición, ya que supone una sección de la realidad arbitraria y llena de inmediatez —un orden presumiblemente espontáneo que se puede encontrar en medio de una mirada cotidiana, un simple encuentro imprevisto que, tan pronto como llama la atención de la figura, se desvanece—. Primero, porque la modelo —si es que podemos hablar de “modelo” en tales casos— mostraba una prodigiosa cercanía, lograda por la economía del fondo y, en consecuencia, la figura prevaecía en la superficie funcional de la tela sobre el espacio vacío. Segundo, porque el giro de la figura se adscribía mal a una pose en el sentido estricto: la figura parecía asombrada,



Fig. 5. Diego Velázquez, *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne*, c. 1657. Museo del Prado, Madrid.

sustraída de sus quehaceres, precisamente al ser “vista”. Y, en tercer lugar, porque en el margen inferior se producía una intromisión extraña en el campo de visión: se introducían los pomos de la silla, mientras que prácticamente se dejaba fuera todo el respaldo. Ese corte, que parecía a priori arbitrario, hacía que la composición pareciera ausente de toda premeditación, y sugería que la imagen hubiera sido “fijada por el ojo”. Tal vez, con esa sección de los márgenes, Vermeer pensó que le daba una importancia crucial a los leones de madera, que eran, por lo demás, un desbordamiento prodigioso de los resultados de su técnica, y posiblemente una poética, el ensayo maestro de la manipulación lumínica que acontecía en su propia pintura. En lo que a nosotros concierne, sin embargo, esa intención apenas le restaba fuerza al corte compositivo, que no dejaba de competir con la fina labor y la meditación artística —el conocimiento artesanal que, según Svetlana Alpers, tan bien supieron guardar los gremios holandeses, respecto a las escuelas meridionales de Italia, cada vez más “intelectualizadas”—. Ejemplos de composiciones de este tipo nunca faltarían en la historia de la pintura, en cualquier época y casi en cualquier circunstancia. En lo que concierne a los retratos, *Marie Dibaou al piano*, otra pintura de

Edgar Degas, realizada hacia 1869, y que Valéry conocía bien, planteaba el mismo balance entre una técnica meditada y una óptica sutil que daba la apariencia de realidad y de inmediatez, sin el tipo de extravagantes desplazamientos de las figuras hasta los márgenes de las pinturas suyas que más a menudo suelen servir de ejemplo. También el retrato que Degas realizó de su amiga, la pintora Mary Cassatt, o mismamente el de su padre escuchando tocar la guitarra al guitarrista Lorenzo Pagans. Todas eran pinturas de un naturalismo llano, y escaso en detalles. Pero mostraban, por la misma “antipose” de las figuras, la suspensión del instante y la mirada íntima del pintor. Degas tal vez fuera el pintor de su generación que más partido sacó a las maneras compositivas, esas que, cuando las apreciamos en sus cuadros, anacrónicamente las identificamos como rasgos fotográficos, a pesar de que provenían de las más diversas tradiciones pictóricas. Secciones marginales han existido desde casi siempre en la pintura de herencia italiana, y algunas muy audaces, como la que presumiblemente pensó Velázquez en las figuras que cierran al cuadro de *Las bilanderas* –antes de que, en circunstancias todavía sin precisar, se le añadieran a la pintura unas bandas de lienzo en los laterales, aminorando el efecto de irrupción de las figuras– (fig. 5).

Al escrutar el efecto pictórico de la “disrupción de un punto de vista y un momento de tiempo únicos ostensiblemente arbitrarios”, deberíamos ser justos considerando la presencia de esta óptica en la pintura desde mucho antes de que existiera la fotografía. Se ha exagerado desde hace ya algún tiempo acerca de la autoridad que la fotografía pudo tener sobre la pintura, y aún más su ascendencia en el asunto de las composiciones asimétricas y las secciones marginales, sin contemplar la posibilidad contraria, es decir, que fuese la composición ejecutada por los pintores la que sirviese de modelo referencial para los fotógrafos. Pues la cámara, incluso en las postrimerías de la época del bromuro –justo antes de que empezaran a comercializarse las cámaras de mano–, era empleada con bastante menos desparpajo del que se suele pensar. Y nos atreveríamos a decir que esos encuadres fotográficos de apariencia arbitraria (y que paradójicamente después serían esenciales para elevar la fotografía a la condición de una disciplina cuanto menos “artística”) lejos de producirse de manera natural, tuvieron que descubrirse poco a poco, mediante un largo proceso de aprendizaje de





ensayo y error. Valéry, que conocía de sobra la afición fotográfica de su amigo Degas, no dejó de reparar en que éste se comportara con su cámara de una manera tiránica con sus modelos. Degas intentaba controlar todos los aspectos de la composición, tal y como hacía en sus cuadros. Pero lo desconcertante es que se mostraba infinitamente, y sospechosamente, más convencional con una cámara en las manos, que trabajando con los pinceles (fig. 6a-6c). Cierta vez organizó un teatrillo con sus amigos, escenificando

Fig. 6a. E. Degas, *Henry Lerolle y sus hijas*, c. 1895.

Fig. 6b. E. Degas, *La clase de danza*, c. 1874.

Fig. 7. Walter Barnes, fotografía imitando la composición de la *Apoteosis de Homero*, de Ingres. Degas en el centro. 1885.



Fig. 8a-8d. Pierre Bonnard, fotografías familiares tomadas con su cámara kodak, entre 1899 y 1906.

un conocido cuadro de Ingres, basado en un conjunto simétrico de figuras. Él posaba en el centro de la escenografía, por lo que le encargó a un amigo fotógrafo la toma. Pero quedó decepcionado porque la simetría de la escenografía se había echado a perder por un encuadre defectuoso, según él, y por la poca sensibilidad artística de este amigo (fig. 7). De alguna manera le estaba exigiendo a la fotografía cualidades que eran más bien pictóricas, o por lo menos más fáciles de observar en la pintura clasicista. Más interesante, por otra parte, resultan las fotografías realizadas con cámaras de mano por pintores como Pierre Bonnard, Edouard Vuillard o Maurice Denis —y las más tardías del propio Degas—, todos ellos amigos de Paul Valéry (fig. 8a-8d). Y es que, en realidad, todavía sabemos poco del sentido y el valor que concedían a sus fotografías aquellos pintores que disponían de una cámara de mano. Al parecer, la mayor parte de las veces, esas fotografías formaban parte de álbumes familiares y carecían de una pretensión artística. Pero en calidad de operarios fotógrafos aquellos pintores se mostraron sospechosamente inteligentes. Son pocos los historiadores de la fotografía que se han aventurado a indagar en este asunto y, cuando lo han hecho, apenas se han arriesgado a señalar una vaga correspondencia o

diferencia, según el caso, entre los encuadres fotográficos y las composiciones de las obras de tales pintores. Aunque, como bien ha señalado el historiador de la fotografía Michael Frizot, “cada caso particular, cuando se analiza sin un prejuicio, presenta una relación específica e íntima, que asocia la toma de conciencia de las especificidades de la fotografía con la creación pictórica”<sup>562</sup>. Tampoco consideramos nosotros que fuesen los grandes fotógrafos del siglo pasado los que moviesen en realidad a los pintores y escultores a replantearse su arte, “sino el potencial encerrado en la práctica fotográfica aficionada (es decir, la de esos mismos pintores con cámaras)”<sup>563</sup>. Sin duda, toda prudencia en este punto es poca, aunque los audaces encuadres que de pronto empezaron a realizar con sus cámaras aquellos pintores parecían provenir de una habilidad artística semiespecializada, como si, por haber estado meditando durante toda su vida sobre la superficie funcional de una pintura, muchas de las cosas que la cámara les permitía hacer –a nivel formal–, no les cogiera tan de sorpresa y las manejaran con la mayor naturalidad.

Podemos concluir en este punto que la manera de componer las pinturas –o de no componer, según se mire–, tan aparentemente deudora de una –mal llamada– “óptica fotográfica”, habría nacido antes en la estructura tecnológica de la pintura que en la de la propia fotografía. Lo que desacredita mucho la deuda de la pintura con la fotografía o con la supuesta “óptica moderna” alentada por la fotografía y otras tecnologías de la representación en ciernes<sup>564</sup>. Valéry remarcó constantemente que los

---

<sup>562</sup> Frizot, *El imaginario...*, op. cit. p. 268.

<sup>563</sup> *Ibidem*.

<sup>564</sup> Contravenimos igualmente a los estudios culturales que conciben históricamente la emergencia de unas “maneras de mirar nuevas”, es decir, que serían previas y precursoras de las tecnologías de la representación visual modernas. Son estudios que, sin excepción alguna, se amparan en la indefinición de su vocabulario de uso común, en palabras como “visión”. La presunta existencia de una “visión” específicamente moderna, en el mejor de los casos, se podría interpretar como una conciencia o revelación del observador medio de una sociedad y época particular, conciencia que –en las tesis que nosotros denostamos– antecedería incluso a las condiciones materiales y tecnológicas que la posibilitan. No podemos sostener tal cosa nosotros, pues entendemos que son las condiciones materiales y tecnológicas los que han de generar los rasgos ópticos propios –si los hubiere– de la pintura, el dibujo, o la fotografía, entre otros medios de representación, así como la relación del observador medio con tales artefactos. Si bien, sería errado encontrar en nuestra posición un determinismo tecnológico de la historia. Nos parece correcto pensar, con Nietzsche, que el hábito de hacer algo sugiere -si no inventa- una función para ese algo: primero se adquiere el hábito, se hacen cosas que se saben hacer o se desean hacer por sí

pintores paisajistas “no componían”, o que se habían despreocupado por completo de ordenar y articular los elementos particulares de un cuadro para alcanzar una idea de conjunto agradable. Y esto le resultaba algo terrible, porque suponía el abandono de “la parte más sabia” de la pintura. Pero el mismo Valéry sabía que esa afirmación suya era cierta sólo a medias. Corot y otros paisajistas, en los pequeños estudios y apuntes que realizaban, como si se tratase de un diccionario de elementos útiles para sus pinturas de taller, ya soliviantaron todas las leyes posibles de la composición académica. Sabemos que algunos de esos artistas, en su juventud, iban al campo cargados con un cristal y un marquito de madera que les servían para determinar los encuadres iniciales del paisaje<sup>565</sup>. Y hemos de conceder también que la búsqueda de un encuadre inicial con una ventanita del tamaño de la tapa de un estuche de colores, con el fin de trazar encima las líneas principales de un paisaje o de la perspectiva de un edificio, apenas difería, en esencia, de buscar encuadres con un visor fotográfico. Corot compuso algunas de sus pinturas “privadas”, como *Vista desde la ventana, de Saint-Peterne*, actualmente en el museo de Estrasburgo, apenas años antes del nacimiento de la fotografía; constituye un trabajo libre de los rigores y preceptos compositivos “clasicistas”. Pero ese tipo de composiciones, en el paisaje –aunque no sólo en él–, existían desde mucho antes. *Vista cerca de Génova*, de Jean-Étienne Liotard, de 1750, o muchas pinturas de Saenredam, son ejemplos claros (fig. 9). Incluso entre los paisajistas clasicistas se pueden encontrar sin dificultad paisajes de aspecto arbitrario. Pierre-Henri de Valenciennes, el maestro de Corot, también mencionaba en sus escritos el uso de instrumentos analógicos para buscar encuadres. Y el

---

mismas, sin un motivo; y luego se les da un motivo o se les concede utilidad a esas cosas. Si bien tendemos retrospectivamente a creer que “creamos” de la nada una actividad sólo en virtud de la satisfacción de una necesidad racional que había de concretarse automática y necesariamente en el objeto creado por el solo efecto de nuestra voluntad. Pensar la técnica de esta última forma tiene, entre otros problemas, el de que las ideas por sí mismas no constituyen ninguna acción; antes bien, las ideas necesitan apoyarse en un sustrato previo de hábitos pre-rracionales y técnicas que le dan una referencia, un sentido material. Estos hábitos y técnicas no son el resultado de una voluntad o de unos motivos preexistentes, sino su fundamento. Sencillamente, en resumidas cuentas, nos parece insostenible pensar que las tecnologías de la representación modernas surgieron como un parche para un descosido, para dar satisfacción a unas maneras de mirar específicamente modernas –sea lo que sea esto– latentes o en ciernes antes de la invención de esas tecnologías y artes como la fotografía o la cinematografía.

<sup>565</sup> Fleming-Williams, Ian, *Constable*, cat. ex., Tate Gallery, London, 1991, pp.179-180, rep. fig.60



Fig. 10a. Maurice Denis, fotografía de su hija Bernardette, a la edad de tres años, 1899.



Fig. 10b. Pierre-Auguste Renoir, La lección, c. 1895.

mismo Ingres también ejecutaría paisajes, todavía poco estudiados, que daban suficientes razones para pensar que se hicieron con la ayuda de una cámara clara o una cámara oscura.

Incluso fuera de los términos especiales del paisaje puro, en los cuadros que contenían figuras, existía un dominio –estrictamente pictórico– de los ordenamientos ópticos asimétricos y secciones marginales mucho antes de que Degas, Bonnard, e incluso otros pintores menos tecnófilos, como Renoir, utilizasen en muchas composiciones encuadres de “apariencia arbitraria” (fig. 10a-10b), o puntos de vista poco comunes (fig. 10c). También hubo composiciones durante los siglos XVI y XVII, por ejemplo, entre los pintores venecianos, que ejecutaban sus obras con audaces composiciones llenas de secciones marginales de figuras. Y todo ello sucedía, pese a tratarse de obras circunscritas en la tradición italiana, más alejada de los instrumentos ópticos a los que eran tan asiduos los septentrionales. Apuntamos todo esto, sin apenas mencionar la influencia que también ejercieron las composiciones de los artistas orientales sobre los pintores modernos como Degas o Bonnard, ya que están de sobra demostrados por otros muchos historiadores del arte tales préstamos materiales y técnicos. Las composiciones de las xilografías japonesas de la escuela de Hokusai son las composiciones más extrañas y audaces que los artistas hayan producido jamás. Bonnard era conocido entre sus amigos como “el nabi japonés”. Tan audaces eran aquellos artistas orientales que la propia fotografía ya sólo podía

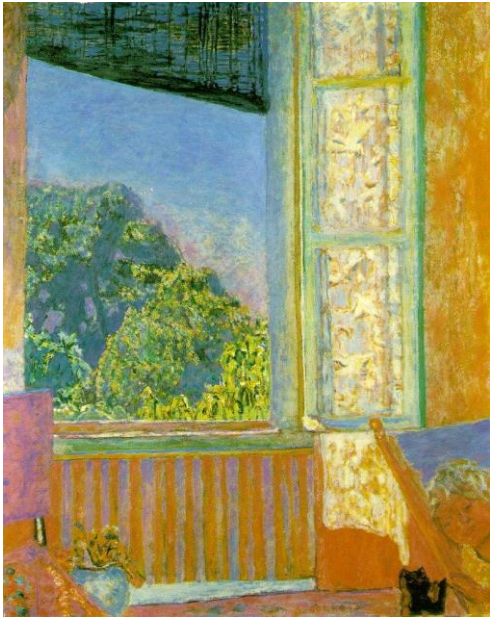


Fig. 11a. P. Bonnard, *La ventana abierta*, 1921.

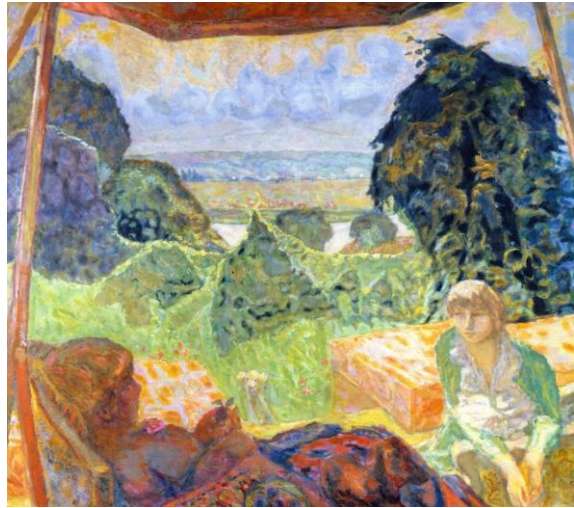


Fig. 11b. P. Bonnard, *Comedor*, 1913.



Fig. 11c. P. Bonnard, *Normandía*, 1912.

igualar sus composiciones, sin aportar nada realmente nuevo con la versatilidad del encuadre de la cámara. También debemos apuntar aquí que los rasgos formales en las pinturas de Bonnard, Degas, Vuillard y otros pintores de finales del XIX –con las oclusiones que producían en sus composiciones los elementos situados en un primerísimo primer plano, los puntos de vista inusuales, y las secciones marginales, junto con el uso habitual de líneas verticales y oblicuas intersectadas–, iban mucho más allá de un mero juego de citas y confidencias con los dibujos y pinturas de aquellos artistas orientales<sup>566</sup>. Sus propias maneras de componer tenían un sentido funcional, y algunos pintores, como Degas, hicieron de ellas un método de representación espacial más eficaz que la perspectiva geométrica. La composición desde los márgenes

<sup>566</sup> Edgar Degas introducía en sus pinturas, además de los principios formales de las composiciones orientales, algunos guiños a la iconografía de aquellos artistas (como los aseos y las trabajadoras manuales), y ciertas convenciones formales que tomaba y retomaba de vez en cuando, como la ausencia de las sombras proyectadas por las figuras, algo que llama la atención en *Mujeres en la playa*, de 1877, ahora en la National Gallery de Londres.

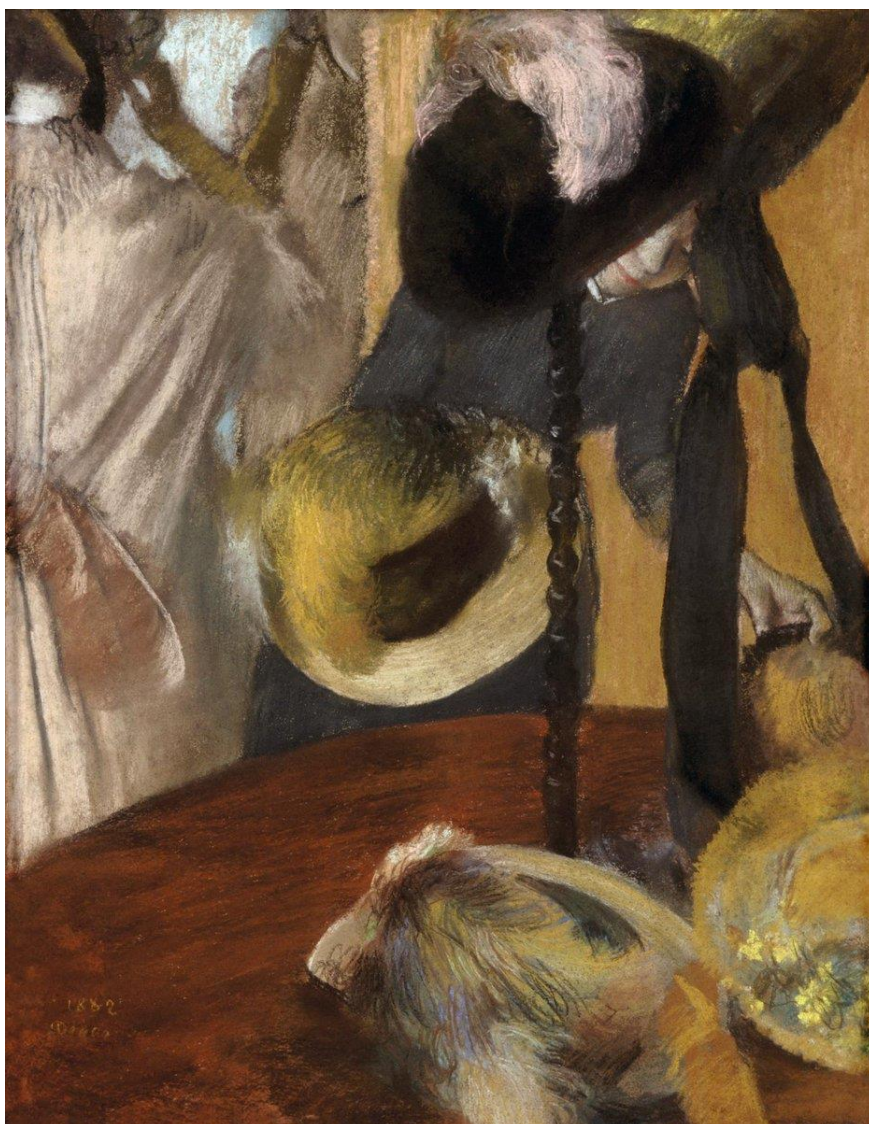


Fig. 12. Edgar Degas, *Modista*, c. 1882.

o por bandas superpuestas, era una técnica de representación espacial, sin premisas claramente enunciadas, pero operativas y eficaces en lo esencial. Aquellas composiciones de Bonnard que se organizaban –si es que no lo eran todas– en torno a los márgenes de ningún modo eran producto del azar (fig. 11a-11c). En su cuaderno de notas de 1928, Bonnard escribió lo siguiente: “Importancia de las variaciones en las cercanías de los bordes de la tela. Única plenitud de la composición”<sup>567</sup>. Sus cuadernos de notas, de hecho, contienen infinidad de reflexiones sobre ese aspecto de su pintura. Más allá de los cortes marginales y los descentramientos, también resultaban de suma importancia en las pinturas de esos artistas las ocultaciones –traslapos– de unas figuras con otras. Al superponer figuras en distintos planos,

---

<sup>567</sup> Bonnard, Pierre, *Carnets*, París, e. 29 de febrero de 1928.

como si fueran siluetas de papel, a veces se producían ocultaciones casi totales de las figuras posteriores, y eso mismo también contribuía a una administración muy rigurosa de los espacios vacíos y llenos de la superficie pictórica. Estos pintores habían encontrado, o más bien reencontrado, un método de representación del espacio que era *compositivo* y, por eso mismo, *decorativo*. Más impreciso en la representación del espacio que media entre lo cercano y lo lejano, aquel método también era más dinámico, al obligar a la mirada a desplazarse desde el fondo a la superficie, intermitentemente y sin descanso. Degas empezó a pintar al final de su vida las sombrereras, las obras más decorativas del extenso catálogo razonado del pintor, mediante las cuales mostró la madurez de un método compositivo que él mismo había ido complicando cada vez más (fig. 12). Sus pinturas exigían la voluntad de “ver en profundidad”, cuando todo estaba como amalgamado en la superficie<sup>568</sup>.

Algunos cortes de figuras y descentramientos visuales acabarían siendo muy naturales en la fotografía. Es evidente que la facilidad de manejo de la cámara facilitaba este tipo de resultados, puesto que, de hecho, en la fotografía podían aparecer de manera involuntaria –como tantas otras cosas–. Pero, aun reconociendo eso, no deberíamos hablar *sensu stricto* –en lo que se refiere a este conjunto de elementos formales– de una “mirada fotográfica”, ni tales composiciones deberían entenderse como el efecto de la irrupción de la fotografía en la “cultura de las imágenes”. Valéry dio en el clavo sobre este asunto cuando dijo que los pintores “combinaban el trabajo meditado de taller”. Sus composiciones deberían analizarse más bien como algo que perfecta y legítimamente se podía alcanzar desde las propias posibilidades técnicas de la pintura, y desde las ópticas asociadas a ese arte. Se podían alcanzar desde la propia pintura, y aún con mayor dominio que en la fotografía. Las ópticas de la pintura incorporaban precisamente como valor los elementos diferenciales de su naturaleza técnica. Porque, si vamos a la raíz del asunto, componer no era otra cosa que una tarea más “táctica” que “óptica”, una tarea profundamente combinatoria y compuesta,

---

<sup>568</sup> *At the Milliner's*, 1882, Musée d'Orsay, París, RMN-Grand Palais. Es cierto que algunas veces cuesta entender el espacio en profundidad de estas representaciones. La bilocación espacial de cosas cercanas y lejanas, sin transición armoniosa, producía una continuidad en la superficie del cuadro, aun conservando, mediante las tensiones superficiales de la composición, una clara alternancia entre las figuras y el fondo.



sometida a ordenamientos y ajustes, que no se reducía a una selección en el plano. Valéry decía que a Degas le gustaba hablar del cuadro como “resultado de una *serie de operaciones*”<sup>569</sup>. Sobre Corot también recordaba Valéry una anécdota muy apropiada sobre el asunto que analizamos, y que “demostraba” la decadencia, pero no la liquidación, al menos todavía, de la composición en la tradición paisajística:

El paisaje tiene sus riesgos. Los primeros paisajistas ‘puros’ componían. Corot aún compone. Un día, en el bosque, uno que estaba allí plantado mirándole pintar le pregunta angustiado ‘Pero muy señor mío, ¿dónde ve usted ese árbol que está poniendo ahí?’ - Corot se saca la pipa de entre los dientes y sin volverse señala con la boquilla a una encina a su espalda.<sup>570</sup>

Componer era una tarea de reorganización en el más literal de los sentidos: un difícil intento de que las cosas que entraran en el plano guardaran una secreta armonía de tensiones superficiales –un ordenamiento de cosas *encima* de una tabla–, incluso cuando habían de sugerir una disposición azarosa, como sucedía con las figuristas equinas de Degas diseminadas en campo abierto. El inmenso valor decorativo que tenía el conjunto del cuadro –en detrimento, pues, de los detalles dispersos–, se traducía en el hecho de que la composición se modificara según la superficie a cubrir, y de que hubiera una constante revisión, o intercalación de observaciones que iban desde las partes al conjunto y, en un proceso de retorno, del conjunto a las partes. Lo que un artista adhería a una pintura en su composición era un cierto orden y claridad en la superficie, un equilibrio enigmático pero sensible y, por tanto, “evidente”. Y eso era precisamente lo que iba en detrimento de una imagen destinada –únicamente– a

---

<sup>569</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. pp. 13-14, 170.

<sup>570</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 170. Según parece, se trata de un *topos* que a veces se aplica a otros pintores paisajistas que “todavía necesitaban componer, aun trabajando del natural”. Monet, por ejemplo, contaba la misma historia sobre el paisajista holandés Jongkind. Jeannot, “Souvenirs sur Degas”, *Revue Universelle*, 55, 13, 1933, pp. 152-304. Según el crítico Charles Baudelaire, Corot era de los pocos paisajistas de su tiempo que conservaba un profundo sentido de la composición: “...il faut savoir pénétrer dans sa science, car, chez lui, il n’y a pas de papillotage, mais partout une infaillible rigueur d’harmonie. De plus, il est un des rares, le seul peut-être, qui ait gardé un profond sentiment de la construction, qui observe la valeur proportionnelle de chaque détail dans l’ensemble, et, s’il est permis de comparer la composition d’un paysage à la structure humaine, qui sache toujours où placer les ossements et quelle dimension il leur faut donner”, Baudelaire, “Salon de 1859”, *Œuvres II, Curiosités...*, op. cit. pp. 329-330.

la convicción óptica o racional. Corot era todavía un pintor decorativo porque su pintura a menudo tenía exigencias que entraban en contradicción con una satisfacción estrictamente basada en el parecido, y con la verdad óptica proveniente de una ciencia exacta –i. e. una óptica geométrica o instrumental–. Sus árboles, sinuosos como nervaduras, ocupaban el espacio de la tela también para agradar, en el sentido en el que podríamos hablar, por ejemplo, de la disposición de las nervaduras de un tapiz que intentan llenar el espacio del rectángulo a intervalos regulares e irregulares. Su pintura, pues, todavía establecía relaciones de equilibrio entre las *figuras* y el *fondo*, elementos indiferenciados para el pintor, en opinión de Valéry –“pues el espacio que separa unas cosas de otras tiene, para el pintor, tanta importancia o más que las cosas mismas”–<sup>571</sup>.

Lo que la pintura decorativa suscitaba de inmediato a los ojos de los pintores, fundamentalmente era una pintura donde la composición se hacía notar por su claridad, por la facilidad de percepción que producía la propia obra. La composición suponía así una distribución intuitiva y táctica de todos los elementos pictóricos en la superficie física disponible. Por eso nada era ajeno a la composición: ni el color, ni el claroscuro, ni mucho menos el dibujo. Tampoco era ajeno, por supuesto, el significado mismo de los símbolos. Por ejemplo, las composiciones de Edgar Degas

---

<sup>571</sup> “J’ai fait il y a des siècles des ‘expériences’ diverses de vision – comme de bien voir les intervalles entre objets. Visuellement l’intervalle entre deux meubles vaut un objet”, *Cahiers*, xxix, p. 165. Se ha tratado a veces la posible consideración decorativa de los paisajistas. Aunque se debe admitir que la historia del paisaje (y tanto más cuando por paisaje entendamos un género artístico que excluye a los seres vivos, una noción de paisaje puro, distinto al “fondo en el que sucede algo”) estuvo vinculada al desarrollo la óptica naturalista que los pintores septentrionales alcanzaron en sus pequeños cuadros domésticos, una tradición que creció en detrimento de la pintura decorativa meridional. Si bien, Quatremère de Quincy, al mencionar el libro de J. B. Deperthes, *Théorie du Paysage*, llamaba “arabescos” a los paisajes romanos. Cf. *Journal des savants*, oct. 1819, p. 611. Cf. “Arabesques”, *Dictionnaire de l’Académie des Beaux-Arts*, II, Paris, 1868, págs. 82-86. Cf. I. Lockhead, 1982, pp. 23-47. Claude Lorrain, todavía vinculado a esas pinturas romanas, hacía paisajes de atrezo. Pero se presume que la asociación del concepto de arabesco y el género del paisaje proviene del siglo XVIII, y a razón, como diría Valéry, de los estampados de las telas de Jouy. Si hacemos caso a la aguda observación de Valéry, habría que estudiar el curso que los dibujos de los pintores como Antoine Watteau tomaron a través de esas telas de tapicería –Jean-Baptiste Huet, pintor de telas para Oberkampf, era un adepto reconocido del trabajo de Watteau–, no menos que el curso que esos diseños textiles tomaron a través de los pintores. Sería una tradición de la pintura decorativa distinta a la meridional, menos vinculada a la arquitectura –la madre de las bellas artes– que a los menajes.

contribuían al efecto de movimiento que debían expresar las formas particulares de los caballos. Si, por el contrario, otros pintores como Bonnard, empleaban composiciones asimétricas para mostrar figuras sentadas a la mesa, en situaciones de calma, servían para sugerir el movimiento del observador, la “aventura de su nervio óptico”, la manera en que trasteamos visualmente la realidad incluso en momentos de calma y reposo, o precisamente en esos mismos momentos. Por otra parte, la decoración, es cierto, no se reducía a la composición. Pero aun sin resolver la totalidad de lo que concernía a las situaciones de percepción, se podría decir que la composición resolvía la parte más importante del problema de la decoración. En ese cosmos reducido que era el rectángulo del cuadro, la composición de todos los elementos era ya un triste reflejo lejano de la tarea importantísima —nunca relegada a los aprendices— que antiguamente fuera el diseño del plano general y la distribución de los símbolos en los muros, los techos, los tímpanos, y las demás superficies arquitectónicas en las que era más frecuente pintar. Muchas de las más bellas composiciones de la pintura antigua nunca fueron productos de una voluntad libre, sino respuestas a los imperativos que establecían las condiciones de una arquitectura. Y también habría que ver si en algunas pinturas, como el *Mercurio y Argos* de Velázquez, es decir, ya en mitad de la absoluta extinción de la pintura mural, no fue la forma horizontal y alargada que reclamaba el espacio arquitectónico lo que sugirió mismamente el tema, las posibilidades de una mitología y no otra. Y es una lástima que se haya perdido su *Apolo desollado*, que también fue pensado, como el anterior, para una *entreventana*. La primera de estas dos pinturas, además, todavía presenta un hecho intrigante, ya que sufrió un añadido en la tela, en la parte superior e inferior, que probablemente demuestre cómo los quebraderos de cabeza relacionados con la composición a veces permanecían hasta el final de la pintura<sup>572</sup>. Sabemos de sobra que Degas también cortaba y añadía trozos a sus dibujos y pinturas, pero que no fue el único pintor moderno en hacer esto, es decir, en ayudarse en la composición literalmente cortando y añadiendo partes materiales de tela y papel. Valéry habló de la inteligencia desplegada en la composición por los antiguos en el prefacio para una exposición de pinturas italianas del siglo XVI y XVII. Y, en algún otro momento, llegó a afirmar

---

<sup>572</sup> Portús Pérez, Javier, ed., *Fábulas de Velázquez*, Madrid, Museo del Prado, 2007, p. 336.



Fig. 13. Bonnard, a los setenta y siete años, en las fotografías de Cartier-Bresson, 1944.

que las bellas artes “sin su madre”, la arquitectura, habían quedado como hijas huérfanas. Corot todavía recibiría algún que otro encargo para pintar alrededor de unas ventanas, en los vanos y las formas arquitectónicas de una de esas casas que, al contrario que en épocas posteriores, todavía exigían combinaciones de sistemas constructivos menos ortogonales, como crucerías y tímpanos. Bonnard, Matisse, o Vuillard intentaron restaurar la dimensión mural y decorativa de la pintura en distintas épocas. Pero eran ya trabajos anecdóticos, rarezas debidas al gusto excéntrico o pasado de moda de algún cliente, que los pintores aceptaban con nostalgia y complacencia. Se animaban a levantar los pies de la tierra, eso sí, y subirse a la escalera o el andamio, a abarcar la pintura como algo espacialmente y físicamente circundante, sin posibilidad de encuadre, como un lugar de acumulación y de muy poca sustracción, propiamente arquitectónico, tal y como sucede en las fotografías en las que los vemos trabajar encaramados, más bien como trapezistas (fig. 13). Moverse para pintar, levantar la mirada a lo alto, y gesticular propiamente por necesidad. La composición es evidente que recobraba su dificultad en la extensión, y los pintores lo sabían. Con todo, el ordenamiento dentro del rectángulo en la pintura moderna seguía manteniendo algo de aquella notable complejidad de la pintura antigua, esa complejidad que exigía toda la sagacidad del pintor.

Por tanto, la composición era considerada por Valéry un elemento pictórico necesario y, para afirmarlo, solía atenerse a la distinción entre *imitación* y *decoración*. Los

modos de representación de la naturaleza siempre se movían de por sí dentro de un determinado esquema decorativo<sup>573</sup>. Pero ese equilibrio no era el resultado de una receta formal, sino de una búsqueda empírica y técnica. Degas, gracias a la composición meditada –elaborada por partes y con muchos bocetos–, encontraba la apariencia de ese “instante”. “Ningún arte menos espontáneo que el mío. Lo que yo hago es el resultado de la reflexión... de la espontaneidad yo no sé nada”, decía el pintor<sup>574</sup>. Y tal vez fuera un poco escueto Bonnard, pero no menos preciso, al anotar en su cuaderno: “trabajar razonando, juzgar sin razonar”<sup>575</sup>. Bonnard, agudo observador de las composiciones de Degas, podía afirmar en su cuaderno de notas que el método siempre volvía a la realidad de los sentidos: “todo el arte y sus procedimientos se reducirán a lo visible”<sup>576</sup>. La táctica y la óptica eran complementarias en la pintura, ya que las posibilidades de la composición eran mucho más complejas que las posibilidades limitadas del encuadre y el corte (selección de un plano óptico ininterrumpido). La composición era metódica. Era una articulación de elementos, de proveniencias diversas, que habían de funcionar en conjunto sobre un plano óptico hecho de remiendos. Y eso entrañaba la manipulación compleja de una infinidad de elementos que oscilaban y se movían en la constante búsqueda de ese sentido de conjunto. Se podía decir que el fotógrafo tenía un método para “fijar lo que ve” –y a veces, sencillamente, para fijar una acción que ni ve, a golpe de disparador–, en el momento en que la realidad se podía mostrar más y menos ordenada por un golpe de azar; el pintor, en cambio, “*hacía* lo que veía” y todo el

---

<sup>573</sup>Wölfflin, *Conceptos*, op. cit. p. 23. También dice así: “...un principio al que hemos de volver siempre en el curso de nuestra exposición, y es el de que todos los cambios que sufre el estilo de la representación van acompañados de cambios del sentimiento decorativo. Los estilos pictóricos y lineal no son sólo problemas de imitación, sino también de decoración”, p. 41. Se debe considerar la oposición que hace Carmen Bambach entre la pintura de “ornamento” y la pintura “narrativa”, Bambach, Carmen C. *Drawing and Painting in the Italian...*, op. cit. p. 187.

<sup>574</sup> George Moore, *Impressions and Opinions*, D. Nutt, London, 1891, pp. 298-324. Baignères sospechaba que los métodos de composición de Degas constituían una estrategia para “parecer sin composición”, y lo mismo A. Silvestre y G. Rivière, todos señalaron la “búsqueda constante” y el “proceso de síntesis” que había detrás de estas composiciones meditadas. Cf. Reff, 1895, *Notebook 30*, BN, Carnet 9, op. cit. pp. 196-210. “...la apariencia inmediata, aunque cuidada, resistiendo la tentación de pintar rápidamente”, la “extraña nueva belleza”, pp. 204-5.

<sup>575</sup> Bonnard, *Carnets*, op. cit., s. p. 4 de noviembre de 1940.

<sup>576</sup> *Ibid.*, s. p. 11 de junio de 1932.



Fig. 14. Brassai, *Pierre Bonnard en Le Cannet*, 1946.

tiempo “veía lo que hacía”. A veces ponía su atención en las partes, a veces en el conjunto. En ese quitar y poner, poner y quitar, que acompañaba a su régimen de atención, era precisamente cuando se iba definiendo lo que deseaba hacer, lo que quería “hacer ver” y el “cómo”. La mirada y las manos se vinculaban en los sucesivos ordenamientos, en un círculo de reciprocidades y ajustes que constituían un proceso material mucho más complejo que el proceso fotográfico. Bonnard lo describiría nuevamente en su cuaderno de notas con su habitual sencillez: “El recorte estricto en la visión da casi siempre algo falso. La composición en segundo grado consiste en devolver ciertos elementos que están fuera de este rectángulo”<sup>577</sup>. Bonnard y Degas a veces introducían por los márgenes cosas que llegaban a sorprender, como una verdadera intromisión de la que no nos damos cuenta hasta bien pasado el rato, pero que está ahí, ejerciendo alguna tensión decisiva sobre el conjunto de lo que vemos. Aquellos cuadros, se podría decir que no descuidaban la periferia óptica, precisamente esas regiones del campo de visión en las que, por la propia fisiología del ojo, según sabemos ya, sólo podemos distinguir el movimiento de las cosas, en lugar de su forma

---

<sup>577</sup> *Ibíd.*, s. p. 12 de octubre de 1935.



Fig. 15. Pierre Bonnard, fotografía familiar tomada con su cámara kodak. Aimée, el perro de la familia, juega con Andrée Terrasse, c. 1906.

precisa. La pintura implicaba entrar y sacar cosas del rectángulo, hacerlas llegar al centro, tal vez distribuirlas por los márgenes, pero, en cualquier caso, consistía en hacer que se movieran como quien mueve los muebles de su cuarto hasta que encuentra un orden o conjunto que le satisface. Ese último estadio se alcanzaba sólo de manera empírica, no había reglas de composición exactas. Por otra parte, desconocemos si Bonnard hacía también cortes a sus lienzos, “encuadrados” a golpe de tijera durante el proceso, como sabemos a ciencia cierta que hacía el mismo Degas, y hasta Cézanne, en algunas de sus naturalezas muertas. Los recortes al rectángulo de papel y tela eran en realidad golpes tácticos. Es intrigante ver cómo, en las fotografías que le hicieran a Bonnard fotógrafos como Freund, Bresson o Brassai, el pintor aparece trabajando en telas sin bastidor, es decir, directamente sobre las paredes de su casa, donde fijaba las telas con grapas, unas siempre cerca de otras. Este modo de proceder no dejaba de ser una tentación para, llegado el caso, recomponer una pintura, dividiéndola en dos o juntando varias, como se hace con las plantas que se reproducen por esquejes y estolones (fig. 14).

Sería pertinente llegados a este punto la contemplación de una relación inversa a la normalmente estudiada, es decir, la contemplación de la pintura determinando a la fotografía, por la amplitud de las variables técnicas disponibles en su antigua, pero no por eso menos compleja estructura tecnológica. De entre todas aquellas maravillosas fotografías que realizaron los pintores modernos, nos podemos quedar con esta instantánea de Bonnard. Su extraño encuadre desplaza la atención sobre un gesto aparentemente arbitrario, pero que propiamente sería un intento de composición bonnardiana inconfundible, un corte que sólo parece arbitrario a quien no conoce que ese era un tema común de sus cuadros, el de un perro con la atención fija sobre algo (fig. 15). Tal vez ese foco de atención sobre el perro fuera un guiño, un símil gracioso con la propia atención del pintor, aparentemente sin consciencia. Mathilde Vollmoeller, tal vez estaba pensando en esa paradójica semejanza de un régimen de atención artístico que, como en el perro, se podía volver un acto reflejo o una simple forma de estar en el mundo, cuando le dijo a Rilke ante un cuadro de Cézanne: “Se ha quedado sentado ahí delante, igual que un perro, mirando, sin nervios, sin segundas intenciones”. Sin lugar a dudas, esa atención sin centro, pero atención plena y prolongada, al fin y al cabo, era una salvedad para la pintura. Lo era precisamente en aquella época de la que Rilke se lamentaba: “Vivimos tan mal porque siempre habitamos el presente desprevenidos, inhábiles, distraídos de todo”<sup>578</sup>.

---

<sup>578</sup> Rilke, *Cartas...*, op. cit. pp. 40 y 17-18.



## EPÍLOGO.

### COMPONENDAS A LA PINTURA

...un pensamiento individual, y triste, que añorará su grácil adolescencia, sus juegos, la semejanza del cisne.<sup>579</sup>

...la absurda superstición de lo nuevo.<sup>580</sup>

A lo largo de los capítulos que componen este trabajo de investigación hemos trazado una suerte de mapa de los problemas ínsitos a la estructura tecnológica de la pintura, comparando también en este último capítulo su naturaleza técnica con la de la fotografía. Nuestra pretensión, desde el comienzo, ha perseguido entender el proceso pictórico desde la perspectiva de los escritos de Paul Valéry. Sin embargo, los escritos de Valéry no se circunscribían solamente a una situación histórica fija, más allá de la sugerida en cada escrito particular, o en alusión a cada pintor mencionado. Al hablar de pintura, Valéry también trazaba arcos en el tiempo tan grandes que la razón histórica de la pintura perdía su importancia, en favor de otros problemas, que eran esencialmente de índole tecnológica, y que resultaban más o menos *constantes* en el hilo de enseñanzas artísticas. Valéry fue un airado crítico de los métodos historiográficos, de su inerme ciencia y de sus nefastos resultados. “El problema de los museos” da cuenta de ello, acaso el más irónico de sus escritos sobre arte, y sin embargo el más popular. En ese ensayo afirmaba que “la erudición en el arte era una derrota reconocida”. Su pensamiento era, en muchos aspectos, decididamente “ahistórico”. Sin embargo, hemos sido conscientes de que la sombra de su tiempo recorría cada uno de esos escritos sobre arte: la sombra amenazante de la “modernidad”. Se podía

---

<sup>579</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit., p. 135.

<sup>580</sup> *Ibidem*, p. 194.

decir que la teoría del arte de Valéry, por sus principios elementales, había de entrar en contradicción con la economía, la cultura, y la estructura social de su época –que tampoco resulta fácil de definir, pues Valéry pertenecía a un periodo de entresiglos–. Valéry, fuera o no un “antimoderno”, desde luego no se encontraba cómodo en el contexto de aquella “modernidad tardía” que le tocó vivir. Su época adolecía de cambios demasiado imprevisibles, y hasta irracionales, para un espíritu “clásico” como el suyo. Por sus escritos sabemos que nunca seguía los signos inequívocos de su época, ni siquiera a marchas forzadas: le producía malestar la transfiguración de todos los valores y la dilapidación de todas las herencias; ni se entregaba a la inercia moderna que, sin ambages, consideró la más diabólica de todas: “el demonio del cambio por el cambio”<sup>581</sup>.

“Si una pintura conviene a una época –decía Valéry–, la siguiente ve en tal conveniencia convención. El tiempo (ancho de espaldas en materia de explicaciones) hace que parezca convencional lo que parecía naturaleza y necesidad”<sup>582</sup>. Esa última expresión acerca de la inercia, de una aceleración constante y de un cambio ininterrumpido en todas las cosas de la vida cotidiana, era lo que, para Valéry, resultaba más irreconciliable con respecto a ese otro “tiempo de la pintura”, y respecto a las condiciones de producción de la pintura misma. Y tal vez deberíamos hablar ahora en plural, decir “tiempos”, porque en el plural se conserva el sentido de “ritmo”, de un tiempo a escala humana, como cuando hablamos todavía de “marcar los tiempos”, que resulta sinónimo de marcar los movimientos y las pausas mientras se hace algo. “*L’art perdu l’observation, le temps*”, dirá Valéry en los *Mauvaise pensées*<sup>583</sup>. Resultará entonces que, en oposición a un tiempo absoluto –una abstracción a escala de la física en el mejor de los casos– aparecería en Valéry una preocupación por esos “tiempos” que eran propios de las artes y que tampoco tendrían que ver mucho con el tiempo histórico. Eran tiempos que tenían aún menos que ver con la premura que exigían casi todas las industrias modernas, un “tiempo de producción”, cuantificado según una escala económica.

---

<sup>581</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 1222.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>583</sup> *Œuvres*, t. 2, pp. 895-896.

En lo que respecta al arte moderno, Valéry discutió muchas veces sobre lo que consideraba como una concesión terrible a los hábitos sociales de una época “antiartística”: “el arte moderno tiende a explotar casi exclusivamente la sensibilidad *sensorial* a expensas de la sensibilidad *general* o afectiva y de nuestras facultades de construcción, de adición de duraciones y de transformación en nuestro espíritu... el papel que desempeñaba en el arte de antaño las consideraciones de *duración* está poco menos que abolido”<sup>584</sup>. La relación que hubiese entre el tiempo empleado en el ejercicio de un arte y la ganancia o la pérdida en ese arte, tenía en los escritos de Valéry una correlación directa con los mecanismos cognitivos: de este modo, la sensibilidad vagamente estimulada se comportaba como un prenivel de la percepción, lo que permitía adquirir tan sólo una impresión poco elaborada de la realidad; “y es que –decía Valéry–, para la mayoría, cuando no es placer o dolor aislado, la sensación es sólo acontecimiento de paso o signo”. Según su convicción, los artistas habían puesto muchas veces piedras en su propio camino, precisamente para producir esas condiciones de dificultad, las condiciones que exigían el detenimiento del artista, a fin de abolir un azar excesivo en el revolver de sus manos:

... en todas las artes cuya materia no oponga de por sí las resistencias positivas, los verdaderos artistas sienten el peligro y el tedio de una facilidad demasiado grande. La pluma o el pincel les parecen demasiado ligeros. Les inquieta lo que pueda *durar* algo que cuesta tan poco y se desarrolla tan fácilmente. En las épocas buenas, se les ve crear dificultades imaginarias, inventar convenciones y reglas completamente arbitrarias, restringir sus libertades, a las que han entendido que era necesario temer, y prohibirse hacer con seguridad y de inmediato todo lo que quieran.<sup>585</sup>

Lo que llamaba “*durée*” –que apenas tenía una coincidencia nominal con la “*durée*” de Bergson– era un tiempo artístico que conllevaría adición, ajustamiento y transformación de los materiales iniciales, su complicación y ordenamiento cada vez más perfecto, por sucesivas aproximaciones a una vaga idea directriz. Esa idea suya también la solía aplicar en el ámbito del aficionado al arte y del público. Se podría decir que, para Valéry, cada arte hacía a su público, tanto como un público “hacía” a

---

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 89.

las artes. Y el público moderno estaba habituado a las condiciones de una atención subsidiaria, ligera y apremiada por las condiciones de unos modos de vida efímeros y muy cambiantes. Aquel público reclamaba los efectos de un arte que aguantaba sólo la primera mirada, pero nunca una observación detenida: "...a nuestro alrededor observamos en hombres y obras lo que en nosotros mismos experimentamos, los efectos de confusión y disipación que nos inflige el movimiento desordenado del mundo moderno"<sup>586</sup>. Saber si se refería al arte de vanguardia, y a qué pintores en concreto, importa menos que saber a qué condiciones de percepción estaba apuntando. Ciertamente se le podían criticar muchas cosas a esta "resistencia" de Valéry al mundo moderno, pero tenía bastante razón al considerar, sobre todo, que la modernidad de las artes estaba dominada por impresiones y ocurrencias múltiples, y que rara vez soportaban la observación detenida de unas pocas personas educadas. De este modo, escribirá en los *Analecta* el siguiente pasaje sobre la "*durée*", pero con este segundo sentido que hemos apuntado:

Al pensar en la *durée* de una obra, me acuerdo de este pensamiento: la impresión y sus consecuencias generalmente tienden a provocar algún acto que las anula (como beber cuando se tiene sed). Pero en el caso de ciertas impresiones, el acto que provocan, y que tiende a anularlas, las revive y las intensifica...

Una obra de arte da una impresión. Si esa impresión se puede definir y clasificar, se 'acaba'; será relegada a una categoría, y desaparecerá. Para que dure, para lograr una cierta intensidad y un cierto efecto estético, la impresión debe dejar su huella en la memoria, y debe ser difícil de definir, imposible de resumir, y de tal naturaleza que nada que se haga pueda anularla – del descubrimiento y realización de estas condiciones en la realidad viene el 'encanto' en la obra de arte, su 'belleza'.<sup>587</sup>

\*\*\*

Para Valéry, las pinturas quedaban pues a merced de aquellos observadores anónimos que habían de encontrar en ellas, a base de "rehacerlas" con la mirada, el tramado de las hebras que el artista pacientemente tejió, para que se "hicieran mirar". "Las obras bellas son hijas de su forma, que nace antes que ellas", escribirá Valéry tardíamente:

---

<sup>586</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 194.

<sup>587</sup> Valéry, "Analecta", en *Tel quel*, op. cit. p. 283, en *Œuvres*, t. 2, p. 740, n. xciv.

“El valor de las cosas que hacen los artistas estará en el desarrollo que ellas reciben de los otros y de las circunstancias ulteriores. Nunca sabemos por adelantado si tal obra vivirá... Es un germen más o menos viable; necesita de las circunstancias, y éstas pueden favorecer al más débil”<sup>588</sup>. Tal vez, la ausencia de público para la pintura no fuera una situación exclusiva de la modernidad tardía, aunque sólo entonces se hiciera punzante. Valéry dijo alguna vez que las personas educadas que habían sabido apreciar con entusiasmo el trabajo de los buenos artistas siempre habían pertenecido a un círculo muy pequeño, nunca habían formado parte de una sociedad amplia. Y le gustaba mencionar, a propósito, un pasaje del testamento de Petrarca, en el que este legaba una tablita de Giotto como uno de sus bienes más apreciados: “*de la belleza de esa obra nada advierten los necios, pero los maestros del arte quedan maravillados hasta el pasmo*”<sup>589</sup>. “Los verdaderos amantes de una obra de arte son aquellos que invierten en mirarla, en sí misma y en ellos mismos, al menos tanto deseo y tanto tiempo como hizo falta para hacerla”, dirá en otra ocasión Valéry: “Pero aún más interesados estarán aquellos que la temen y la huyen”<sup>590</sup>. Para Valéry, podría decirse, hay una suerte de propiedad que relaciona el tiempo de elaboración de una obra –y las condiciones de producción– y el tiempo de observación –y las condiciones de recepción–. Porque esencialmente pensaba que el deterioro de cada factor alteraba irremisiblemente al otro: “Si el artista concede a su trabajo el tiempo y el cuidado que puede darle, lo concede con el sentimiento de que algo de ese trabajo se impondrá al espíritu de quien lo lee; espera que le sea devuelto, mediante una cualidad y cierto período de atención, un poco del esfuerzo que se ha tomado el artista”, escribirá en *La libertad del espíritu*. Los tiempos prolongados que en el arte se requerían para “aprehender” y “producir” algo valioso, eran tiempos que contenían los itinerarios de miles de acciones más y menos intuitivas, más y menos razonadas, así como un equilibrio de “convenciones, actitudes, enlaces (momentáneos) entre funciones sensitivas, funciones motrices y funciones de la memoria – o, lo que es lo mismo, hechos que son necesarios para dominar el tiempo (*pour se rendre maître de temps*)”<sup>591</sup>. La adición en el tiempo, de una

---

<sup>588</sup> *Œuvres*, t. 2, pp. 477-478.

<sup>589</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 195.

<sup>590</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 566.

<sup>591</sup> *Cahiers*, xvi, p. 433, cit. en Crow, *Nature's...*, op. cit. p. 149.

parte, la trama de hebras bien hiladas por quien ha llegado a ser un “maestro del tiempo”, se comportaba, decía Valéry, a su vez como un tejido de sensaciones que alimentaba el deseo del observador, y su duración, al margen ya de las intenciones del artista. Si bien, por ajenos que fueran ambos, como regla general, las cosas que estaban hechas con rapidez exigían una mirada rápida, y se agotaban fácilmente en una mirada lenta. Las cosas hechas con laboriosa paciencia y conciencia de las fuerzas artísticas – y esto nunca debe confundirse con algún ideal de complicación formal, con una “estética de lo minucioso”, un *horror vacui* de la pintura – pasaban inadvertidas, y caían en saco roto para una mirada sin educar. Y así escribió Valéry que la sensibilidad de un observador moderno soportaba mejor “la combinación de sonidos o de colores *tomada al azar*”, y que “el moderno parece tanto más capaz de apreciar lo que sea cuanto menos capacidad de atención tiene”. Es en ese punto preciso donde nacía el malestar de Valéry frente a los pintores modernos, en la sensación de arbitrariedad o de azar, “*volens nolens*”, que producían sus pinturas. Tales artistas, imposibles de corresponder a una expectativa más o menos cierta y comunes a otros pintores y aficionados, tornaban en la “impotencia de la fabricación sin condición”<sup>592</sup>. Pintura sin condición, pintura sola, pintura a la deriva, sin deseo, pintura hecha de nada, y para nada, pensaba Valéry. Se ha discutido relativamente poco sobre la profunda mecanicidad que afectó a la cadena de producción de los pintores modernos, y que fue promovida por la sensación de arbitrariedad en lo que hacían – pensemos, por poner algún caso, en los pintores cubistas –. En las pinturas, dibujos o collages de aquellos pintores, apenas se podía ya distinguir jerarquía alguna o establecer escalas de valor (si están bien o mal hechos, por ejemplo, o si son esbozos). Y tampoco ahora tenemos mucho más claro que entonces en respuesta a qué pregunta serían mejores o más eficaces aquellas pinturas. La aparición de las primeras pinturas modernas en su especie, en defecto de lo anterior, es en lo que habitualmente se ha ocupado la historiografía del arte moderna. Asumiendo de este modo que tirar la primera piedra siempre será un mérito, y nunca una condena. Aunque tal vez en eso resida uno de

---

<sup>592</sup> “Devant la peinture moderne, on ressent volens nolens, l'impression de facilité, d'impuissance de fabrication sans conditions - d'à-peu-près”, *Cahiers*, xi, 811. Cf. “Ces tableaux ‘modernes’ (Picasso etc.) ... La sensation de pas de difficulté technique, et celle de l'arbitraire. Or l'imitation des choses, le dessin ‘correct’, n'ont de valeur que *contre* la sensation de l'arbitraire”, *Cahiers*, xxii, p. 40.

los méritos en la genealogía de la historia de la vanguardia artística, en condenar la pintura por primera vez y antes que nadie y, a ser posible, cegar el ojo mismo; “golpe al ojo”. A veces, como sospechaba el propio Valéry, en una carta a André Bretón en 1916, ni siquiera era posible distinguir lo que hacía “el cubista A del cubista B”<sup>593</sup>. Sin que se aluda aquí tanto a la ausencia de un signo de individualidad producido por los temblores de la mano, un signo de individualidad que para Valéry tenía una consideración limitada, como a la punzante constatación de que en esas pinturas modernas todo era arbitrario, o mejor, que aquellos pintores habían abolido el sentimiento de arbitrariedad, al abolir también el de orden técnico. Si las cosas en el cuadro eran de esta manera, también podían ser de otra manera cualquiera; el artista había iniciado un movimiento errático, una transformación indefinida, como los papeles de guitarras cubistas colgados sobre la pared del taller de uno de esos obreros de lo indeterminado, en el Bateau-Lavoir. Lo que los vanguardistas perpetraban también tenía su proceso técnico, sus artefactos estaban muy sometidos a transformaciones, y no sólo eran golpes de efecto o rupturas geniales nacidas en mitad de la noche, como durante mucho tiempo sostuvo la historiografía del arte moderno. Pero no se puede obviar que, una vez enterrada la función mimesis de la pintura, el encadenamiento de esas transformaciones era imprevisible, apuntando siempre al imprevisto de lo “nuevo”, dejando suspendida la “science intime des échanges continuels entre *l'arbitraire* et le *nécessaire*”<sup>594</sup>. Valéry era incapaz de entender el arte sin condiciones y límites *autoimpuestos*: “cada una de las artes retiene una parte de los actos generadores... (que) introducen un género de límites, a la suma de actos. Y cada artista, en los límites específicos de su arte, introduce sus precisiones particulares”<sup>595</sup>. Sobrepasar los límites, o abolirlos, para Valéry conllevaría destruir todas las

---

<sup>593</sup> Valéry a André Bretón, el 28 de julio de 1916, y también dice: “Il y a dans cet art quelque chose de certainement neuf. Mais quoi? C’est que pour la première fois, dans les arts, la main la plus malhabile, l’œil le plus insensible sont promus à l’exercice de la peinture; leur possesseur peut aspirer légitimement à faire le chef-d’oeuvre de ce genre. Mais je ne plaisante pas quand je dis là que c’est un événement”, cit. Michel Jarrety, *Paul Valéry*, op. cit., p. 382. Cf. *Paul Valéry – André Fontainas. Correspondance 1893-1945*, op. cit., p. 223.

<sup>594</sup> *Œuvres*, t. 1, p. 1314.

<sup>595</sup> “Je conçois les arts en tant qu’actes. *Chacun des arts conserve une partie des actes générateurs*. Et chacun introduit son genre propre de limites, à cette sommation d’actes. Et chaque artiste, parmi les limites propres à son art, introduit ses précisions particulières... Une oeuvre est résidu d’un travail”, *Cahiers*, xvii, p. 726.

posibilidad de ese arte. Pero lo asombroso, lo brillante en las ideas de Valéry al respecto, es haber localizado ya un germen de estos procesos de producción mecanizados, intercambiables por indeterminados, en épocas muy precedentes a las de la “vanguardia histórica” –y hasta se podría decir que la vanguardia sólo fue la ironía de esos procesos de desamortización de la técnica, el punto de encuentro de muchas aporías, la “suma de destrucciones”, es decir, de muchas destrucciones previas–. La indeterminación y el azar en el proceso de producción ya había comenzado a ponerse de manifiesto en los pintores como Cézanne y Monet, quienes, por ejemplo, habían acabado ya con la noción de “acabado” que restringía el proceso técnico al desarrollo de una tela<sup>596</sup>. Los vínculos con el mundo sensible, paradójicamente, a fuerza de estrecharlos, se hicieron más débiles, y eso promovió las facilidades en su arte. Las telas, aunque cortadas y distribuidas una por una, en verdad sólo eran elementos de un proceso de producción ininterrumpido. Y no es casualidad, en absoluto, que en el arte de todos esos pintores la “seriación” jugara un papel tan importante. En ambos casos: tanto si nos referimos a una mecanización de las operaciones modales, como le sucedía a Cézanne; como a la producción continua e ininterrumpida de un mismo objeto sobre un hilo de variaciones cromáticas, como perseguía Monet; el mismo puente pintado cuarenta y cinco veces, como recordaba haberlo visto Julie Manet. Cézanne, de esta suerte, y especialmente al final de su vida, cuando dejaba tantos cuadros inacabados o justo al poco de iniciarlos, se asemejaría a una suerte de espoleta o resorte mecánico, un instrumento de producción automático, un pintor semi-autómata completamente distinto a la imagen que, por la presión de los intereses historiográficos, hemos asumido como la más natural, la del pintor que introduce la libertad en la pintura, precisamente a fuerza de incrementar la incertidumbre y el azar en su pintura. Con todo, estos pintores salvaguardaron todavía el vínculo de su arte con la realidad sensible –y en ese sentido podemos considerar a Cézanne como un guardián sincero de la pintura–, algo que sabían que era indispensable o sencillamente lo asumían de manera tácita como una suspensión

---

<sup>596</sup> En referencia a los paisajistas y los pintores de sensaciones, escribe Valéry en *Vues*, “Nous voici dans l’instant, voués aux effets de choc et de contraste, et presque contraints à ne saisir que ce qu’ilumine une excitation de hasard, et qui la suggère. Nous recherchons et apprécions *l’esquisse, l’ébauche, les brouillons*. La notion même *d’achèvement* est presque effacée”, Valéry, *Vues*, op. cit., p. 118.



posible del azar, como un “objeto” que había que ordenar; se trataba de “poner en orden las sensaciones”.

Sucedo que, al menos en la lógica del razonamiento de Valéry sobre el arte moderno, había una coherencia y una valoración desapasionada: de nada servía dedicar tiempo y esfuerzo a la observación del hocico de un animal, como había hecho Alberto Durero, a los engarzamientos de un lirio o al gesto de una cara, si el observador anónimo que había de reconocer tales cosas atisbaba tan sólo el símbolo, su signo más o menos constante, aquello que disipaba de inmediato el deseo de mirar: bucy, planta o mujer<sup>597</sup>. “Se ha perdido el carácter que nos hacía sensibles al impacto, a la herida en el ojo, y en el oído... el arte ha perdido la observación, los tiempos”<sup>598</sup>. Y esto tampoco es que constituyera una acusación particular de Valéry. También otros autores encontraron detestable la atención desapegada de la gente de a pie que iba “a mirar pinturas” a los lugares públicos, como los museos –y esto indistintamente de si se trataba de arte antiguo o de arte moderno–. Lo que muchos de esos observadores inteligentes atisbaron más claramente en esas situaciones sociales, antes que una “pérdida” en las artes de los pintores, fue la deambulatoria hipocresía de un público de mirada abotargada, que sólo reaccionaba –y lo mismo da si lo hacía positiva o negativamente– ante lo “nuevo”. Al poeta Rilke tampoco le pasaría desapercibo; a propósito de las pinturas de Cézanne, dijo que la gente apenas sostenía la mirada en aquellas pinturas, salvo para reconocer lo raras que parecían. Según las cartas que Rilke le enviaba a la pintora Clara Westhoff, desde París, ni siquiera para ese *rara avis* que

---

<sup>597</sup> “Peinture et littérature contemporaines visiblement faites pour un effet rapide – excluant contemplation réfléchie, examen du détail”, *Cahiers*, cix, p. 135. Cf. “l’intensité à court effet et de la surprise”, *Cahiers*, xxix, p. 486.

<sup>598</sup> “Les hommes ont perdu la faiblesse divine d’être choqués, blessés par la vue et par l’ouïe. Où est l’architecte qui perdrait six mois à chercher le galbe d’une fôme et le passage modulé d’un plan à un aute? Et pourquoi les chercherait-il puisque personne ne percevrait ce qu’il aurait trouvé. - L’art a perdu l’observation, le temps. Je suis fappé de voi comme les acteurs, les comédiens ne cherchent plus dans le vif. Conséquence du romantisme et des effets. - Les peintres n’étudient plus infiniment une main, une tige; et les visages qu’ils représentent comme ils peuvent sont traités en natures mortes: l’expression, depuis un siècle au moins, ne s’y risque plus”, *Œuvres*, t. 2, pp. 895-896. Cf. “Une oreille *moderne*, un œil *moderne* sont une oreille et un œil auxquels une combinaison de sons ou de couleurs *prise au hasard* a beaucoup plus de chances de plaire qu’elle n’en aurait pour l’oreille non modern. Le modern semble d’autant plus capable de goûter *quoi que ce soit* qu’il est moïsn capable d’attention. Il y a là un fait qui tient de près au développement des sciences, lequel dégénère vers une accumulation insurmontable de *faits*”, en “Autres Rhumbs”, *Œuvres*, t. 2, p. 680.

era Cézanne había un público digno, tal vez porque tampoco había ya un público digno para ningún otro pintor. Al fin y al cabo, el marco de las relaciones sociales y simbólicas de la época imponía sobre el arte ciertas condiciones de atención, empezando por los condicionantes del “museo” –y sus lugares satélites, los nichos de acumulación y exhibición de mercancías y bienes artísticos–, tan incómodos para la mirada paciente, tan dados a producir un “efecto pasmoso y triste” –dirá Valéry–. Rilke escribirá otra vez a su amiga Clara lo siguiente:

Cómo juegan los hombres con todo, y abusan ciegamente de lo nunca visto, de lo jamás vivido; se distraen con la inmensa muchedumbre, dislocándola. No es posible que una época que da satisfacción a semejantes necesidades estéticas pueda admirar a Cézanne, ni comprender nada de su abnegación, de su secreto esplendor. Los comerciantes meten ruido, eso es todo.<sup>599</sup>

Los comerciantes meten ruido, eso es todo... Tal vez por eso Rilke puso tanta dedicación en la descripción de algunos cuadros de Cézanne, precisamente para salvaguardar la existencia del pintor entre tanto ruido. En un pasaje distinto de sus cartas, en los días siguientes al encuentro con una pintora que le hacía de cicerone, Mathilde Vollmoeler, ya se aventuraba él solo en la descripción de los cuadros:

Me pregunté ayer tarde, si mi intento de explicar la mujer en la butaca roja podría darte una idea del cuadro. No estoy seguro de haber acertado ni tan sólo la relación de sus valores: más que nunca me parece que sobran palabras, y, no obstante, la posibilidad de forzarlas a servir debiera existir, con sólo conseguir mirar el cuadro como naturaleza: entonces, como algo que es, también habría que poder esclarecerlo de alguna manera. Por un momento me parece más fácil hablar del autorretrato. Evidentemente es anterior, no utiliza todo el abanico de la paleta, parece encerrarse en su centro, entre el rojo-amarillo, el ocre, la laca roja y un púrpura violáceo, para alcanzar, en la chaqueta y en el cabello, el fondo marrón impregnado de violeta, que contrasta con una pared gris y cobre pálido. Pero si se mira más de cerca, se descubre también en este cuadro la presencia de un verde claro y de un azul jugoso, que hacen resaltar los tonos rojizos y precisan la

---

<sup>599</sup> Rilke, *Cartas...*, op. cit. p. 46. Rilke suele escribir desde París a su mujer, que también era pintora. Antes de conocerse, quizá Valéry y Rilke se habían cruzado en los mismos lugares y en las mismas circunstancias, habida cuenta de que Valéry solía acompañar a Jeannine a los salones independientes, o a “l'exposition d'automne”, *Cahiers*, cix, p. 5.

luminosidad. Aquí, sin embargo, el tema es aprehensible en sí mismo, y las palabras, que tan incómodas se sienten cuando de dar cuenta de hechos pictóricos se trata, no se recobrarían sino con sumo agrado para describir este contenido, donde comienza su verdadero terreno. Allí está mirando un hombre con el perfil derecho girando un cuarto hacia nosotros.<sup>600</sup>

Se trata este último pasaje de un ejercicio de observación valioso, menos por la abundancia de detalles en la descripción que por lo bien que reproducía el escritor los movimientos de su “nervio óptico” ante la pintura. Se introducía así con la mirada en las rendijas de un color, ahondaba cada vez más en la trampa de los matices y aislaba elementos dispersos. Así, intentaba buscar en vano algún sentido a la relación de los valores, a la proximidad y la distancia de los colores y su disposición contigua. Los colores los describía sin orden, conforme variaban a su mirada, acordes a su propio sentimiento. Y, finalmente, con un tono de alivio, regresaba a los ojillos expectantes de esa cara seria que lo miraba desde el cuadro. Rilke era un buen observador que apenas sabía de pintura –que nunca alcanzaba a imaginar el arte de un pintor, el enigmático uso de los colores, las relaciones introducidas en el trabajo y la lógica de su construcción–, pero que, al menos, correspondía con el tiempo de su mirada a los tiempos de producción del artista. Era un observador que, a fuerza de mirar, sabía que una calculada complejidad aparecería latente bajo el plexo de colores bien trabado, que era propio de aquella pintura. Cézanne adolecía de unos medios ganados con tal paciencia y testarudez que, tal vez por eso, había que hacer un esfuerzo para habituarse a ver su pintura con la misma testarudez y paciencia. Rilke pensaba que había que acomodar la mirada a su pintura, como se acomoda la pupila al entrar de repente en la sombra. Pero, aparte ya de la conmiseración o simpatía que pudiéramos mostrar hacia el pintor, una cosa nos parece cierta: a la luz de todo lo que aconteció después con las vanguardias, no sería poca cosa tratar a Cézanne como un guardián sincero de la pintura. Así lo retrató Bernard en su taller: con aspecto de guardián, tal vez un poco cómico, más bien como un gendarme que custodia su propia pintura de los peligros que le acechan (fig 1). Reconocer lo que de continuidad había en esa misma pintura,

---

<sup>600</sup> *Ibidem*, p. 60.

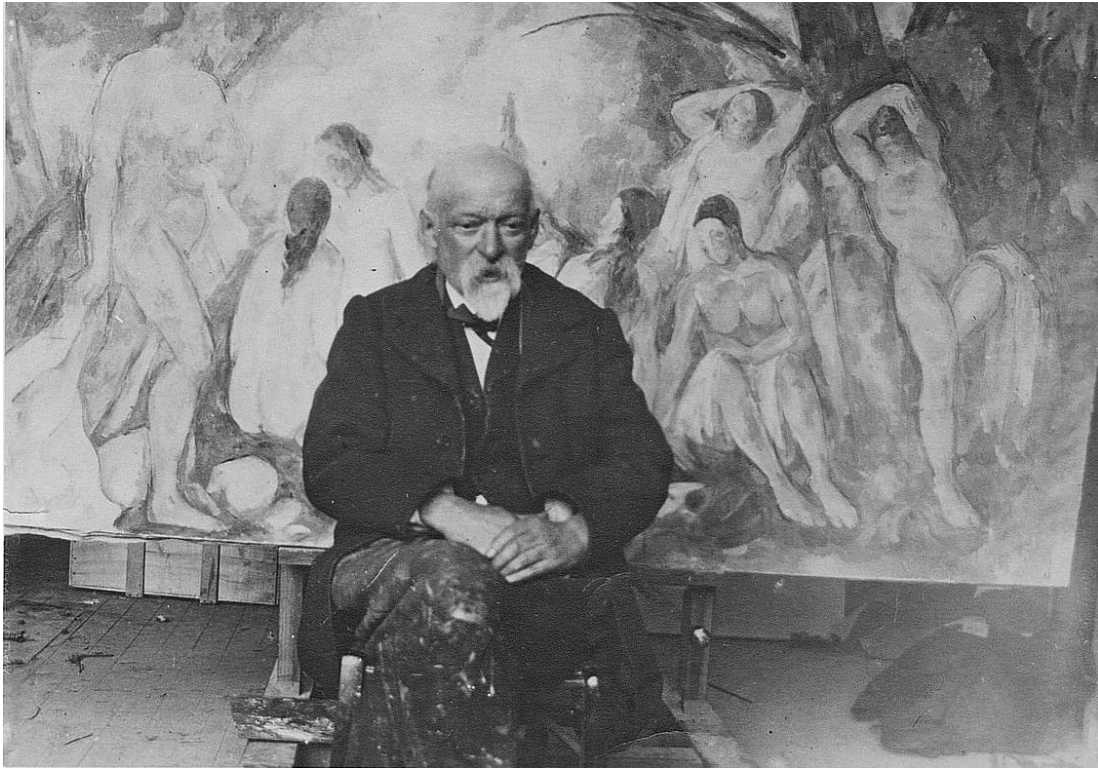


Fig. 1. Paul Cézanne sentado delante de *Las grandes bañistas*, fotografía tomada por Émile Bernard, c. 1906.

*Las grandes bañistas*, era tan necesario o más que las rarezas y las novedades que consigo podía traer. Valéry dirá algo que resume muy bien su consideración de la continuidad en el arte, “ce qui est le meilleur dans le *nouveau* est ce qui répond un désir *ancien*”<sup>601</sup>. Una respuesta nueva a un problema o un deseo viejo. La atención subsidiaria de una mirada ligera, que Valéry identificaba como “antiartística”, era una mirada que, a diferencia de la de Rilke, reaccionaba como una espoleta sólo a estímulos discontinuos y alterados regularmente. Lo nuevo tiene un irresistible atractivo sólo para las mentes que alcanzan “su estimulación máxima con los simples cambios”<sup>602</sup>. Y de ahí que, como un *deus ex machina*, se desencadenara el engranaje de las modas, ese mecanismo que alentaba “el cambio por el cambio”, que enterraba y desenterraba las artes y los artistas en virtud de rasgos efímeros y poco valiosos, a condición de que se opusieran o soliviantaran a una sensibilidad adormecida. Por eso hemos de sospechar que, en las pinturas de Cézanne, tristemente, aquel público moderno y sus críticos amantes de la superchería y el escándalo sólo estuvieran interesados en encontrar esos rasgos de una terrible o agradable –según cada cual– discontinuidad con la pintura de

---

<sup>601</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 561.

<sup>602</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 478.

mímesis, es decir, con todas las tradiciones de la pintura, porque no había otra. Algo terrible, decimos, porque el mismo Cézanne se pasó parte de su retiro en Aix, contrariado por todos los que, en París, querían “entender su arte” –“la fauna curiosa” como él mismo los denominaba—. Y se mantuvo sospechosamente insistente en su afirmación de que él tan sólo quería “pintar sus sensaciones”, en el mismo sentido en el que lo habían hecho otros pintores de mímesis como Chardin, a quien mencionaba de vez en cuando en sus cartas. La especulación económica, en connivencia con la moda, seguramente contribuyó a realzar las rarezas en la pintura de Cézanne, en detrimento de las muchas cosas que ataban su pintura a un sinfín de hilos y costumbres propias del arte de períodos anteriores, muchas de ellas de lo más convencionales<sup>603</sup>. Valéry probablemente tenía una consideración muy comedida de

---

<sup>603</sup> Cézanne era muy consciente a su vejez de que la imprevista atención que recibió su pintura escondía intereses de muy dudosa nobleza, y le inquietaban las operaciones especulativas que se producían alejadas de su taller, en París. Cézanne, *Correspondencia...*, op. cit. p. 312. Sobre la moda a comienzos del siglo pasado, vid. Georg Simmel, “La moda”, 1905, en *Cultura femenina y otros ensayos*, Revista de Occidente, Madrid, 1934, pp. 35-71. Lo sociológicamente interesante de las modas artísticas era su público, tanto más que las rarezas de los aparatos formales y teóricos del arte de vanguardia, que bien podían explicarse sólo en ese proceso inflacionario de las rupturas estéticas o, como en el caso de Cézanne, por unos condicionantes técnicos y unas habilidades particulares que, tanto para bien como para mal, debían más a la experiencia propia que a la enseñanza de otros. Ese público avanzado y muy reducido transigía, incluso alentaba a los artistas en su rechazo de sus propias tradiciones, acrecentando su alienación artística. Las tesis de Simmel sobre la moda, aunque él estuviera pensando en sombreros, resultan reveladoras para entender la pérdida de la función mímesis de la pintura, pareja a la primacía de lo “moderno” como un valor determinante del arte cada vez mayor:

“La moda significa –dice Simmel–, pues, por un lado, la integración en el círculo de los socialmente iguales, la unidad de un grupo caracterizado por éstos y, por lo mismo, el aislamiento de éste frente a los inferiores que quedan caracterizados como pertenecientes a él. Unir y diferenciar son las dos funciones básicas que se unen aquí indisolublemente; cada una es la condición por la realización de la otra, a pesar de que, o precisamente porque, forman una contradicción lógica. Que la moda es un mero producto de necesidades sociales, pero también de necesidades formales psicológicas, se demuestra claramente por el hecho de que, a menudo, no está justificada por ninguna referencia de finalidad objetiva, estética o cualquier otra. Mientras que, en general, nuestra vestimenta, por ejemplo, se adapta racionalmente a nuestras necesidades, no existe ningún factor de utilidad en las decisiones con que la moda la crea: faldas amplias o estrechas, peinados altos o anchos, corbatas de color o negras. Cosas tan feas o incómodas como éstas son a veces modernas, como si la moda quisiera expresar su poder precisamente por la docilidad con la que aceptamos por ella sus aberraciones”, Georg Simmel, “La moda”, op. cit., pp. 39-40.

Cézanne, aunque a éste le habían mostrado su estima muchos pintores del círculo de Valéry. Ciertamente lo “nuevo”, –si es que no convendría hablar, muchas veces, de lo raro y lo excéntrico– por defecto ponía en guardia a Valéry, hasta el punto de considerar sin ambages que “para el artista, la búsqueda de lo nuevo era la búsqueda de su destrucción”. Pues algo que se decía nuevo, en cuanto tal, era algo que tan sólo esperaba su demolición, y era, además, algo que tampoco evitaba el adormecimiento de los sentidos a la larga. Así, en la inercia que iba de cambio en cambio, era de esperar que la atención de los observadores cesara en algún momento, y que prevaleciera un simple mecanismo de reacción –una sensibilidad fatigada, que sólo despertaba a sobresaltos en mitad de un constante estado de extenuación sensitiva–. Por otra parte, la facilidad que había en juzgar una obra positivamente por sus rasgos distintivos, y tanto más cuanto más llamativos fueran, conducía a la degeneración del espíritu crítico. Era un “hábito curioso”, pensaba Valéry, un hábito cada vez más acusado, que se interesaba por la parte más frágil de las cosas, la menos constante<sup>604</sup>. Si bien, ese nefasto culto de lo nuevo nunca deberíamos confundirlo con la sana discontinuidad que afectaba a las artes desde siempre, la propensión a los cambios graduales que los artistas introducían con algún fin en sus artes –es decir, con algún fin distinto al simple hecho de “cambiar” –, en pos de nuevas soluciones para viejos problemas. Esa propensión buena a los cambios de estilo y función, en cuanto tal, constituía una condición natural que estaba enraizada en la naturaleza humana, empezando por su sensibilidad. Los diversos equilibrios, continuidades y discontinuidades, pluralidades y singularidades de los rasgos formales, como en el ornamento, hacían funcionar y reavivaban los mecanismos de la atención; la simetría reclamaba su ruptura, el movimiento, lo inmóvil, y el día gris, la noche de color. A Valéry le gustaba alegar los principios del contraste de los colores como ejemplo

---

<sup>604</sup> “Nouveauté. Volonté de nouveauté. - Le nouveau est un de ces poisons excitats qui finissent par être plus nécessaires que toute nourriture; dont il faut, une fois qu'ils sont maîtres de nous, toujours augmenter la dose et la rendre mortelle à peine de mort. - Il est étrange de s'attacher ainsi à la partie périssable des choses, qui est exactement leur qualité d'être neuves.

Vous ne savez donc pas qu'il faut donner aux idées le plus nouvelles je ne sais quel air d'être nobles, non hâtées, mais mûries; non insolites, mais existantes depuis des siècles; et non faites et trouvées de ce matin, mais seulement oubliées et retrouvées”, *Œuvres*, t. 2, pp. 478-479.

paradigmático de un mecanismo fisiológico afín a los principios generales que hacían funcionar la sensibilidad: el verde nos induce a buscar su contrario, un rojo, y el rojo nos induce a buscar el verde. “Lo simple invoca lo complejo, y lo complejo lo simple”, decía Valéry, “las simetrías se preparan y tienden a su alteración”. Eran principios formales complementarios, “y cada determinación iniciaba la causa del movimiento opuesto que se generaba en la sensibilidad”. Y continuaba diciendo que: “estos movimientos hacen pensar que la acción externa es tan sólo un avivamiento extraño –una inercia de la sensibilidad– y, por el contrario, una causa de mitigamiento, y que la percepción es de algún modo antagónica a la sensación, ya que la percepción tiende a utilizar sólo los primeros términos y a ser enturbiada por los siguientes”<sup>605</sup>. Y así podía suceder, según él, con todas las cosas imaginables. Se podría decir que el estado natural de los mecanismos fisiológicos y psicológicos nunca era homeostático sino, al contrario, dinámico, en constante transición de un estado a otro muy distinto. Con lo cual, se podía pensar en un mecanismo del gusto inestable que alentaba las variaciones en las artes. Ciertamente esa condición natural se apreciaba con absoluta claridad en el ornamento, cuyos principios elementales acaso fueran la armonía y el contraste, a saber, la continuidad y la discontinuidad. Pero también se apreciaba en la historia de la pintura, por cuanto ésta integraba, en su mimesis, esquemas de ordenación, a veces incluso sustraídos de aquellas artes menores; el orden decorativo se sumaba a la mimesis, de tal manera que se producía un equilibrio de signos contrarios. Allí donde, en el pasado, muchos artistas ordenaban regíamente una simetría perfecta, se producía una imperfección involuntaria un buen día, y encontraba otro artista un valor en el movimiento de desviación con respecto a la simetría, la *sprezzatura*. Y donde un dibujo claro se había vuelto norma, la adición de sombras oscuras introducían un valor inesperado, aunque aprovechable, que reorganizaba los medios de expresión. Las dinámicas de cambio producidas por una suerte de agotamiento de la sensibilidad, según Valéry, todavía prevalecían en tiempos de Manet, aunque ya con este pintor comenzaran los signos de una ruina de todos los sistemas de valores<sup>606</sup>. “Triunfo de Manet”, era como Valéry tituló a un ensayo que que eximía al pintor como “causa” de la decadencia de la pintura, a diferencia de lo que tiempo atrás había sugerido

---

<sup>605</sup> *Cahiers*, vi, pp. 418-419.

<sup>606</sup> *Piezas*, op. cit., p. 174.



Fig. 2. Édouard Manet, *Victorine Meurent*, c. 1862.

Baudelaire: triunfo de Manet, derrota de la pintura. “Con su clara conciencia y dominio de los medios de su oficio”, dirá Valéry de Manet, no pretendía “especular en torno al ‘sentimiento’, ni introducir ideas sin haber organizado sabia sutilmente la ‘sensación’”. Valéry afirmará que Manet “persigue y alcanza el supremo objeto del arte, el *encanto*, término que tomo aquí en su sentido más fuerte”<sup>607</sup>. La inteligencia que Manet desplegó en su pintura, y especialmente en pinturas como la *Olympia*, residía en la sencillez de medios con los que había conseguido desencadenar efectos muy potentes, el efecto de un “horror sagrado”. Manet había construido metódicamente “un ídolo y un escándalo”; con aquella pintura *hacía ver* a todo el

---

<sup>607</sup> *Piezas*, op. cit., p. 175.



mundo “la barbarie y la animalidad ritual que se esconde y conserva en los usos y trabajos de la prostitución en las grandes ciudades”<sup>608</sup>. Ese era su verdadero mérito y no otro: “hacer ver” lo que se puede ver y que no es visible –sólo a través de metonimias, metáforas, trasposiciones, transferencias, sinapsis–; y esa era la muestra de “su personal saber de cómo obrar con el ojo y la mano para convertir el acto de ver en cosa visible”<sup>609</sup>. Como demostrara Ángel González en uno de los ensayos más lúcidos que se hayan escrito sobre el asunto, los procedimientos técnicos de Manet, o las alteraciones sufridas en ellos, eran lo de menos. Manet hizo partícipe a un público que demostraba ver en tales pinturas mucho más de lo que era evidente en un plano estrictamente óptico. Se trataba de una paradoja, al considerar que el pintor lo hizo sin salirse de una pretensión de neutralidad óptica. Manet hizo visible muchas más cosas que la superficie del rostro y los cuerpos. En sus pinturas, los rostros y los cuerpos fueron acusados de parecer “ropas vacías” y vacíos de sentimiento y expresión, como vacía está la mirada de Victorine Meurent en la pequeña tela de Boston, un retrato que bien podría servir de lugar geométrico de todas las proyecciones del espíritu del observador, lugar de mil interferencias anímicas. Lugar vacío en el que cada uno encuentra sólo lo que consigo lleva (fig. 2)–<sup>610</sup>. Valéry definió el problema del arte de Manet de una manera excepcional; precisamente a propósito de uno de los retratos que Manet hiciera de Morisot, apuntó lo que se hacía visible en sus pinturas: “la presencia de una ausencia”<sup>611</sup>.

Sobre la “expectación y el valor de lo inesperado”, valor positivo en este caso, anotaría Valéry lo siguiente: “Es lo imprevisto, lo discontinuo –alguna forma de ser y de realidad que nunca hemos debido de pensar– lo que da a la observación y experimenta su encanto y su poder. Pensamos que habíamos visto, o concebido, todas las posibles soluciones –y todavía quedaba otra”<sup>612</sup>. Sería otra situación distinta de las

---

<sup>608</sup> *Piezas*, op. cit. p. 176.

<sup>609</sup> *Piezas*, op. cit. p. 178.

<sup>610</sup> González, Ángel, “La pintura se complica”, en *Manet en el Prado*, cor. Manuela B. Mena, 2003, Museo Nacional del Prado, Madrid, pp. 95-117

<sup>611</sup> *Piezas*, op. cit. p. 179. “...esa cara de ojos grandes cuya vaga fijeza es de una distracción profunda y ofrece, de alguna manera, *la presencia de una ausencia...*”.

<sup>612</sup> Si se puede hablar en el pasado de una moda, en el sentido moderno, es decir, hablar de “la moda *rocaille*” y “la moda neoclásica”, es algo que Valéry nunca dejó claro. Acaso debemos sospechar que ese culto de lo nuevo que tanto denostaba, al menos en sus

artes a la que atacaba Valéry. Según éste, sería reprochable el cambio en las artes que sólo tenía como finalidad el cambio, ése que era alcanzado sin la reflexión y el empleo de las potencias del artista, por cuanto esos cambios llevaban a las artes hacia un precipicio. Si ese mecanismo de cambios, el autómatas de la época, había echado a andar a partir de Manet es lo que menos nos debe preocupar, porque Manet no fue realmente el constructor del Golem. Valéry trató las condiciones de intensificación de los estímulos sensibles en el mundo moderno –el régimen de “*instabilité et désordre*”– junto con la acumulación de la mercancía y la economía de las transacciones simbólicas. “Se puede decir –escribió Valéry–, que los hombres se han acostumbrado a considerar todo conocimiento como transitivo, todo estado de su industria y de sus relaciones como provisorio”<sup>613</sup>. La consideración de Valéry sobre la realidad de su tiempo estaba llena de perplejidad, y de algo de tristeza también, porque entendía que la consecuencia de ese nuevo régimen social y económico había sido la quiebra de los valores primordiales de un mundo antiguo, al que él mismo había pertenecido<sup>614</sup>. Más de una vez dirá con ironía que, habiendo sido partícipe en la poesía simbolista, y tratado de primera mano a los surrealistas, al final se había propuesto “relativizar todo eso” –y que conste bien que dice “*relativer*”, y no abolirlo o prescindir de todo eso–<sup>615</sup>.

---

escritos habituales, era genuino de una modernidad muy tardía. Aunque tampoco debería desdeñarse el efecto que “el culto a la diferencia” tuvo en otros períodos históricos. Johan Huizinga describe en los siglos XVII y XVIII un ejemplo que representa bien este sentido de la moda como desencadenante de intensidades crecientes, el de las pelucas femeninas, que relaciona, además, con el estilo *rococó*. Huizinga, Johan, ch. “Las culturas y las épocas *sub specie ludí*”, en *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 2000.

<sup>613</sup> “Propos sur le progrès”, *Œuvres*, t. 2, pp. 1023-1024.

<sup>614</sup> Muestra de esa melancolía sería el comienzo de “*La liberté de l’esprit*”, que dice así: “C’est un signe des temps, et ce n’est pas un très bon signe, qu’il soit nécessaire aujourd’hui... d’intéresser les esprits au sort de l’Esprit, c’est-à-dire à leur propre sort. Cette nécessité apparaît du moins... aux hommes d’un certain âge qui ont connu une tout autre époque, qui ont vécu une tout autre vie, qui ont accueilli, qui ont subi, qui ont observé les maux et les biens de l’existence dans un tout autre milieu, dans un monde bien différent. Ils ont admiré des choses que l’on n’admire presque plus; ils ont vu vivantes des vérités qui sont à peu près mortes; ils ont spéculé, en somme, sur des valeurs dont la baisse ou l’effondrement est aussi clair, aussi manifeste et aussi ruineux pour leurs espoirs et leurs croyances, que la baisse ou l’effondrement des titres et des monnaies qu’ils avaient, avec tout le monde, tenus autrefois pour valeurs inébranlables”, *Œuvres*, t. 2, op. cit. p. 1077.

<sup>615</sup> “...J’ay essayé de *relativer* tout cela”, *Cahiers*, xxix, pp. 630-631. Conviene saber que, por ejemplo, en la época de la ocupación, Valéry se unirá a los surrealistas en contra de la censura del “arte degenerado” emprendida por los invasores alemanes. Paul Ryan concreta muy bien la posición al respecto del escritor, al referir una mención que Gide hace de Valéry: “À notre âge, on a pris son parti des chefs-d’oeuvre des autres”, André Gide, *Journal*

Pero más allá de la melancolía, sus reflexiones sobre la “máquina económica” y las inercias del mundo moderno tenían detrás muchas lecturas clásicas en materia de economía y sociología, que iban desde Karl Marx a León Walras. En su ensayo *La libertad del Espíritu*, Valéry escribirá: “...la vida moderna constituye una verdadera enfermedad... los intercambios demasiado rápidos son fiebre, la vida se vuelve devoración de la vida”. En ese régimen social y económico se producía la lógica disminución de las personas que sabían mirar y escuchar: “...aquellos que podían dar al cuidado del trabajo del artista, la estimación que fija, fuera de la moda y del efecto de un día, la autoridad de un nombre”. Valéry acusó esa misma falta de esfuerzo en muchos de los propios artistas: “no se hace nada estable, pues nada se hace para lo estable”. Ahora bien, sin menospreciar sus agudas observaciones sobre la hiperestesia producida en el entorno cotidiano de la vida moderna –sobre la fatiga de los sentidos– y “estudios de circunstancias” –como él mismo los llamaba–, hay otro asunto que sobrevuela los intereses de nuestra investigación, como es el olvido –a veces consciente y voluntario– de los conocimientos artísticos más elementales. Las condiciones de inatención en el mundo moderno que, hemos de insistir una vez más, fueron alimentadas sobre todo por la moda y las inercias de la acumulación y sustitución constante de bienes, exigían del arte estímulos tan vacíos como estrafalarios, llamadas de atención, rupturas radicales con las costumbres y las convenciones. Y el artista, cuando asumía esa exigencia, se perdía en la búsqueda de rarezas. Si las circunstancias contribuían a la aparición de un raro espécimen de artista, ese mismo artista también ponía su grano de arena para perpetuar y, a ser posible, incrementar la inercia de los cambios modernos. Su arte, vuelto estéril, aunque expeditivo en asuntos de propaganda –“la literatura se ha vuelto señora de todas las artes”–, contribuía a conformar un público sin hábitos de observación, con los sentidos fatigados o, en todo caso, sumido en un régimen de atención absurdamente intermitente; la atención del somnoliento que cabecea y nunca termina de dormirse del todo.

---

II, 1926-1950, ed, Martine Sagaert, Gallimard, París, 1997, p. 460, cit. *Paul Valéry, sous le signe de l'art et des artistes*, op. cit., pp. 512.

Tal vez nos pueda parecer simplista despachar el arte moderno como un hilo continuado de desplantes destinados a llamar la atención a toda costa. Aunque el análisis minucioso del origen de la vanguardia del arte que se fue afianzando justo antes de la Primera Guerra Mundial, a partir de sus relatos seminales, ciertamente no sobrepasa el efecto de un escándalo que, cuando se agotaba, tenía que subir de intensidad –y así llegaríamos del cubismo hasta los urinarios de Duchamp, o hasta los artistas nihilistas, encargados de arrasar todas las convenciones–. Hablar del inicio de una búsqueda de rarezas en el arte que marcaba las filas de una vanguardia y una retaguardia no resultará baladí, por cuanto que tampoco a Valéry se le pasaría el hecho de que muchos pintores se preocupaban ya menos por conocer los pormenores técnicos de su arte, y asumían mejor todo tipo de supercherías y espiritualismo, creencias declinadas ya entonces, y de lo más absurdas y variopintas que se pueda sospechar, casi todas provenientes del espiritismo y la teosofía. Así, Valéry afirmaba que un ansia moderna por lo “extraordinario” se debía a la falta de imaginación, y que lo mismo se podía sostener de “la curiosidad mística y metafísica” –sin duda un arreglo de cuentas con la vanguardia, en sus derivas desde el movimiento simbolista hasta el movimiento surrealista–<sup>616</sup>. Los artistas se habían “reservado el dominio del sueño (*Rêve*)”<sup>617</sup>. Y también sabía lo fina que había sido, justo en el cambio de siglo, la línea que separaba el movimiento simbolista de los símbolos y doctrinas esotéricas, o de las metafísicas más variopintas. A pesar de todo, la acritud de Valéry hacia esos modernos pintores simbolistas, incluso eventualmente algún surrealista, no debió de ser mayor que la que mostraba Degas por su amigo Gauguin, errabundo en sus ideas y en sus viajes, vestido de canaco en París, en busca “del fondo misterioso de su pensamiento”, mientras hacía pinturas que –consideradas en el tiempo– todavía eran relativamente convencionales, e incluso hasta muy “clásicas” en algunos aspectos, si les quitamos toda la parafernalia de simbologías creadas *ad hoc* o, más bien, con el propósito de entretener a esa gente que se cansaba fácilmente de mirar pinturas. “Ay,

---

<sup>616</sup> “Mauvaises pensées”, *Œuvres*, t. 2, p. 878. Valéry considera muchas veces al surrealismo como un epígono de ciertas ideas que ya eran germinales entre los poetas y pintores surrealistas: “Dans les arts et les lettres, j’ai vu tant de nouveautés s’y produire. J’ai été quelque peu décadent, quelque peu symboliste - J’ai assisté à l’entrée en jeu des plus notables surréalistes – J’ai essayé de *relativer* tout cela”, *Cahiers*, xxix, pp. 630-631.

<sup>617</sup> “Propos sur le progrès”, *Œuvres*, t. 2, p. 1023.

pobre Gauguin”, decía Degas: “...primero tuvo que rodearse de gente con coronas de flores y anillos en la nariz para sentirse como en casa”. Entre divertido y estremecido por la parafernalia del arte moderno, Valéry podría haber dicho, después de todo, lo mismo que escribiera del público moderno en una carta el mismísimo Gauguin, lamentándose de su destino como pintor de vanguardia, con tanta malicia como inteligencia: “el público le demanda al pintor que sea lo más único posible, y sólo lo acepta cuando trae a la memoria a otros pintores”<sup>618</sup>.

Se puede hablar cuanto se quiera de la libertad del pintor moderno, pero nunca se llegará a entender gran cosa sobre “la sospecha de impotencia” que seguía a esa libertad, a menos que se contemple que tanta libertad para los pintores suponía –sólo aparente, y contradictoriamente– una merma de su voluntad. Sin otra resistencia que la “apetencia”, pensaba Valéry, en el arte prevalece “el hábito de la facilidad”. “Los obstáculos son los signos ambiguos ante los cuales unos desesperan, y otros comprenden que allí hay algo que comprender”<sup>619</sup>. Y hemos de pensar que, para Valéry, la tecnología y la técnica no eran elementos neutrales propios de la pintura, es decir, meras adiciones del pasado que se podían desechar sin consecuencias. Sino que constituían las condiciones mismas de posibilidad del pintor, como sucedería en cualquier otro arte. Sin sus conocimientos técnicos o artísticos, el pintor podía buscar cosas que “llamaran la atención”, pero muy poco más. Y no resultaba rara la sospecha que Valéry tenía sobre muchos artistas –“sospecha de ignorancia”– ya que, al renunciar a los conocimientos más comunes de su arte, creían hacer lo que querían, cuando lo más probable es que sólo hiciesen lo que podían:

A partir del romanticismo, se imitó la *singularidad*, en lugar de imitar, como en tiempos anteriores, la *maestría*. El instinto de imitación permaneció igual, hasta que los modernos añadieron una contradicción.

---

<sup>618</sup> A partir de esta cita, Francis Haskell escribió un magnífico ensayo sobre el origen de ese valor-aparente que es lo “moderno”, y su formación conjunta a “la hostilidad instintiva de una sociedad que llevó a los artistas a creer que ese era un campo de reproducción necesario para el arte verdadero”. Francis Haskell, “Enemies of Modern Art”, en *Past and present in art and taste: selected essays*, Yale University Press, New Haven and London, 1987, p. 207.

<sup>619</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 58.

La maestría, así entendida, es el dominio aparente (“est de sembler commander”) de los medios del arte –en lugar del visible dominio de los medios sobre el artista—. Por tanto, la maestría presupone un hábito en el artista, que hace de sus medios el punto de partida de sus ideas y combinaciones, y que sólo se embarca en trabajos que se pueden pensar a partir de los mismos.

Como resultado la maestría queda vencida las pocas veces en que alguien, por casualidad o por un don natural, crea nuevos medios, e incluso, a primera vista, crea un mundo completamente nuevo. Sin embargo, nunca se trata de otra cosa que de medios.<sup>620</sup>

Valéry pensaba que aquel *aficionado* que hubiera sabido “presentir el misterio mismo o la esencia de su arte a través de las resistencias e insubordinaciones del oficio”, sólo mostraría atisbos de lo que hubiera llegado a ser de haberse entregado por entero al conocimiento de sus medios. Era consciente, no obstante, como sucediera antaño en el caso de Corot, de que “cierta torpeza con un sentimiento muy nítido de los recursos del lenguaje trabajado” daba su gracia y su humor a las “pequeñas piezas”. Pero, con todo, entendía que el desconocimiento de los medios era una restricción de las potencias del artista y, en consecuencia, de sus libertades. Por eso Valéry estaba convencido de que las artes se encontraban en una situación de hecho pésima, que el aprendizaje y desarrollo de los medios de expresión habían desaparecido casi por completo. Con ello también desaparecía el dominio de la voluntad.

Sus alusiones veladas a los pintores de vanguardia fueron relativamente pocas, pues Valéry practicaba una particular forma de descrédito hacia los demás: la indiferencia, la ignorancia fingida. Se preocupó por el verdadero sentido de la enseñanza en las artes, por lo que en el arte se puede aprender y lo que pertenece a cada cual descubrir a través de su propia experiencia. Ahí resolvió que, si bien en toda enseñanza artística existía el peligro de la imitación mecánica de ejemplos –una enseñanza sometida a convenciones absurdamente rígidas–, el perjuicio para la pintura tampoco había sido menor en el caso contrario, es decir, concediendo al artista excesivas libertades. Su idea sobre el aprendizaje artístico era muy distinta a la de

---

<sup>620</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 565. “La pintura perdió algo de su voluntad de poder... Y en consecuencia de su libertad”, Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 45.

aquellos conservadores que, en distintas épocas y en circunstancias diversas, habían promulgado la restitución de viejos hilos de tradición desaparecidos. “La tradición no existe sino para ser inconsciente”, afirmaba Valéry. Y, sin embargo, sabía por qué muchos artistas de su tiempo miraban melancólicos hacia otros tiempos que creían mejores. Aquella idea de que la pintura remontaba a los mismos lugares de siempre, “como el río a su fuente”, Valéry la entendería de otra manera. Lo que comprendía, más bien, es que las funciones de la pintura no se resolvían en un espacio de operaciones con infinitas variables, sino que todo artista que ahondara sinceramente en las potencias de sus medios acabaría por encontrarse, más temprano que tarde, en el mismo punto en el que otros artistas anteriores debieron encontrarse antes que él:

Las experiencias más extrañas, el intento de vivir en cada latitud psicológica y en cada estadio de la sensibilidad —termina conduciéndonos de vuelta a la “casa de nuestros padres”, a usos que por la razón de su pasado parecían extraños, a reglas que habían perdido su razón de ser— y finalmente a la comprensión de estos misterios demasiado familiares, a sus razones de fondo, y encantos, a ese hogar vuelto habitable, como rejuvenecido en la lejanía. Hay un conflicto infinito entre las cosas producidas por acumulación, por los siglos, por la colaboración de muchos hombres, circunstancias, y épocas, de una parte; y de otra parte, el hombre que nace, que se tropieza con estas cosas que él mismo no podría haber inventado —porque ni siquiera fueron inventadas por nadie.<sup>621</sup>

---

<sup>621</sup> *Œuvres*, t. 2, p. 561.





## CONCLUSIONES

Llegado este momento, vamos a hacer una relación de las ideas desarrolladas y los resultados obtenidos al final de esta investigación, aunque estemos tentados a concluir como lo hiciera Monet, asumiendo que “todo lo que podemos decir es que la pintura es una cosa difícil”<sup>622</sup>. Valéry decía también que “ser pintor, es buscar indefinidamente lo que es la Pintura”<sup>623</sup>. Y de ahí que, antes de nada, y asumiendo “la ignorancia del que no hace” –nuestra propia ignorancia–, debamos aceptar que “la Pintura es misteriosa”<sup>624</sup>. En la raíz de esta investigación existe un énfasis claro en torno a la importancia que los hábitos tienen para los pintores, y también en torno a las condiciones de una atención técnica que, asimiladas de diversas maneras, comprometen las relaciones comunes de esos pintores con la realidad. Valéry consideraba que el *hacer* estaba en el origen de todo conocimiento.

La *mimesis*, entendida de varias maneras, entre ellas, como la representación de la realidad sensible, sería considerada por Valéry como un rasgo crucial y constante de la pintura. La *mimesis* es importante para la pintura, incluso cuando Valéry asume que, debido a la propia complejidad de la percepción, la realidad sensible nunca puede

---

<sup>622</sup> Agathe Rouart-Valéry, *Crayons*, op. cit., p. 79.

<sup>623</sup> “Être peintre, c’est chercher indéfiniment ce qu’est la Peinture”, *Cahiers*, xxiii, p. 190. Cf. *Œuvres*, t. 2, p. 1566.

<sup>624</sup> Selina Blasco, que ha mostrado con mucha humildad y prudencia la dificultad que supone hablar de la pintura desde los lugares alejados de su ejercicio material, utiliza esta expresión –“la Pintura es misteriosa”– de manera recurrente en un seminario promovido por el CA2M. Blasco, Selina, “Pero... ¿Esto es arte?”, en el *X Curso de introducción al arte actual*, Madrid, entre el 14 de febrero y el 11 de abril de 2018.

ser un hecho cerrado a cal y canto, dado a resolverse artísticamente de un modo único. Valéry lo explicó bien en el siguiente pasaje:

El parecido es una trampa en que se enredan y perecen muchos artistas. Hay un parecido superficial que puede alcanzarse en poco tiempo... Pero un trabajo llevado con tal ligereza no resiste el examen. En esas obras no puede la contemplación ahondar más de lo que sus autores lo hayan hecho en el estudio y la ‘construcción’. Cuanto más se las mira, más se alteran y descomponen bajo la mirada. No hay que pararse en un primer parecido. Digo más: no hay que querer el parecido por encima de todo: al contrario, debe resultar de una *convergencia de observaciones y acciones que en la forma del conjunto acumulen una cantidad en constante aumento de relaciones observadas entre las partes*.<sup>625</sup>

De igual modo, a lo largo de esta investigación, hemos vuelto sucesivamente sobre la importancia que tienen los procesos artísticos. Al aproximarnos al final, albergamos la certeza de que un principio de *relaciones entre las partes y la unidad*, un proceso de análisis y síntesis, tantas veces evocado por Valéry, es algo que siempre prevalece en la pintura, que está en su naturaleza técnica y la define: “la composición, —dice Valéry— es la ligazón del conjunto con el detalle...”<sup>626</sup>. Ambos puntos, la articulación de relaciones y la mimesis, pueden considerarse *el cierre de la estructura tecnológica de la pintura*, porque se conservan en la pintura de todas las épocas y en todas las circunstancias —es decir, tanto en la pintura de tradición italiana como en la septentrional, incluso en la pintura de los chinos, que nos conducen a las diversas modernidades de la pintura, y que, por su complejidad de medios y fines, son las que mejor aguantan el significado antiguo de la *techné*—.

Por otra parte, hemos mostrado que los pintores podían reducir los medios, y que podían, prácticamente, iniciar su aprendizaje desde una *tabula rasa*. Pero los instrumentos y los conceptos de la estructura tecnológica de la pintura volverán a reaparecer una y otra vez a través de la experiencia. Sólo bastará algo de tiempo para que emerja en cada época ese proceso material que consiste en establecer relaciones, en juntar y separar, en someter a divisiones, en aprender por partes, y rearmar esas

---

<sup>625</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 212.

<sup>626</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. 127.

partes de nuevo, de una forma que sea capaz de alcanzar alguna mimesis de realidad sensible. Algunos de los pintores modernos que Valéry menciona en sus escritos, y con los que mantuvo relaciones de amistad, reconocían su tradición artística tan sólo aceptando intuitivamente esos elementos como su más alta tarea artística y moral; la búsqueda de un sistema de *relaciones* o un sistema de operaciones técnicas que les permitiera ordenar la realidad sensible, a fin de alcanzar la *mimesis*.

Por lo demás, los saberes que no pertenecen a sistemas exactos —y la mayoría de saberes comprendidos en el arte de la pintura no lo hacen—, es evidente que no se transmiten sin pérdida ni alteración de un maestro a su aprendiz. A lo largo de esta tesis hemos visto cómo los saberes artísticos, al aprenderse fundamentalmente por imitación, y en el curso mismo de la producción o el ejercicio técnico, implican una adaptación propia de cada sujeto, una *incorporación*; y han de volverse así una *segunda naturaleza*. Por esta razón, el aprendizaje conlleva algo que cada artista adhiere al hilo o tradición de los saberes que su arte compromete. Si bien, el conocimiento alcanzado de manera propia, se vuelve objetivo si a la larga se demuestra su eficacia. Valéry expresó muy bien esta singular relación de todas las facultades orgánicas del artista con los medios y fines de la pintura. Y entendió claramente que cualquier arte se puede aprender, pero no todo el arte. Valéry sabía que la *tradición técnica* de la pintura tendrá aquí un sentido más amplio que la perpetuación de cursos operatorios prefijados. Los instrumentos de la pintura son, en lo esencial, un conjunto de entrenamientos de las sensibilidades del artífice. Y en este punto estribaría la dificultad de análisis que suponen tales saberes. La pintura, en cuanto arte, compromete un desdoblamiento de la atención en un conjunto asombrosamente discontinuo de objetos de observación y manipulación.

\*\*\*

La *primera hipótesis* que formulamos en esta tesis, que damos ahora por validada, fundamentalmente esperaba demostrar que existe en la pintura una estructura de conocimientos objetivos, que la pintura no puede ser una libre disposición de los

sujetos, algo que se presente en ellos totalmente por azar. Para ello, había que razonar por qué existen problemas e ideas que constituyen recurrencias en la historia de dicho arte. Como botón de muestra de esos problemas analizados de acuerdo a los escritos de Valéry, podemos señalar, por ejemplo, la mimesis, la separación del dibujo y el color, o los problemas de la composición. Se trataba de demostrar así que, al ejercer su arte, un pintor proyecta una estructura de conocimiento sobre la realidad, al igual que cualquier otra forma de arte o de ciencia —es decir, con un régimen de atención técnica particular—. La *segunda hipótesis*, con afán de matizar mucho la conclusión anterior, nos obligaba a demostrar que la naturaleza técnica de dicho arte se complementaba a su vez con las experiencias personales del artista. Las disposiciones orgánicas del pintor, su cuerpo convertido en un conjunto de instrumentos técnicos mismamente, constituyen una relación privilegiada con la realidad sensible. Y, por eso, la naturaleza técnica y tecnológica de la pintura ha sido tratada por nosotros en los términos de un difícil equilibrio: por un lado, un conocimiento fundado en experiencias comunes y constantes para las personas, partícipes de una cultura; y, por otro, un conocimiento sometido a inclinaciones y vivencias propias de un artífice. Será en ese equilibrio, no exento de tensiones, según hemos creído demostrar, donde Valéry hallará involucrados todos los problemas artísticos de los pintores, o al menos los verdaderamente importantes.

La trama de la demostración que hemos empleado a lo largo de la tesis ha supuesto también la aparición de un corolario que tiene un carácter puramente historiográfico, y no sólo relacionado con los ámbitos de la teoría del arte y la tecnología. Puesto que, por debajo de esa sucesión enardecida de rupturas estéticas que afectaron a la pintura, en los distintos períodos comprendidos en la vida de Valéry, hubo un hilo de fuerte tradición tecnológica en el que aún se reconocían algunos pintores. Resulta innecesario resumir aquí de nuevo todos los puntos que hemos ido tratando a lo largo de la tesis para demostrar esta premisa. Nos bastaría únicamente, para concluir, con que se acepte la persistencia de esos conceptos en el trabajo de artistas como Manet, Degas, o Monet. Corot confiaba en las “sensaciones” y las consideraba el fondo inexpugnable de su arte. Pero, por “sensación”, lo que debemos entender aquí, no es sólo un proceso mental del sujeto que se resuelve

únicamente en su interior, sino también el propio mundo objetivo –*mundus spectabilis*–, que es quien produce esas sensaciones sobre el sujeto. Sin embargo, y con todo, Corot era un pintor de mimesis. Valéry daba cuentas de que ni siquiera esos pintores “*de sensaciones*” se resignaron a pintar otra cosa que la realidad misma que les llegaba por los sentidos. Es probable que algunos pintores modernos no tuvieran claro los medios con los que querían alcanzar su propósito. Es probable que incluso comulgaran con un sinfín de creencias y subjetividades descarriadas, y que eso sea lo que les distrajo y les disuadió de alcanzar un dominio más completo de sus medios de expresión. Pero tenían claro los procedimientos para agenciarse otro conjunto de saberes, otra vez y por cuenta propia, mediante la experiencia.

Lo que realmente nos enseña el espíritu *ingenuo* de aquellos pintores que empezaban a descuidar la completitud de sus medios de expresión porque decían bastarse de “sus propios ojos”, es que, cuando el pintor carecía de principios comprobados y eficaces en su arte, todavía podía volver a revivificar los medios de expresión mediante la *experiencia*. La pintura, incluso cuando está constituida por principios técnicos claros, nunca abandona del todo el carácter *empírico* de los conocimientos que implica. Por eso se puede cortar el hilo de la tradición técnica tantas veces como se quiera, y mil veces, por la experiencia, se recuperará la mimesis –las diversas mimesis– en el grado que sea necesario. Es una enseñanza ésta, entendida en su justa propiedad, que no podía sino dar aliento a los pintores de las generaciones más jóvenes, y aún todavía, pues todavía existen pintores. Por otra parte, esa suerte de declinación de la pintura, la puesta en cuestión de su tecnicidad específica, tenía su clara razón de ser en una época marcada por las abstracciones de la ciencia moderna, las teosofías y los espiritismos, y en la que el mundo sensible estaba desprestigiado.

Somos conscientes de que la aceptación de este corolario –lo sabemos por experiencia propia, por el diálogo mantenido con otros profesores y doctorandos todo este tiempo– exige del lector algo más que la confirmación de una o varias hipótesis. Exige también algo más que la familiaridad con las ideas artísticas de Valéry. Se necesita un esquema mental, una especie de “prejuicio” o “expectativa”, que alerte contra la asunción de que todas las modernidades artísticas fueron una suma de

ganancias indiscutibles. Se puede decir que esta investigación también pone en cuestión ese optimismo cultural y artístico.

Valéry fue muy escéptico con el porvenir de la pintura. Pero tenía razones para mostrarse así desde su manera de abordar las transformaciones últimas en los procesos internos de ese arte. Su interés en los procesos internos generales de la producción humana, le llevó a decir que a menudo las pinturas y los dibujos le parecían como el caparazón vacío de un molusco, un desecho de lo que realmente le interesaba. Su convicción de que la idea de arte es una idea tecnológica, excluía la dialéctica histórico-artística en que habitualmente se manejaban y se siguen manejando la inmensa mayoría de historiadores del arte, más preocupados por “lo hecho” que por “la cosa que hace”. En la distancia, juzgado desde nuestra perspectiva contemporánea, ese hilo de continuidad técnica y tecnológica que Valéry podía observar en las artes, tiene más importancia que todo el aparato de sucesivas rupturas en dichas artes, ese aparato que definió como un “problema de choque”<sup>627</sup>. Si se quiere ver así, al hablar de pintura, la tarea más urgente para Valéry habría sido mostrar lo que hay de familiar, y no lo extraño, en lo que hacían pintores como Manet o Degas, evitar que las artes se transformaran en asunto “de choque”. Es decir que, para aceptar nuestra tesis, hay que aceptar primero, en consonancia con Valéry, que la pintura no es realmente, ni puede ser, un arte de “progresión” –si por progreso entendemos una dialéctica que perfecciona y transforma la esencia de las cosas constante e indefinidamente–. Su valor como arte –el de la pintura– estaría más en un principio de continuidad que en un principio de cambio<sup>628</sup>. Se puede entender la necesidad de ese hilo de valores comunes y necesarios para la pintura, a decir de Valéry, incluso en el período histórico en el que más se ha ponderado –en todas las formas de arte, no

---

<sup>627</sup> “Hemos contraído la curiosa costumbre de juzgar mediocre a todo artista que no empiece por resultar chocante y recibir suficientes burlas o injurias. Quien no nos ofenda o nos haga encogernos de hombros es imperceptible. De lo que concluye cualquiera que al público hay que chocarle, y a eso se dedica. Un buen estudio del arte moderno debería poner en evidencia las soluciones encontradas cada cinco años a ese problema del choque desde hace dos o tres cuartos de siglo...”, Valéry, *Piezas...*, op. cit. pp. 55-56, 68. Cf. *Cahiers*, xx, p. 688.

<sup>628</sup> “Les artistes naguère n’aimaient pas ce qu’on appelait le Progrès. Ils n’en voyaient pas dans les Œuvres beaucoup plus que les philosophes dans les moeurs”, Valéry, “Propos sur le progrès”, *Œuvres*, t. 2, p. 1022.

sólo en la pintura— la ruptura con cualquiera que fuera la continuidad histórica y con la experiencia<sup>629</sup>.

Somos conscientes también de que esta vieja idea “humanista” hoy en día tiene poca consideración, y aún menos partidarios. Pero ahora, pasado algo más de un siglo desde ese momento histórico en el que acontecieron tantos cambios en el arte, estamos en mejores condiciones para entender por qué las ideas de Valéry se han vuelto más fuertes de lo que habrían parecido tiempo atrás, y por qué los valores que adhería a su sencilla noción —aristotélica— de arte aguantan mejor el paso del tiempo que la mayoría de los viejos mitos vanguardistas. Valéry planteaba muchas cuestiones que todavía tienen sentido y vigencia en nuestro presente para los pintores, y acaso para los artistas en un sentido muy amplio. Y estas cuestiones, que emergían del fondo de las estructuras tecnológicas de las artes, resultarán de interés, al margen de las dinámicas que sobre la producción impone el comercio y las transacciones simbólicas del arte.

Si se quiere saber qué pasó con la pintura a partir de 1910, y no digamos ya a partir de 1930-1940, con el triunfo y decadencia del modelo artístico vanguardista, haríamos bien en emprender esta tarea en soledad, y ponernos a buscar a los artistas que, consciente o inconscientemente, todavía ligaban su hacer a la estructura tecnológica de la pintura en lo esencial, en detrimento de aquellos que anunciaban una y otra vez que habían acabado con tal y cuál cosa, y finalmente con la pintura, como signo de su radical situación a la vanguardia del arte. Siempre me vienen a la mente pintoras que han quedado al margen de los libros de historia del arte, como Jane Freilicher o Lois Dodd, por haber cometido un atrevimiento singular en plena época de hegemonía vanguardista, un atrevimiento, como es el mero hecho de pintar. Siempre tengo también la referencia de un pintor, Stephen McKenna, que él mismo hace en la muestra de pinturas del Irish Museum titulada *The Pursuit of Painting*, donde se demuestra que hay una historia de la pintura de los pintores, muy distinta a una historia del arte de los historiadores del arte. Sería mejor acometer dicha tarea que obsecarse en revolver los libros clásicos de los historiadores del arte, esos que han

---

<sup>629</sup> Recordemos aquí el conocido escrito de Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1998, pp. 167-173.

asumido plenamente, salvo raras excepciones, esa feria de vanidades en que a menudo se ha convertido el arte de vanguardia.

Por último, –y esto ya entraría en una suerte de adenda a las conclusiones de la tesis– somos conscientes de que esta investigación podría haber tenido otro enfoque metodológico distinto, por ejemplo, un sesgo menos filosófico, y más historicista, e incluso tal vez más cercano al campo de la sociología, o bien podría haber llevado a cabo una tarea de campo, más documental. Queda por investigar todavía el influjo que algunos escritos de Valéry pudieron tener sobre artistas de su tiempo, al margen de los mencionados en esta tesis, en la que sólo hemos referido unas pocas amistades entre pintores más evidentes. Se echa en falta, de forma considerable, que Valéry nunca escribiera un ensayo sobre Monet, este viejo pintor impresionista que, a modo de cortocircuito en la historia del arte, vivió hasta 1926 – es decir, que vio aparecer y desaparecer más de una moda vanguardista–, y encima mejorando más y más su arte. Sabemos, eso sí, que Valéry siguió visitando al anciano pintor hasta poco antes de su muerte. Valéry, en un momento dado, vio los ninfeas de Monet, y dejó anotado lo sumamente impresionado que le habían dejado. También sintió gran curiosidad por la operación de cataratas del pintor, lo que nos habla mucho del orden de cosas que le intrigaban<sup>630</sup>. Hay una enorme labor de archivo por hacer en este y otros casos similares, como puede ser el caso de Renoir, Bonnard, Vuillard, Théo van Rysselberghe o Simon Bussy, entre otros muchos pintores que tuvieron buen trato con el escritor. Valéry fue escuchado por muchos artistas del pasado siglo, incluso por aquellos de signo “vanguardista”–aunque si fue entendido por ellos o no, es algo que resulta más incierto y, por tanto, también sujeto a discusión–. Sin duda el escrutinio de correspondencias y diarios de Valéry y de muchos pintores en busca de ese rastro es una tarea de investigación valiosísima que alguien debería completar algún día, y que tendría mucho interés incluso en su forma ensayística.

Con todo, también somos conscientes de que hemos dedicado un espacio menor de esta investigación a la mirada escéptica –terriblemente escéptica, podríamos

---

<sup>630</sup> “Visite à Monet... raconte ses yeux. Au moment où on lui enlevait le cristallin un cercle bleu lui apparaît. Il ne voyait plus que du jaune... Quand il a revu – il a retrouvé un tableau fait avant et qui est une cacophonie de tons – Il prenait le jaune pour du blanc”, *Cahiers*, xi, p. 65.



decir— que Valéry proyectó sobre el arte moderno y las condiciones sociales y económicas que acompañaban al mismo. Sin negar en absoluto la importancia de esos factores sociales en el estudio de la historia del arte, estoy seguro de que Valéry habría coincidido con nosotros en que el arte nunca sigue del todo la marcha que la historia marca con su paso firme, a veces incluso con paso militar.; o si se quiere, que la historia no explica la pintura. Por eso mismo, consideramos que hay que reconocer y encarecer aquellos momentos en los que el artista es tan sólo un bello y sano espécimen que se resiste a desaparecer por los imperativos de la historia, que sigue, incluso, su propia marcha, como si el presente nada tuviera que interrogar a su arte. A decir verdad, la historia de la pintura es muy larga. Y eso debe suponer también un alivio para los pintores, reconocer en la lejanía la imagen más viva de su presente. Ciertamente es que, en la idea de Valéry, las artes se deben a su función, a su razón de ser en el seno de una sociedad, o a la capacidad de una sociedad para inventar razones y funciones que permitan la continuidad de un arte. Su pervivencia en el tiempo tampoco nos debe extrañar; la historia de las técnicas y las tecnologías a menudo nos sorprende con estas contradicciones aparentes: el artefacto más “sencillo” aguanta mejor el pulso de la modernidad. La pintura es un arte antiguo que avanza lento, y queda rezagado, pero que parece mantener el pulso de la modernidad. Es como la fábula de Esopo, y la pintura cumple con su papel de tortuga en una carrera aparentemente ganada de antemano por una liebre.

Paul Valéry afirmaba que el trabajo de los pintores era muy contradictorio con la realidad moderna: “es un trabajo de un tipo muy antiguo”<sup>631</sup>. La época histórica que concierne a los escritos de Valéry, y por ende a esta investigación, estuvo marcada por grandes cambios estructurales en la economía, en el urbanismo, en las creencias religiosas, en la ciencia y la técnica. Son cambios de los que sólo hemos dado aquí unas pinceladas muy sumarias. Los pintores, aferrados a modos de producción tan atávicos, y tan imposibles de mecanizar, eran plenamente conscientes de su condición social y productiva contradictoria en relación a las fuerzas tecnológicas y sociales de la época. La tabula rasa, pretendida por los artistas de vanguardia, sólo se puede estudiar con esas contradicciones como telón de fondo. Y decimos “estudiar” con

---

<sup>631</sup> Valéry, *Piezas...*, op. cit. p. 24.

toda la intención, en lugar de “entender”, porque lo que sacamos en claro de las intenciones de muchos pintores de vanguardia –haciendo la vista gorda ante ciertas ideas esotéricas con las que a menudo comulgaban–, es que querían erigir su visión artística como respuesta eficaz a un problema, a saber, la confrontación social de las condiciones tecnológicas de su arte. Los pintores de vanguardia buscaban modernizar un medio que, por razones muy diversas, se resistía a los valores de la modernidad. Estaban dispuestos a modernizar la pintura, aunque para ello hubieran de fundirla en la nada, finiquitarla, y luego desecharla “en favor de las máquinas”, o bien en beneficio de la “especulación filosófica”. La idea más extendida es que la pintura agotó su carrete de hilo y, por eso, los artistas tuvieron que desecharla para “alcanzar el Arte”. La pintura abstracta se justifica en parte de esa manera. Pero, para Valéry, la expresión “alcanzar el Arte” (además de un galimatías categorial en torno a la palabra “arte”), hubiera sido tan vana y absurda como la idea de que una gimnasta deba dedicarse a otra cosa distinta a la gimnasia para continuar siendo una gimnasta, y así “alcanzar la Gimnasia”. Valéry dudaba de si finalmente –por el influjo de la tecnología– no se llegaría a “modificar la idea misma de arte”<sup>632</sup>. Pero esa idea de arte, “el arte como idea”, exige una historia del arte completamente ajena a la *historia de las distintas artes*. Así, por un lado, estarían las artes (en plural), las de siempre, junto a las que se sumarían posteriormente (por ejemplo, el cine); por otro, estaría la idea de arte (que no responde a ninguna categoría y que tiene una existencia sólo como idea). Contado así, suena como si fuese un galimatías, pero es que esa búsqueda del “arte”, en detrimento de “las artes”, tampoco deberíamos entenderla de otra manera muy distinta. En cualquier caso, la pintura guarda poca relación con “el arte como idea” y, si hubiera que comparar, se parecería más “al arte del relojero”<sup>633</sup>.

---

<sup>632</sup> Valéry, “La conquista de la ubicuidad”, en *Piezas...*, op. cit. p. 131.

<sup>633</sup> Novalis decía a los filósofos de su tiempo: “Lo que en los libros filosóficos encontráis que se dice del arte y de la forma apenas alcanza a explicar el arte del relojero. Del arte y de la forma superiores no encontráis jamás ni el más leve barrunto”. Walter Benjamin tiene un ensayo ilustrativo sobre el nacimiento, en la filosofía alemana, de la idea superior de arte (“el arte como idea”). Y de ahí está tomada la cita de Novalis. Vid. “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”, en *Obras*, Libro I, vol. I, Abada, Madrid, 2006, pp. 15-17, 73-75, 86-108. Sobre la herencia romántica del arte moderno hemos mencionado diferentes estudios a lo largo de esta investigación, en concreto, de M. H. Abrams, A. Wiedman, Javier Arnaldo, y Charles Rosen.

La perspectiva sociológica de esta investigación, de haber existido realmente, habría cubierto el tema de la condición social de los pintores en la modernidad. Por supuesto, difícilmente se habría podido reparar esa carencia con un pequeño apartado que lo abordase. Tan sólo pretendíamos plantear la posibilidad de completar la presente tesis asumiendo hipótesis y vías de estudio paralelas. Lo que sí es cierto es que esta investigación puede contribuir al trabajo de otros investigadores para entener las transformaciones sociales que afectaban al artista moderno, y que no sólo se reflejaban en su hacer, en las intenciones y deseos del mismo, sino incluso en su espacio de trabajo<sup>634</sup>. Monet se convertiría en una figura enigmática en el inmenso vacío de aquel taller donde pintó sus grandes telas de ninfeas. La imagen de estos artistas en sus talleres, como habitantes de un espacio de vida doméstica, viene como anillo al dedo para la meditación que escribiera Simone Weil, sobre las condiciones de producción en los talleres artesanos —“antes de que vida y trabajo se separaran” —:

Hay que cambiar el régimen de atención en las horas de trabajo, la naturaleza de los estímulos que llevan a vencer la pereza y el agotamiento —estímulos que hoy no son más que el miedo y el dinero—, el sentido de la obediencia, la falta considerable de iniciativa, de habilidad y de reflexión exigida a los obreros, la imposibilidad de aportar su pensamiento y su sentimiento al conjunto del trabajo, la ignorancia completa del valor, de la utilidad social, de la destinación de las cosas que fabrican, la separación completa del trabajo y la vida de la familia; y se podría alargar la lista.<sup>635</sup>

A la luz de esas condiciones de producción, el inacabamiento del cuadro, que fue también un objeto de especial interés para Valéry, se vuelve indicio del paso del tiempo, de la deliberación meditada y del descubrimiento azaroso de cada artista, indicio de “los días y las horas”. Valéry llamaba “despertar” al momento en que salimos del ensimismamiento, ese momento en que, después de haber estado sumidos en un vacío de pensamiento, movemos la cara, las rodillas, las manos, y la rueda de la vida sigue girando. Los pintores en su taller experimentan el “despertar de la atención”. Puede parecer una tontería reivindicar que el cuadro se haga lentamente, a

---

<sup>634</sup> Svetlana Alpers trata el asunto en su ensayo “The View from the Studio”, en *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, Yale University Press, New Haven and London, 2007, pp. 9-46.

<sup>635</sup> Weil, Simone, *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Gallimard, París, 1949, p. 43.

diferencia de las fotografías y de otras cosas cuyos medios técnicos son expeditivos. Pero no resultará tan baladí, en tanto en cuanto esa lentitud, una lentitud sin tiempo definido, implique una relación del artista con la realidad. Esa cercanía a la realidad sensible será distinta de la relación propia que incitan y sugieren otras artes y técnicas –sin que vayamos a dudar de los valores positivos de la fotografía, algo que nunca hemos pretendido en esta investigación–. La familiaridad con la realidad de una cosa, la insistencia en la percepción de un objeto, es lo que le otorga el grado de su comprensión artística, y eso va a afectar profunda e inevitablemente a su modo de representación.

Sinceramente deseamos haber contribuido al menos a mirar con simpatía la enconada persistencia de un arte viejo. Son las cosas que se resisten a desaparecer aquellas que más asombro nos producen algunas veces. Que los pintores sigan su caminito hacia ninguna parte, o tal vez siempre a la misma parte –a sus lugares de origen y sus mismos finales–, es algo que se confirmará de muchas maneras, con tal de que se preste atención a lo que la pintura puede –lo que puede, que es aquello mismo por lo que se resiste a desaparecer–.

\*\*\*

El más escéptico de todos  
Es el Tiempo,  
que hace Síes con los Nóes,  
el amor con el odio,  
y lo contrario;  
Y si el río no remonta a su fuente,  
Si la manzana no cae, salta  
y se reúne con su rama,  
es que te falta paciencia para crearlo<sup>636</sup>.

---

<sup>636</sup> “Le plus sceptique de tous - Est le Temps, - qui fait du Oui avec du Non, - de l’amour avec de la haine, et le contraire; - Et si le fleuve ne remonte à sa source, - Si la pomme ne rebondit - et ne se remarie à la branche, - c’est faute de patience que tu le crois!”, Paul Valéry, “Psaume T.”, en *Mélange*, París, 1941, en *Œuvres*, t. 1, p. 338.





# RELACIÓN DE IMÁGENES

## PORTADILLAS

FIG. 1. Paul Valéry posando para la pintora Marie Elisabeth Wrede, 1935. Orbis cat., the Yale University Library.

FIG. 2. Paul Valéry paseando cerca del río, en una fotografía tomada por Marie Elisabeth Wrede, 1935. Orbis cat., the Yale University Library.

## INTRODUCCIÓN

FIG. 1a. Stéphane Mallarmé y Paule Gobillard delante de la pintura *Jeune fille dans un jardin* de Edouard Manet, 1895. Fotografía tomada por Edgar Degas, que lleva manuscrito por el mismo Valéry en su reverso: “Mallarmé et Paule Gobillard sous un tableau de Manet. Photographie prise par Degas en 1896. rue de Villejust P. V.”. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

- FIG. 1b. Valéry, Paule y Jeannine Gobillard, ambas pintoras y sobrinas de Berthe Morisot, y Julie Manet. Bibliothèque Jacques Doucet, París.

FIG. 2. Stéphane Mallarmé, Marie Mallarmé, Geneviève Mallarmé, Jeannie Gobillard, y Paule Gobillard. Fotografía tomada en Valvins, 1896. Bibliothèque Jacques Doucet, París.

FIG. 3. Auguste Renoir, Pierre Bonnard, y Misia Natanson, el día después del entierro de Mallarmé, 1898. Rep. en Bailey, Colin B., Nochlin, L., y Anne distel, *Renoir's Portraits. Impressions of an Age*, Yale University Press, New Haven and London, 1998.

FIG. 4a. Édouard Manet, *Berthe Morisot con un ramo de violetas*, 1872. Musée d'Orsay, París.

- FIG. 4b. Édouard Manet, *Berthe Morisot con abanico*, 1874. Musée d'Orsay, París.

FIG. 5a. Edgar Degas, c. 1910. Bibliothèque nationale de France, París.

- FIG. 5b. Degas en su estudio, fotografiado junto a los miembros de la familia Rouart, c. 1901. Musée d'Orsay, París.

FIG. 6a. Monet con gafas después de la operación de cataratas, 1923-1926. Fotografía tomada por Nickolas Murray. The Museum of Modern Art, Nueva York.

- FIG. 6b. Los ojos de Monet después de la operación de cataratas, hacia 1926. Fotografía tomada por Nickolas Murray. The Detroit Institute of Art, Detroit.
- FIG. 6c. Monet y Bonnard en Giverny, rep. en *Bonnard-Vuillard. Correspondance*, Édition d'Antoine Terrasse, Gallimard, París, 2001, p. 72.

FIG. 7a. Fotografía de la escultura en cera *Petite danseuse*, realizada en el taller del pintor justo después de su muerte, en 1918, por encargo de Ambroise Vollard. Musée d'Orsay, París.

FIG. 7b. Cabeza de Mallarmé realizada en cera por el propio Valéry, rep. en Valéry, Agathe R., *Paul Valéry - Par Agathe Rouart Valéry*, Gallimard, París, 1993.

- FIG. 7c. Hoja extraída del *Cahier 154*, febrero-mayo de 1934, París, Bibliothèque nationale de France.

FIG. 8. Laure Albin Guillot, il. 44, para la obra de Paul Valéry, *La Cantate du Narcisse*, París, imp. Artra, 1942.

FIG. 9. Pierre Bonnard, fotografía de Marthe, c. 1912, rep. en Easton, Elizabeth W., *Snapshot. Painters and Photography, Bonnard to Vuillard*, Yale University Press, New Haven and London, 2012, p. 114, fig. 63.

## CAPÍTULO I

FIG. 1a. Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Joven aprendiz*, c. 1738. The Kimbell Art Museum, Fort Worth.

- FIG. 1b. Detalle de *La fábula de Aracne*, c. 1657. Museo del Prado, Madrid.



FIG. 2a-2b. *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard*, prueba de impresión del poema de Stéphane Mallarmé, 1897. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares.

FIG. 3a. Pierre-Auguste Renoir, detalle de un estudio para *Las tres bañistas*, 1884-1887. The Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge.

- FIG. 3b. Pierre-Auguste Renoir, calca para una pintura de *Gabrielle avec Jean Renoir et une petite fille*, c. 1895. Col. priv. Hammer Galleries, Nueva York.

FIG. 4a. Paul Gauguin, dibujo de *Cabezas de tabitianas*, c. 1899. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

- FIG. 4b. Paul Gauguin, *Vahine no te miti* (mujer del mar), c. 1892. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- FIG. 4c. Puvis de Chavannes, dibujo preparatorio para *Sainte Geneviève enfant en prière*, c. 1877. Musée Sainte-Croix, Poitiers.

FIG. 5a. Alberto Durero, *Ala de carraca*, c. 1512. Albertina, Viena.

- FIG. 5b. Alberto Durero, detalle de *Lirio*, c. 1508. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
- FIG. 5c. Alberto Durero, *Ranúnculos*, c. 1526. RISD Museum, Providence.

FIG. 6. Jean-Antoine Watteau, *Caracolas* (*Pterocera rugosa*), 1720-1730, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, París.

FIG. 7a. Leonardo, *Estudios de agua*, c.1510-12, The Royal Collection.

- FIG. 7b. Leonardo, detalle de *Estudio de la cabeza de Leda*, c. 1506, The Royal Collection.
- FIG. 7c. Leonardo, detalle de *Retrato de una mujer de perfil*, c. 1490, The Royal Collection.

FIG. 8. Sandro Botticelli, detalle de *El nacimiento de Venus*, c. 1485, Galería Uffizi, Florencia.

FIG. 9a. Georges de La Tour, detalle de *La buenaventura*, c. 1630. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

- FIG. 9b. Georges de La Tour, detalle de *El recién nacido*, c. 1645, Musée des Beaux-Arts, Rennes.

FIG. 10. R. M. Rilke, Paul Valéry, y Henri Vallette, el 13 de septiembre de 1926, en Anthy-sur-Léman. Fotografía tomada por J. P. Monod, rep. en Salis, Jean R., *Rainer Maria Rilke: The Years in Switzerland*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, 1964.

## CAPÍTULO II

FIG. 1a. Paul Cézanne, *Casa entre los árboles*, 1904-1906, rep. en Rewald, John, *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*, t. 2, Harry N. Abrams, Nueva York, 1996, n. 924.

- FIG. 1b. Paul Cézanne, *La curva en el camino*, c. 1904. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge.

FIG. 2. Paul Cézanne, estudio de un amorcillo de yeso (*L'Amour en plâtre*), 1894-1895. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge.

FIG. 3. Paul Cézanne, *Muchacho con chaleco rojo*, 1888-1890. Barnes Foundation, Philadelphia.

FIG. 4. Paul Cézanne, *Retrato de Paul, el hijo del artista*, c. 1895. Princeton University Art Museum, Princeton.

FIG. 5. Paul Cézanne, *Hombre sentado*, 1905-1906. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

FIG. 6. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Niña con boina*, c. 1831. Musée des Beaux-Arts, Lille.

FIG. 7. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Madame Legois*, c. 1838. Kunsthistorisches Museum, Viena.

FIG. 7a. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Joven lectora (Jeune fille assise lisant, les cheveux sur les épaules)*, c. 1870, col. priv., Boston.

- FIG. 8b. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Bacante*, 1865-1870. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- FIG. 8c. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Joven tejiendo una guirnalda*, 1806-1865. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- FIG. 8d. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Fernand Corot, el sobrino nieto del pintor*, c. 1863. Col. priv., l. d., rep. en Robaut, Alfred, *L'Oeuvre de Corot*, H. Floury, París, 1905, n. 1275.
- FIG. 8e. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Blanche Sennegon, la sobrina del artista*, c. 1831. Barnes Foundation, Filadelfia.

FIG. 9. Jean-Baptiste-Camille Corot, *El arco de Constantino y el foro, en Roma*, 1843. The Frick Collection, Nueva York.

FIG. 10a. Jean-Baptiste-Camille Corot, signos privados sobre una hoja de su cuaderno de esbozos, *Paisaje con figura cubierta*, c. 1860, Musée du Louvre, París.

- FIG. 10b. Jean-Baptiste-Camille Corot, signos privados sobre una hoja de su cuaderno de esbozos, *Paisaje*, c. 1855. Musée Carnavalet, París.

FIG. 11. Nadar, retrato de Camille Corot, 1854-1860. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.

FIG. 12. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Muchacha leyendo, con camisa roja*, c. 1845. Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zúrich.

FIG. 13a. Edgar Degas, *Casas a la orilla del mar*, 1869. Musée d'Orsay, París.

- FIG. 13b. Edgar Degas, *Paisaje, puesta de sol*, 1869. Col. priv., Canadá. rep. en Alexander Eiling, ed., *Degas: Klassik und Experiment*, Karlsruhe, 2015, no.104.

FIG. 14a-14b. Edgar Degas, pruebas de un mismo monotipo, *Paisaje de Otoño*, c. 1890. The Museum of Modern Art, Nueva York.

FIG. 15. Jean-Baptiste-Camille Corot, detalle de *La catedral de Chartres*, 1830. Musée du Louvre, París.

FIG. 16a. Jean-Baptiste-Camille Corot, página de un cuaderno de esbozos, *Vista de París con Notre-Dame en la lejanía, y esbozos de figuras a caballo y un hombre arando*, en el anverso, y *Esbozo de tres figuras*, en el reverso, c. 1855. Musée Carnavalet, París.

- FIG. 16b. Jean-Baptiste-Camille Corot, página de un cuaderno de esbozos, *Estudio de figuras (una mujer sentada a la izquierda, y otra sosteniendo un niño a la derecha)*, c. 1855. Musée Carnavalet, París.

FIG. 17a. Claude Monet, *Reflejos de un sauce llorón*, 1914-1926. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

- FIG. 17b-17d. Claude Monet, detalles de *Agapanthus*, 1915-1926. Museum of Art, Cleveland.

FIG. 18. Claude Monet, en el taller grande de Giverny, c. 1920. Fotografías tomadas por Henri Manuel. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.

FIG. 19. Edgar Degas, estudio de un lazo, *Noeud de ruban*, 1887. Musée d'Orsay, París.

FIG. 20a-20c. Edgar Degas, estudios de tela para su pintura *Jóvenes espartanos*, c. 1860. (19a) Musée du Louvre, París, (19b) col. priv., (19c) col. priv.

FIG. 21. Leonardo, estudio de tela, *Panneggio*, 1473-1480. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Roma, rep. en Marinoni, Augusto y Marco Meneguzzo, *Leonardo da Vinci. Dibujos. La invención y el arte en el lenguaje de las imágenes*, Debate, Madrid, 1981, fig. 101.

FIG. 22a-22b. Jean-Baptiste-Camille Corot, páginas de un cuaderno de esbozos (a) *Retrato*, (b) *Paisaje*, c. 1855. Musée Carnavalet, París.

### CAPÍTULO III

FIG. 1. Edgar Degas, detalle de *Jóvenes espartanos*, c. 1860. The National Gallery, Londres.

FIG. 2a. Edgar Degas, estudio para *Jóvenes espartanos*, c. 1860. Musée du Louvre, París.

- FIG. 2b-2c. Edgar Degas, esbozos en el cuaderno habitualmente conocido como *Album de los cuarenta y cinco estudios de figuras*, 1880-1885. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- FIG. 2d. Edgar Degas, *Bailarina en la barra*, c. 1880, Musée du Louvre, Musée d'Orsay, París.

FIG. 3. Edgar Degas, marcas de cuadrícula sobre la *Bailarina ajustándose la manoletina*, 1873. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

FIG. 4a. Jean-Auguste-Dominique Ingres, estudio para *Rafael y Fornarina*, c. 1814. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge.

- FIG. 4b. Jean-Auguste-Dominique Ingres, estudio para “La Edad de Oro”, c. 1860. Harvard Art Museums/Fogg Art Museum, Cambridge.

FIG. 5a. Edgar Degas, *Harlequin*, c. 1885. Art Institute, Chicago.

- FIG. 5b-5c. Fotografías de algunas esculturas en cera, tal y como se encontraba en el taller de Degas justo después de su fallecimiento. Fueron tomadas hacia 1918 por Gauthier, por encargo de Ambroise Vollard. Musée d'Orsay, París.

FIG. 6a. Edgar Degas, *Bailarina ajustándose la manoletina*, c. 1885. Dixon Gallery and Gardens, Memphis.

- FIG. 6b. Edgar Degas, *Bailarina ajustándose la manoletina*, c. 1887, priv. col., rep. en Paul-André Lemoisne, *Degas et son œuvre*, París, 1946, t. III, n. 907.
- FIG. 6c. Edgar Degas, *Estudio de un desnudo*, Ryerson and Burnham Libraries, Art Institute of Chicago.

FIG. 7a. Jean-Antoine Watteau, detalle de *Estudio de varios soldados descansando y una mujer*, c. 1720. Stichting Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

- FIG. 7b. Jean-Antoine Watteau, *Jóvenes zapateros*, c. 1720. Stichting Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

FIG. 8a-8c. Eadweard Muybridge, algunas láminas de *Animal locomotion: an electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements*, (a) t. 10, n. 729 (b) t. 2, n. 197, (c) t. 10, n. 580, J. B. Lippincott, University of Pennsylvania, Filadelfia, 1887.

FIG. 9a. Théodore Géricault, *Escena de una carrera de los caballos Barbieri*, c. 1816. Art Gallery of Ontario, Toronto.

- FIG. 9b. Théodore Géricault, litografía comercializada en 1823, realizada a partir del cuadro *Derbi en Epsom*, 1821. Museum of Art, Minneapolis.

FIG. 10a. Edgar Degas, *Estudio de cuatro jinetes*, c. 1868. The Morgan Library and Museum, Nueva York.

- FIG. 10b. Edgar Degas, *Estudio de caballo*, c. 1878. The Morgan Library and Museum, Nueva York.
- FIG. 10c. Edgar Degas, calca de *Estudio de caballo*, c. 1880, Art Institute, Chicago.

FIG. 11. Edgar Degas, dibujo a partir de una fotografía de Muybridge, c. 1889. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

FIG. 12a. Edgar Degas, estudio de jinetes para *La carrera en Longchamp*, c. 1868-1870. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge.

- FIG. 12b. Edgar Degas, detalle de *La carrera en Longchamp*, c. 1871, probablemente retocado en 1874. Museum of Fine Arts, Boston.

FIG. 13a-13b. Fotografías de algunas esculturas de caballos realizadas por Degas, tal y como se encontraba en el taller justo después de la muerte del artista. Fue tomada hacia 1918 por Gauthier, por encargo de Ambroise Vollard. Musée d'Orsay, París.

FIG. 14a. Edgar Degas, detalle de *En la carrera*, 1876-1877. Musée d'Orsay, París.

- FIG. 14b. Edgar Degas, *Jockeys antes de la carrera*, 1885-1890. Glyptothek, Múnich.
- FIG. 14c. Edgar Degas, *Antes de la carrera*, 1887-1889. The Museum of Art, Cleveland.

FIG. 15a. Théodore Géricault, *Estudio de caballos*, c. 1818. Art Institute, Chicago.

- FIG. 15b. Eugène Delacroix, *Estudio de caballos*, c.1822. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

FIG. 16a-16b. Thomas Eakins, cronofotografías siguiendo el método de Marey, c. 1885. Academy of the Fine Arts, Pensilvania.

FIG. 17a. Rembrandt, detalle de un dibujo a tinta de una joven mujer durmiendo, considerada *Hendrickje Stoffels*, The British Museum, Londres, c. 1654.

- FIG. 17b. Rembrandt, detalle de un dibujo a tinta conocido como *Niño aprendiendo a caminar*, The British Museum, Londres, c. 1656.

## CAPÍTULO IV

FIG. 1a-1d. Joseph Mallord William Turner, acuarelas sacadas de un mismo libro de estudios celestes, conocido habitualmente como *Skies Sketchbook*, c. 1816-1818. Tate, Londres.

FIG. 2a. Hippolyte Bayard, Estatuilla de yeso, c. 1839. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

- FIG. 2b. William Henry Fox Talbot, *Retrato de la hija de Talbot, Rosamond Constance*, 1842. Rijksmuseum, Ámsterdam.
- FIG. 2c. Hippolyte Bayard, *Bayard rodeado de yesos*, 1845-1855. Museum of Fine Arts, Houston.

FIG. 3. Louis-Jacques Daguerre, *Boulevard du Temple*, c. 1839. Bayerisches Nationalmuseum, Múnich.

FIG. 4a. Johannes Vermeer, *Muchacha con sombrero rojo*, c. 1665-1667. National Gallery of Art, Washington.

- FIG. 4b. Johannes Vermeer, *Muchacha dormida*, c. 1657. The Metropolitan Museum, Nueva York.

FIG. 5. Diego Velázquez, *La fábula de Aracne*, c. 1657. Museo del Prado, Madrid.

FIG. 6a. Edgar Degas, *Retrato fotográfico de Henry Lerolle y sus hijas*, c. 1895. Musée d'Orsay, París.

- FIG. 6b. Edgar Degas, *La clase de danza*, c. 1874. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

FIG. 7. Fotografía imitando la composición de la *Apoteosis de Homero*, de Ingres, conocida como la *Apoteosis de Degas*. La fotografía fue tomada por Walter Barnes en 1885. Musée d'Orsay, París.

FIG. 8a-8d. Pierre Bonnard, fotografías familiares tomadas con su cámara kodak, entre 1899 y 1906, rep. en en Heilbrun, Françoise, Néagu, Philippe, *Pierre Bonnard. Photographs and Paintings*, Aperture Foundations, s. l., 1988, figs. 62, 78, 84 y 83.

FIG. 9. Jean-Etienne Liotard, *Vista desde la ventana del taller en Génova*, c. 1765, Rijksmuseum, Ámsterdam.

FIG. 10a. Maurice Denis, fotografía de su hija Bernardette, a la edad de tres años, 1899. Musée d'Orsay, París, rep. en Easton, Elizabeth W., *Snapshot. Painters and Photography, Bonnard to Vuillard*, Yale University Press, New Haven and London, 2012, p. 114, fig. 63.

- FIG. 10b. Pierre-Auguste Renoir, *La lección*, c. 1895, col. priv., rep. en Cros, Philippe, co., *Renoir. La vie en peinture*, Institut français di Milano, 2012.

FIG. 11a. Pierre Bonnard, *Ventana abierta*, 1921. Colección Phillips, Washington.

FIG. 11b. Pierre Bonnard, *Comedor*, 1913. Institute of Art, Minneapolis

FIG. 11c. Pierre Bonnard, *Verano en Normandía*, 1912. Museo Pushkin, Moscú.

FIG. 12. Edgar Degas, *Chez la modiste*, 1882. Musée d'Orsay, París.



FIG. 13. Henri Cartier-Bresson, *Pierre Bonnard en su taller*, 1944.

FIG. 14. Brassai (Gyula Halász), *Pierre Bonnard en su taller*, en *Le Canet*, 1946. The Museum of Modern Art, Nueva York.

FIG. 15. Pierre Bonnard, fotografía familiar tomada con su cámara kodak, entre 1898 y 1906. Andrée Terrasse juega con los animales domésticos, entre ellos, el perro de la familia, *Aimée*, rep. en en Heilbrun, Françoise, Néagu, Philippe, *Pierre Bonnard. Photographs and Paintings*, Aperture Foundations, s. l., 1988, figs. 14, 80.

## EPÍLOGO.

FIG. 1. Émile Bernard, fotografía de Cézanne en su taller, hacia 1906, delante de *Las grandes bañistas* aún en el proceso de su trabajo.

FIG. 2. Édouard Manet, *Victorine Meurent*, c. 1862, Museo de Bellas Artes de Boston, Boston.



# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## BIBLIOGRAFÍA I

Los manuscritos de Valéry se reparten esencialmente entre la Biblioteca Nacional de Francia y la Biblioteca Jacques Doucet. En el primer caso se trata de un fondo de 1972 que contiene los manuscritos de los *Cahiers* (i. e. t. VII, n. a. fr. 19471, ff. 191-199, *copies dactylographiées des Cahiers*, t. X, n. a. fr. 19482, ff. 8-11). Son documentos fácilmente accesibles en “Gallica”, archivo en el que también se pueden consultar algunas de las obras publicadas de Valéry, y un gran número de cartas. Si bien Judith Robinson-Valéry, en vida, preparaba un trabajo sobre la biblioteca de Valéry y las notas y papeles personales, que sería titulado “Les lectures de Valéry: catalogue et corpus des notes marginales de la bibliothèque personnelle de Valéry”, hasta donde me consta, nunca fue publicado. En su defecto, hemos indagado en los componentes de aquella biblioteca, ya descompuesta y vendida por los herederos, con la ayuda de terceros.

### *Paul Valéry. Escritos y publicaciones.*

Georg Karáiskakis y François Chapon han elaborado una *bibliografía de obras de Paul Valéry* comprendida entre 1889 y 1965. En cuanto a nosotros, hemos echado mano en lo posible de las ediciones modernas de las obras completas, las cuales podríamos ordenar de la siguiente manera:

A) *Œuvres*, t. 1 y 2, publicadas por Gallimard en la Biblioteca de la Pléiade, entre 1957 y 1960, una edición a cargo de Jean Hytier.

El primer volumen comprende una introducción biográfica de Agathe Rouat-Valéry, y un conjunto de obras literarias o de poesía: *L'Album de vers anciens*, *La Jeune Parque*, *Charmes*, *Pièces diverses de toute époque*, *Amphion*, *Sémiramis*, *Paraboles*, *Louanges de l'eau*, *L'Ange*, *Taduction en vers des Bucoliques*. A lo que suma luego *Mélange* y *Variété*, obras que suponen una parte importante del conjunto de ensayos: *Études littéraires*, *Études philosophiques*, *Essais quasi politiques*, *Théorie poétique et esthétique*.

El segundo volumen comprende: *Monsieur Teste*, *Dialogues*, *Histoires brisées*, *Tel Quel*, *Mauvaises pensées et autres*, *Regards sur le monde actuel*, *Pièces sur l'art*. Al final de este tomo, junto con las notas, se recogen algunos textos variados, literarios y poemas: *Poème en prose*, *Diverses proses*, *Lettres ou fragments de lettres de Paul Valéry*, *Entetiens*, *Réponses à des enquêtes*.

Siempre que hemos podido, sobre todo para transcribir fragmentos de los textos de Valéry, hemos empleado las siguientes traducciones en español. En parte por que consideramos que son buenas traducciones, y en parte para facilitarle al lector hispanohablante el seguimiento de las citas si le fuera necesario:

*El cementerio marino*, tr. Jorge Guillén, Alianza, Madrid, 1967.

*La idea fija*, tr. Carmen Santos, Visor, Madrid, 1988.

*Escritos sobre Leonardo da Vinci*, tr. Encarna Castejón y Rafael Conte, Visor, Madrid, 1987.

*Teoría poética y estética*, tr. Carmen Santos, Visor, Madrid, 1990.

*Estudios filosóficos*, tr. Carmen Santos, Visor, Madrid, 1993.

*Estudios literarios*, tr. Juan Carlos Díaz de Atauri, Visor, Madrid, 1995.

*Eupalinos o el arquitecto*. El alma y la danza, tr. José Luis Aántegui, Visor, Madrid, 2000.

*Piezas sobre arte*, tr. José Luis Arántegui, Visor, Madrid, 1999.

*Mi Fausto*. *Diálogo del árbol*, t. José Luis Arántegui, Visor, Madrid, 2003.

B) Las tres ediciones de los *Cahiers*.

1. Los tomos de la C.N.R.S., editados entre 1957 y 1961.

2. La edición parcial de Gallimard, también en la Biblioteca de la Pléiade, en 2 tomos, presentados y anotados por Judith Robinson-Valéry, y publicada entre 1973 y 1974. Se trata de una selección de fragmentos organizados en diversos temas.

3. La edición completa de Gallimard, con el concurso del *Centre National des Lettres* y del *Ministère de la recherche et de la Technologie*, a cargo inicialmente por Judith Robinson-Valéry y Nicole Celeyrette-Pietri. *Cahiers 1894-1914*, 9 vols. Gallimard, 1987-2003.

C) La edición de las obras completas de Hytier, dejó fuera algunos textos de Valéry. El texto más importante que queda fuera es *Vues*, *La Table Ronde*, Vues, 1948. Y asimismo quedan fuera las correspondencias.

*Lettres à quelques-uns*, Gallimard, París, 1952.

*Correspondance Gide-Valéry*, ed. R. Mallet, Gallimard, París, 1955.

*Correspondance Fourment-Valéry*, ed. O. Nadal, Gallimard, París, 1957.

*Les principes d'anarchie pure et appliquée*, Gallimard, París, 1984.

*Paul Valéry-André Fontainas. Correspondance 1983-1945. Narcisse au monument*, ed. Anna Lo Giudice, Le Félin, 2002.

*André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, Correspondances à trois voix, 1888-1920*, d. Peter Fawcett y Pascal Mecier, Gallimard, París, 2004.



## BIBLIOGRAFÍA II

Parent, Monique y Jean Levaillant, ed., *Paul Valéry contemporain. Actes et colloques*, noviembre de 1971, Librairie C. Klincksieck, París, 1974.

Barrère, Jean-Bertrand, *L'idée de goût de Pascal à Valéry*, Librairie C. Klincksieck, París, 1972.

Bastet, Ned, *Valéry à l'extrême. Les au-delà de la raison*, L'Harmattan, París, 1999.

– “Œuvre ouverte et œuvre fermée chez Valéry”, *Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice*, 2, 1967, pp. 103-120.

Belaval, Yvon, “La Fuite vers l'objectivité chez Paul Valéry”, en Laurenti, Huguette, ed., *Paul Valéry 3. Approche du “Système”*, Lettres Modernes Minard, París, 1979, pp. 27-37.

Bémol, Maurice, *Paul Valéry*, G. de Bussac, Clermont-Ferrand, 1949.

– *La méthode critique de Paul Valéry*, Société d'édition de Les Belles Lettres, París, 1950.

Bertholet, Denis, *Paul Valéry*, Plon, París, 1995.

Blüher, Karl A., “‘Univers musical’ et ‘univers poétique’: la terminologie musicale dans la théorie littéraire de Valéry”, en Laurenti, Huguette, ed., *Paul Valéry 5. Musique et architecture*, Lettres Modernes Minard, París, 1987, pp. 11-43.

– ed., *Paul Valéry: Perspectives de la réception*, J.-M. Place, París, 1984.

– “Valéry et la mémoire: Les théories valéryennes face aux recherches de la psychologie expérimentale”, *Forschungen zu Paul Valéry. Recherches valéryennes*, sp. “Zur Analyse des Gedächtnisses. L'analyse de la mémoire”, 23, 2010, pp. 49-78.

– “La fonction du public dans la pensée esthétique de Valéry. Ebauches d'une théorie de la réception littéraire”, en Karl Alfred Blüher, ed., *Paul Valéry. Poétique et Communication. Actes du Colloque International de Kiel, 19-21 oct. 1977*, Klincksieck, París, 1979, pp. 105-128.

- “Valéry face à Stendhal – le témoignage des Cahiers”, en Serge Bourjea, y N. Celeyrette-Pietri, *Mélanges, c’est l’esprit. Volume d’hommages offerts à Hugnette Laurenti*, Minard, Paris, 1989, pp. 11-29.
- “Valéry et l’esthétique du cinéma”, en *Valéry, la philosophie, les arts, le langage. Recherches sur la philosophie et le langage*, Université de Grenoble, Grenoble, 1989, pp. 239-248.
- “Paul Valéry und die empirisch-experimentelle Psychologie des 19. Jahrhunderts”. *Forschungen zu Paul Valéry. Recherches Valéryennes*, 10, 1997, pp. 57-85.
- “Valéry et Kant”, en *De l’Allemagne*, 1, 92, 2002, pp. 13-69.
- “Valéry’s Analyse der *sensibilität* und die Theorien der empirisch-experimentellen Psychologie”, *Forschungen zu Paul Valéry. Recherches Valéryennes*, 19, 2006, pp. 97-161.
- “Valéry et la mémoire: Les théories valéryennes face aux recherches de la psychologie expérimentale”, *Forschungen zu Paul Valéry. Recherches Valéryennes*, 23, 2010, pp. 49-78.

Blumenberg, Hans, “Sokrates und das ‘Objet ambigu’: Paul Valéry’s Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes”, *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, 1, 1995, pp. 285-323.

Bourjea, Serge, “La sensibilité dans les Cahiers”, *Bulletin des Études Valéryennes*, 19, octobre 1978, pp. 37-58.

Bouveresse, Jacques, “Valéry, il linguaggio e la logica”, en Giaveri, Maria Teresa, ed., *Scienza e poesia in Paul Valéry*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 1992, pp. 177-198.

– *La philosophie d’un anti-philosophe*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

Brigante, Anna Maria, Obstinado Rigor. *La teoría de la acción poética de Paul Valéry*, Pontificia Universidad Javeriana, Laureata, Bogotá, 2008.

Eigeldinger, Marc, ed., *Paul Valéry. Essais et témoignages inédits*, Bacoconnière, Neuchâtel, 1945, pp. 123-142.



Celeyrette-Pietri, Nicole, ed., *Lecture des premiers Cahiers de Paul Valéry*, Université Paris Val de Marne, Paris, 1983.

– *Problèmes du langage chez Valéry: cahiers et œuvres, 1894-1900*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1987.

– *Valéry et le moi. Des Cahiers à l'œuvre*, Librairie Klincksieck, Paris, 1979.

Celeyrette-Pietri, Nicole y Antonia Soulez, eds., *Valéry, la logique, le langage: la logique du langage dans la théorie littéraire et la philosophie de la connaissance*, Université Paris XII-Val de Marne, Paris, 1986

– eds., *Un Nouveau regard sur Valéry*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1995.

– “La connaissance et l’acte”, *Forschungen zu Paul Valéry. Recherches valéryennes, sp. Zur Analyse des Geistes bei Paul Valéry*, 21, 2008, s. n.

Chauviré, Christiane, “La philosophie entre la science et l’art. Le thème de l’auto-dépassement...”, en Celeyrette-Pietri, Nicole y Antonia Soulez, ed., *Valéry, la logique, connaissance*, Université de Paris XII-Val de Marne, Paris, 1986, pp. 83-104.

Clej, Alina, “Knowledge as Power: Valéry’s Attempted Revaluation of Values”, *Bulletin des Études Valéryennes*, Actes du colloque de San Francisco, Montpellier, 72-73, 23, novembre de 1996, pp. 41-53.

Conte, Richard, “La poïétique de Paul Valéry”, s. p., HAL-01503774, 1996.

Coquet, Jean-Claude, *La quête du sens. Le langage en question*, PUF, Paris, 1997.

– “Paul Valéry: la force et la forme. De la physique à la biologie et, ce faisant, à l’esthétique”, *TLE*, 24, 2006, pp. 15-21.

Conte, Richard, “La poïétique de Paul Valéry”, *Recherches poïétiques*, 5, 1996, pp. 34-43.

Crescimiano, Emmanuele, “Implexe, fare, vedere. L’estetica nei Cahiers di Paul Valéry”, *Centro Internazionale Studi di Estetica, Aesthetica*, 17, s.l., 2006.

Cox, Richard, *Figures of Transformation: Rilke and the Example of Valéry*, Institute of Germanic Studies, University of London, Leeds, 1979.

Crow, Christine M., *Paul Valéry. Consciousness and Nature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1972.

– *Paul Valéry and the Poetry of the Voice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.

– *Paul Valéry and Maxwell's Demon: Natural order and human possibility*, University of Hull, Occasional Papers in Modern Languages, s. l., 1972.

Dahan-Gaida, Laurence, “Pensée analogique et dynamiques de la forme chez Paul Valéry: modèles, forces, diagrammes”, *Tangence*, 95, 2011 pp. 43-65.

D’Espagnat, Bernard, “Fisica moderna e visione del reale”, en Gavieri, Maria Teresa, ed., *Scienza e poesia in Paul Valéry*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 1992, pp. 141-152.

Di Maio, Mariella, “La poétique en action: Jakobson et Valéry”, en *Littérature moderne. Paul Valéry*, Champion, Paris, 1991, pp. 125-130.

Ducol, Jacques, *La Philosophie matérialiste de Paul Valéry*, L’Harmattan, Paris, 2005.

Dufrenne, M., “L’esthétique de Paul Valéry”, en Parent, Monique y Jean Levaillant, ed., *Paul Valéry contemporain. Actes et colloques, novembre 1971*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1974, pp. 27-28.

Edwards, Paul, “Paul Valéry et Étienne-Jules Marey: de l’instantané à la durée”, s. p., HAL-01504256, 2014.

Eliot, Thomas S., “Introduction”, en Paul Valéry, *The Art of Poetry*, Pantheon Books, New York, 1958, pp. xxiii-xxiv.

Epstein, Joseph, “The Intimate Abstraction of Paul Valéry”, *The New Criterion*, New York, 7, 21, enero de 1974.

Fahnrich, Hermann, “Music in the Letters of Paul Valéry”, *Music and Letters*, Oxford, 1, 55, enero de 1974, pp. 48-60.

Farges, Julien, “Paul Valéry, pensur de l’attention et de la surpris”, *Alter. Revue de phénoménologie*, 24, 2016, pp. 169-194.

Fedrico, Gabriele, *Valéry et le cerveau. Dans les Cahiers*, L’Harmattan, Paris, 2000.

Felici, Noël, *Regards sur Valéry*, Fernand Hazan, Paris, 1951.

Franck, Pierre, “Paul Valéry, le théâtre et moi”, en *Cahiers 2. Mes théâtres*, Gallimard, Paris, 1977, pp. 21-26.

Franco, María Cristina, “L’esprit unitaire en mille morceaux: Valéry et Nietzsche”, *Bulletin des Études Valéryennes. Actes du colloque de San Francisco*, Montpellier, 72-73, 23, novembre de 1996, pp. 274-251.

Franklin, Ursula, *The Broken Angel: Myth and Method in Valéry*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1984.

Gaède, Édouard, *Nietzsche et Valéry. Essai sur la comédie de l’esprit*, Gallimard, Paris, 1962.

Garrigue, François, *Goethe et Valéry*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1955.

Gasparini, Ludovico, *Azione e comprensione dei Cahiers di Paul Valéry*, Franco Angeli, Milán, 1996.

Genette, Gérard, “La littérature comme telle”, en *Figures I*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, pp. 253-265.

Gershman, Herbert S., “Valéry and Breton”, *Yale French Studies*, Yale University Press, New Haven, 44, 1970, pp. 199-206.

Giaveri, Maria Teresa, *Scienza e poesia in Paul Valéry*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 1992.

– ed., Paul Valéry, *La caccia magica*, Guida Editori, Nápoles, 1985.

– “La poetica dell’angelo”, en *Paul Valéry e l’estetica della poiesis*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 1988, pp. 25-32.

Gide, André, “Paul Valéry”, en Valéry, *Charmes*, Crocetti Editore, Milán, 1992, pp. 129-113.

Gifford, Paul, “Une métaphysique de farce”, *Bulletin des Études Valéryennes*, Montpellier, 50-51, 1989, pp. 95-103.

Gifford, Paul y Brian Stipson, ed., *Paul Valéry. Musique, mystique, mathématique*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1993.

– ed., *Reading Paul Valéry. Universe in Mind*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Gillet, Martin Stanislas, *Paul Valéry et la métaphysique: Avec une lettre-préface de Paul Valéry*, Flammarion, Paris, 1935, pp. 5-25.

Guerlac, Suzanne, “Figures de la pensée ornements de la durée”, *Bulletin des Études Valéryennes, Actes du colloque de San Francisco, Montpellier*, 72-73, 23, novembre de 1996, pp. 55-64.

Guyot, Charlie, “En relisant l’introduction à la méthode de Léonard de Vinci”, en Marc Eigeldinger, ed., *Paul Valéry. Essais et témoignages inédits*, Baconnière, Neuchâtel, 1945, pp. 83-93.

Hainaut, Jean, “Valéry et l’esprit en acte”, *Forschungen zu Paul Valéry. Recherches valéryennes*, sp. Zur Analyse des Geistes bei Paul Valéry, 21, 2008, s. n.

Hytier, Jean, *La poétique de Valéry*, Librairie Armand Colin, Paris, 1970.

– “Valéry et le refus de la pensée scientifique”, en Laurenti, Huguette, ed., *Paul Valéry 3. Approche du “Système”*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1979, pp. 57-68.

Huyghe, René, “Un écrivain et un peintre: Paul Valéry et Léonard de Vinci”, *Anales de la Universidad de Chile*, 11, 5, 1986, pp. 289-297.

Ince, Walter, *La poétique de Valéry: Inspiration and Technique*, Leicester University Press, Leicester, 1961.

– “‘Infini esthétique’ et poésie selon Valéry”, en *Cahiers du 20 siècle. Poétique et communication Paul Valéry. Colloque intenational de Kiel*, 19-20 octobre 1977, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1979, pp. 69-82.

– “La poétique de Valéry”, en Blümer, Karl Alfred, ed., *Paul Valéry. Perspectives de la réception*, Gunter Nar Verlag, Jean-Michel Place, Tübingen, Paris, 1984, pp. 155-170.

Jallat, Jeannine, “Leonard, la figure et le texte”, en Parent, Monique y Jean Levaillant, eds., *Paul Valéry contemporain. Actes et colloques, novembre 1971*, Lib. Klincksieck, Paris, 1974, pp. 125-135.

– “Suivre Leonard ou la question du récit”, en Régine Pietra, *Valéry: La Philosophie, les arts, le langage*, Université des Sciences Sociales de Grenoble, Grenoble, 1989, pp. 119-126.

– “Effets d’imaginaire dans le Système. Le ‘système DR’”, en Laurenti, Huguette, ed., *Paul Valéry 3. Approche du “Système”*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1979, pp. 113-134.

– *Introduction aux figures valéryennes (imaginaire et théorie)*, Jean Touzot, Paris, 1982.

– “Valéry et le mécanisme: la notion de modèle et la théorie de la construction”, *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 8, 1967, pp.185-241.

Jallat, Jeanine y Ann Smock, “Valéry and the Mathematical Language of Identity and Difference”, *Yale French Studies, Paul Valéry*, Yale University Press, New Haven, 44, 1970, pp. 51-64.

Jarrety, Michel, *Paul Valéry*, Hachette, Paris, 1992.

– “Le corps: dedans, dehors”, *Bulletin des Études Valéryennes*, Montpellier, 65-66, 21, marzo-junio de 1994, pp. 45-86.

– “Questions de forme”, *Bulletin des études valéryennes*, 81-82, marzo-junio de 1999, pp. 11-29.

Jauss, Hans Robert, “Poiesis”, *Critical Inquiry*, Chicago, 8, 1982, pp. 591-608.

Kemp, Martin, “Hostinato rigore. Valéry’s Leonardo fom a vincian perspective”, *Forschungen zu Paul Valéry. Recherches Valéryennes*, 4, 1997, pp. 25-46.

Kimura, Masashiko, *Le mythe du savoir: naissance et évolution de la pensée scientifique chez Paul Valéry, 1880-1920*, Rostocker omanistische Arbeiten, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2008.

Köhler, Hartmut, *Paul Valéry. Poésie et connaissance. L’œuvre lyrique à la lumière des Cahiers*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1985.

- “Valéry et Husserl: Le moi et son oeuvre”, en Karl Alfred Blüher, ed., *Paul Valéry. Poétique et Communication. Actes du Colloque International de Kiel*, 19-21 de octubre de 1977, Klincksieck, París, 1979.
- Köhler, Wolfgang, *Selected Papers*, ed. Mary Henle, Liveright, Nueva York, 1971.
- Krauthausen, Karin, “A Writer Looking for His Writing Scene: Paul Valéry’s Procedures in his Notebooks around 1894”, *Science in Context*, 26, 2, junio de 2013, pp. 305-343.
- “Paul Valéry and Geometry: Instrument, Writing Model, Practice”, *Configurations*, Johns Hopkins University Press, 18, 3, 2010, pp. 231-249.
- Lanfranchi, Geneviève., *Paul Valéry et l’expérience du moi pur*, La Bibliothèque des Arts, París, 1993.
- Larbaud, Valéry, “Valéry”, *La Revue de París*, 5, 36, 1 de marzo, 1929, pp. 49-69.
- Larnaudi, Suxanne, *Paul Valéry et la Grèce*, Librairie Droz, Ginebra, 1992.
- La Rochefoucauld, Edmée de, *En lisant les Cahiers de Paul Valéry*, 3 vol., Éditions Universitaires, París, 1964-1967.
- *Images de Paul Valéry*, Edit. F.-X. Le Roux et Cie, París, 1949.
- Laurenti, Huguette, ed., *Paul Valéry 3. Approche du “Système”*, Lettres Modernes Minard, París, 1979.
- ed., *Paul Valéry 5. Musique et architecture*, Lettres Modernes Minard, París, 1987.
- ed., *Paul Valéry 9. Autour des Cahiers*, Lettres Modernes Minard, París, 1999.
- Laurette, Pierre, *Le thème de l’arbre chez Paul Valéry*, Librairie C. Klincksieck, París, 1967.
- Lawler, James R., *The Poet as Analyst. Essays on Paul Valéry*, University of California Press, Berkeley, 1984.
- Lechantre, Michel, “Phonétique”, en *Cahiers 1. Poétique et poésie*, Gallimard, París, 1975, pp. 91-122.

Levaillant, Jean, ed., *Écriture génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1982.

– “Inachèvement, invention, écriture d’après les manuscrits de Paul Valéry”, en Louis Hay et al. eds., *Le manuscrit inachevé*, CNRS, Paris, 1986, pp. 101-125

Lichtenstein, Jacqueline, “Valéry-Degas, une poétique du dessin”, seminario en el auditorio del Musée d’Orsay el 20 de febrero de 2018, con ocasión de la exh. *Degas Danse Dessin* (cat. Kisiel Marine y Leila Jarbouai, eds., Gallimard, París, 2017).

28 novembre 2017 - 25 février 2018 Lo Giudice, Anna, “Nage/danse; corps/écriture: de l’insularité valéryenne”, *Bulletin des Études Valéryennes*, Montpellier, 67, 21, noviembre de 1994, pp. 237-251.

Löwith, Karl, *Paul Valéry. Rasgos centrales de su pensamiento filosófico*, Katz, Buenos Aires, 2009.

Giovanni, Macchia, “Valéry, l’ordine e il nulla”, en *Il paradiso della ragione. L’ordine e l’avventura nella tradizione letteraria francese*, Einaudi, Turín, 1972, pp. 325-338.

Magrelli, Valerio, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell’opera di Paul Valéry*, Einaudi, Turín, 2002.

Marx, William, “Les deux poétiques de Valéry”, *Fabula/ Les colloques, Paul Valéry et l’idée de littérature*, s. p., julio de 2019.

Maurois, André, *Introduction à la méthode de Paul Valéry*, Éditions des cahiers libres, Paris, 1933.

Mercaton, Jacques, “Valéry et Rilke”, en Marc Eigeldinger, ed., *Paul Valéry. Essais et témoignages inédits*, Baconnière, Neuchâtel, 1945, pp. 69-81.

Morimoto, Atsuo, “La notion de l’impeche chez Valéry. Une notion de potentialité et la théorie motrice de la psychologie contemporaine”, *Nakagomon Higashimachi*, Nishinokyo, Nakagyo-ku, Kyoto, 10 de junio de 2006.

Noulet, Emilie, *Paul Valéry, études. Suivi de fragments des mémoires d’un poème*, Éditions Bernard Grasset, Paris, 1938.

Norois, André, Introduction a la méthode de Paul Valéry, Éditions des Cahiers Libres, s. l., 1933.

Ospina Garcés de Fonseca, Helena, “Paul Valéry y Leonardo Da Vinci”, en *Universitas Humanistica*, 4, Bogotá-Universidad Javeriana, diciembre de 1972, pp. 211-329.

– *Mon Faust et Paul Valéry: de l'idôle de l'intellect à la sagesse du coeur*, Georgetown University, Washington, tesis. 1966.

– *Paul Valéry y la creación artística: de la introducción al método de Leonardo Da Vinci hacia una poética*, Universidad de Costa Rica, tesina. 1981.

– *Ars poetica*, Promesa, San José, 1991.

Pareyson, Luigi, “L'estetica di Paul Valéry”, en *Problemi dell'estetica II. Storia*, Ugo Mursia, Milán, 2000, pp. 11-90.

Pasquino, Andrea, “Tempo e coerenza nei Cahiers di Paul Valéry”, en Giaveri, Maria Teresa, ed., *Scienza e poesia in Paul Valéry*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 1992, pp. 289-296.

Paulhan, Jean, *Paul Valéry ou la littérature considérée comme un faux*, Éditions Complexe, París, 1987.

Pelmont, Raoul, *Paul Valéry et les beaux-arts*, Harvard University Press, Cambridge, 1949.

– “Paul Valéry, critique de notre civilisation”, *The French Review*, Carbondale, 4, 24, febrero 1931, pp. 294-306.

Philippon, Michel, *Le Vocabulaire de Paul Valéry*, Ellipses, París, 2007.

Pickering, Robert, *Genèse du concept valéryen “pouvoir” et “conquête méthodique” de l'écriture*, Lettres Modernes Minard, París, 1990.

– “L'autre poétique des Cahiers”, en Huguette Laurenti ed., *Paul Valéry 9. Autour des Cahiers*, Lettres Modernes Minard, París, 1999, pp. 117-131.

Peeters, Benoit, *Paul Valéry, une vie d'écrivain*, Les Impressions nouvelles, París, 1989.

– *Valéry: tenter de vivre*, Flammarion, París, 2014.



Petra, Régine, *Valéry directions spatiales et parcours verbal*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1981.

– “Valéry et la réflexion épistémologique dans les dix dernières années du XIX siècle. Valéry et Poincaré”, en Celeyrette-Pietri, Nicole et Antonia Soulez, ed., *Valéry, la logique, le langage. La logique du langage dans la théorie littéraire et la philosophie de la connaissance*, Université de Paris XII, Paris, 1986, pp. 47-68.

– “L’architecte assassiné ou la coquille du philosophe”, en A. Guyaux y J. Lawler, eds., *Littérature moderne. Paul Valéry*, Champion, Paris, 1991, pp. 79-89.

– “Valéry inactuel”, en Celeyrette-Pietri, Nicole et Brian Stimpson, ed., *Paul Valéry 8. Un nouveau regard sur Valéry*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1995, pp. 39-54.

– “Valéry et ses amis philosophes: Gustave Fourment and Eugène Kolbassine”, *Remanences*, 4-5, 1995, pp. 61-69.

Pinto, Eveline, “L’imagination scientifique chez Poe et Valéry. E. Poe, médiateur de jeune Valéry dans sa découverte de l’intérêt passionné de la science”, en Celeyrette-Pietri, Nicole et Antonia Soulez, ed., *Valéry, la logique, le langage. La logique du langage dans la théorie littéraire et la philosophie de la connaissance*, Université Paris XII, Paris, 1986, pp. 105-118.

Pire, François, *La tentation du sensible chez Paul Valéry*, La Renaissance du Livre, s.l., 1964.

Polizzi, Gaspare, “Paul Valéry: punti di vista di una ragione mélangée”, en Giaveri, Maria Teresa, ed., *Scienza e poesia in Paul Valéry*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 1992, pp. 273-287.

Prete, Antonio, *Il demone dell’analogia. Da Leonardo a Valéry. Studi di poetica*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milán, 1986.

Prévost, Jean, “La Pensée de Paul Valéry”, en J. Prévost y P. Valéry, *Marginalia, Rhumbs et autres*, Léo Scheer, Paris, 2006, p. 66.

Prigogine, Ilya, “L’attualità della concezione del tempo in Valéry”, en Giaveri, Maria Teresa, ed., *Scienza e poesia in Paul Valéry*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 1992, pp. 153-169.

Raymond, Marcel, *Paul Valéry et la tentation de l’esprit*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1964.

Rey, Alain, “Sens et discours poétique chez Valéry”, en Monique Parent y Jean Levaillant, eds., *Paul Valéry contemporain. Actes et colloques, novembre 1971*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1974, pp. 39-48.

Rey, Jean-Michel, *Paul Valéry l’aventure d’une œuvre*, Éditions du Seuil, Paris, 1991.

– “Valéry et ‘le temps du monde...’”, *Le Genre humain*, sp. Fini et Infini, 24-25, 1, 1992, pp. 135-151.

Ribis, M., ed., *Paul Valéry et les Arts*, Aries, Actes Sud, 1995.

Rideau, Émile, Introduction a la pensée de Paul Valéry, avec une lettre-préface de Paul Valéry, Descellée de Brouwer, Paris, 1944.

Robinson-Valéry, Judith, *L’analyse de l’esprit dans les Cahiers de Valéry*, Librairie José Corti, Paris, 1963.

– ed., *Fonctions de l’esprit. Treize savants redécouvrent Paul Valéry*, Hermann, Paris, 1983.

– “L’Homme et la coquille: l’apport de Valéry à la philosophie”, *Nuovo Corrente*, sp. “Cahiers di Valéry”, 96, 1985, pp. 450-470.

– “L’Homme et la coquille - la forme en devenir”, en Jean Hainault, ed., *Valéry, le Partage de midi – “Midi le juste”. Actes du Colloque international tenu au Collège de France le 18 novembre 1995*, Champion, Paris, 1997, pp. 197-211.

– “Valéry’s View of Mental Creativity”, *Yale French Studies*, New Haven, 44, 1970, pp. 3-18.

– “Monsieur Teste au théâtre: les regards de l’esprit”, en *Cahiers 2. Mes théâtres*, Gallimard, Paris, 1977, pp. 165-185.

- “Valéry, Pascal et la censure de la métaphysique”, en Carl P. Barbier, *Colloque Paul Valéry. Amitiés de jeunesse influences-lectures*, A-G. Niet, Paris, 1978, pp. 185-207.
  - Rimbaud, Valéry et “l’incobérence harmonique”, Lettres Modernes Minard, Paris, 1979.
  - “Comment aborder le “Système” de Valéry. Problèmes de base”, en Huguette Laurenti, ed., *Paul Valéry 3. Approche du “Système”*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1979, pp. 7-26.
  - “Valéry et la science: Jugements et témoignages d’hier et d’aujourd’hui”, en Karl Alfred Blümer, *Paul Valéry. Perspectives de la réception*, Gunter Narr Verlag, Jean-Michel Place, Tübingen, Paris, 1984, pp. 9-46.
  - “Valéry et le Cercle de Vienne. Lectures, affinités et différences”, en Nicole Celeyrette-Pietri y Antonia Soulez, eds., *Valéry, la logique, le langage. La logique du langage dans la théorie littéraire et la philosophie de la connaissance*, Université de Paris XII, Paris, 1986, pp. 31-46.
  - “Le Chant et l’état chantant chez Valéry”, en Huguette Laurenti, ed., *Paul Valéry 5. Musique et architecture*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1987, pp. 77-91.
  - “Le ‘drame’ de l’esprit: Mallarmé et Valéry”, en *Littérature moderne. Paul Valéry*, Champion, Paris, 1991, pp. 53-61.
  - “Valéry e la scienza”, en Mari Teresa Giaveri, ed., *Scienza e poesia in Paul Valéry*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 1992, pp. 61-99.
  - “Un nouveau regard su les Cahiers”, en Nicole Celeyrette-Pietri y Brian Stimpson, eds., *Paul Valéry 8. Un nouveau regard su Valéry*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1995, pp. 71-85.
  - “Valéry, critique de Bergson”, *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 17, 1965, pp. 203-205.
- Robles Tardío, Rocío, *Pintura de humo*, Siruela, Barcelona, 2008.
- *Episodios de la abstracción del arte a ritmo de tren*, tesis UCM, Madrid, 2008.

Rouart, D. J., “La tentation du rêve chez Paul Valéry”, en *Cahiers 3. Questions du rêve*, Gallimard, Paris, 1979, pp. 227-257.

Rouart-Valéry, Agathe, “Mes théâtres”, en *Cahiers 2. Mes théâtres*, Gallimard, Paris, 1977, pp. 9-19.

– “L’apologie de la main chez Paul Valéry”, en Monique Parent y Jean Levaillant, eds., *Paul Valéry contemporain*, Klincksieck, Paris, 1974, pp. 277-287.

Roulin, Pierre, *Paul Valéry, témoin et juge du monde moderne*, Neuchâtel, La Baconnière, 1964.

Rucher, Max, “Une conquête méthodique”, en Marc Eigeldinger, ed., *Paul Valéry. Essais et témoignages inédits*, Baconnière, Neuchâtel, 1945, pp. 199-205.

Ryan, Paul, *Paul Valéry et le dessin*, Peter Lang, Francfort, 2007.

– “‘État en acte’. L’esthétique poétique dans l’art visuel chez Valéry”, *Studi Francesi*, 160, 54, 2010, pp. 70-78.

– “Valéry: from artistic practice to a conception of drawing”, *French Studies*, Oxford Journals, Oxford University Press, 64, 1, 2010, pp. 38-50.

– “Paul Valéry: visual perception and an aesthetics of visual space”, *Australian Journal of French Studies*, Monash University, Melbourne, 45, 1, 2008, pp. 43-58.

– “L’ici est le moi de l’espace: Self, Genesis, and the Space of Writing in Valéry’s ‘Cahiers’”, *The Modern Language Review*, 97, 3, 2002, pp. 553-565.

Schmidt-Radefeldt, Jürgen, “La théorie du point-de-vue chez Paul Valéry”, en Monique Parent y Jean Levaillant, ed., *Paul Valéry contemporain. Actes et colloques, novembre 1971*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1974, pp. 237-249.

– “Intuition et inspiration, analogie et métaphore”, en *Cahiers du 20<sup>e</sup> siècle. Poétique et communication Paul Valéry. Colloque international de Kiel 19-21 octobre 1977*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1979, pp. 169-190.

– “Langage du corps et corps du langage”, *Bulletin des Études Valéryennes*, 67, 21, Montpellier, novembre de 1994, pp. 259-271.

- “Valéry et les sciences du Langage”, *Poétique*, 31, 1977, pp. 368-385.
- “Valéry's Analyse der ‘sensibilité’ und die Theorien der empirisch-experimentellen Psychologie”, *Forschungen zu Paul Valéry. Recherches Valéryennes*, sp. Zur “sensibilité” bei Paul Valéry, 19, 2006, pp. 97-162.
- “Valéry face aux présences de Corps/Esprit/Monde”, en *Paul Valéry Contemporain*, Morgana, Saint-Clément-de-Rivière, 2013, pp. 105-118.
- Schnelle, Helmut, “Paul Valéry, le solipsisme méthodique...”, en *Cahiers du 20 siècle. Poétique et communication Paul Valéry. Colloque international de Kiel 19-21, octobre de 1977*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1979, pp. 41-67.
- Sewell, Elizabeth, *Paul Valéry: The Mind in the Mirror*, Yale University Press, New Haven, 1952.
- Signorile, Patricia, *Paul Valéry philosophe de l'art*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1993.
- “La modernité de Valéry: l'esthétique fractale”, *Bulletin des Études Valéryennes*, Montpellier, 68, 22, novembre de 1995, pp. 66-114.
- “Paul Valéry et l'architecture”, s. p., HAL-01558735, 2009.
- Souday, Paul, *Paul Valéry*, Kra, Paris, 1927.
- Starobinski, Jean, “Je suis rapide ou rien”, en Marc Eigeldinger, ed., *Paul Valéry. Essais et témoignages inédits*, Baconnière, Neuchâtel, 1945, pp. 143-150.
- “Io sono reazione e ciò che sono. Paul Valéry”, en *Azione e reazione. Vita e avventure di una coppia*, Giulio Einaudi, Turin, 2001, pp. 221-228.
- Stimpson, Brian, *Paul Valéry and Music. A study of the Techniques of Composition in Valéry's Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
- Suckling, Norman, *Paul Valéry and the Civilized Mind*, Oxford University Press, 1954.
- Sutcliffe, Frank E., *La pensée de Paul Valéry*, Librairie Nizet, Paris, 1955.

Taminiaux, Pierre, “Paul Valéry and the Limits of Photography”, *Contemporary French and Francophone Studies*, 13, 15, pp. 539-546. Tassoni, Luigi, “La mesure et l’infini”, en Valéry, *Charmes*, Crocetti Editore, Milán, 1992, pp. 7-19.

Todorov, Tzvetan, “La ‘poétique’ de Valéry”, en *Cahiers I. Poétique et poésie*, Gallimard, Paris, 1975, pp. 123-132.

Valéry, Claude, “Valéry, le langage et la pensée”, en *Cahiers du 20 siècle. Poétique et communication Paul Valéry. Colloque international de Kiel 19-21, octobre de 1977*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1979, pp. 13-21.

Virtanen, Reino, *L’imagerie scientifique de Paul Valéry*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1975.

Vercruysse, Thomas, “De Descartes à Athikté: métamorphoses du sensible chez Valéry”, *Aisthesis*, 5, 1, 2012, pp. 29-48.

– “La ‘symétrie agitée’ de Valéry. L’influence du modèle réflexe”, *Recherches Valéryennes/Forschungen zu Paul Valéry*, 21, 2008.

Vogel, Christina, *Les Cahiers de Paul Valéry*, L’Harmattan, Paris, 1997.

– ed., *Valéry et Léonard: le drame d’une rencontre. Genèse de l’Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Peter Lang, Frankfurt, 2007, pp. 183-193.

– *Les ‘cahiers’ de Paul Valéry. ‘To go to the last point, celui au-delà duquel tout sera changé’*, L’Harmattan, Paris, 1997.

Yanagawa, Hidetoshi, “La psychologie formelle de Valéry”, *Bulletin des Études Valéryennes*, Montpellier, 48-49, 1988, pp. 103-134.

## BIBLIOGRAFÍA III

### *Bibliografía complementaria. Obras clásicas.*

Alberti, Leon Battista, *De la pintura*, tr. J. Rafael Martínez-E., Mathema, México, 1996.

Aristóteles, *Poética*, tr. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1992.

– *Física*, tr. Guillermo R. Echandía, Gredos, Madrid, 1998.

– *Metafísica*, tr. Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1998.

– *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, tr. Julio P. Bonet, Gredos, Madrid, 1985.

– *Poética*, tr. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.

– *Acerca del alma*, tr. Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1983.

Descartes, René, *Meditaciones metafísicas*, tr. Manuel García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

– *Discurso del método, Dióptrica, Meteoros y Geometría*, tr. Guillermo Quintás Alonso, Alfaguara, Madrid, 1987.

– *El mundo o el tratado de la luz*, tr. Ana Rioja, Alianza, Madrid, 1991.

Hume, David, *A Treatise on Human Nature*, libro III, ed. Selby-Bigge, L. A., y Nidditch, P. H., Oxford, 1978.

Husserl, Edmund, *Meditaciones cartesianas*, Tecnos, Madrid, 1986.

– *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendentale*, tr. G. Granel, Gallimard, 1976.

– *Manuscrits de Bernau sur la conscience du temps, 1917-1918*, tr. J.-F. Pastureau y A. Mazzi, Jérôme Millon, Grenoble, 2010, p. 278.

– *Phénoménologie de l'attention*, HUA XXXVIII, “Perception et attention”, Textes issus du fonds posthume, 1893-1912, J. Vrin, París, 2009.

– *Recherches logiques*, t. 1, Presses universitaires de France, Epiméthée, París, pp. 212-233

– *La idea de la fenomenología*, Fondo de Cultura Económico, México, 1989.

Leibniz, Gottfried W., *Œuvres*, Aubier Montaigne, París, 1972.

Leonardo, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, 2 t., ed. Richter, Jean Paul, Dover Books, New York, 1970.

Petrarca, Bruni, Valla, Pico della Mirandola, Alberti, *Manifiestos del humanismo*, ed. y tr. María Morras, Ediciones Península, Barcelona, 2000.

Platón, Sofista, 266c. Platón, *República*, 579b. Cf. Sofista, 266c.

VV.AA. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, “Episteme and Techne”, con. 22 de junio de 2014.



## BIBLIOGRAFÍA IV

### *Bibliografía complementaria. Estudios de historia y teoría de las artes, teoría de la percepción, e historia de las técnicas, las tecnologías, y las ciencias.*

Abrams, Meyer H., *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, Oxford University Press, New York, 1953.

– El romanticismo. Tradición y revolución, Visor, Madrid, 1992.

Ackermann, James S., *Origins, Imitation, Conventions: Representation in the Visual Arts*, MIT, Cambridge, Massachusetts, 2001.

– Ackerman, James S., “A Theory of Style”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 3, 1962, pp. 227-237.

Adhémar, Jean, “Before the Degas bronzes”, *Art News*, 54, 1955, pp. 34-35.

Aguar e Silva, Vitor Manuel de, “Clasicismo y neoclasicismo”, en *Teoria de La literatura*, Gredos, Madrid, 1984, pp. 297-318.

Ainsworth, Maryan Wynn, et al., *Art and Autoradiography: Insights into the Genesis of Paintings by Rembrandt, Van Dyck, and Vermeer*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1982.

Albus, Anita, *The Art of Arts: Rediscovering Painting*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 2000.

Alpers, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Hermann Blume, Madrid, 1987.

– *The Vexations of Art*, Yale University Press, New Haven and London, 2005.

– “Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari’s *Lives*”, *Journal of the Warburg Institute*, 23, 1960, pp. 190-215.

– “Viewing Making Painting”, en Rob van Gerwen, ed., *Richard Wollheim on the Art of Painting*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 171-177.

– “Style is What You Make it: The Visual Arts Once Again”, en Berel Lang, *The Concept of Style*, University of Pennsylvania Press, Pensilvania, 1979, pp. 95-111.

Amaury-Duval, Eugène E., *L'atelier d'Ingres, édition critique de l'ouvrage publié à Paris en 1878, par Daniel Ternois*, Arthéna, París, 1993.

Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, 1999.

– *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona, 1986.

– *El poder del centro*, Akal, Madrid, 2001.

– *Ensayos para rescatar el arte*, Cátedra, Madrid, 1992.

Arnaldo, Javier, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Visor, Madrid, 1990.

Auden, en *The Dyer's Hand*, London, Faber and Faber, 1948, pp. 78-79.

Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, FCE, México, 1996.

Ayer, Fred C., *The Psychology of Drawing*, Warwick and York, Baltimore, 1916.

Bachelard, Gaston, *La dialectique de la durée*, Quadrige, París, 1989.

– *La poética del espacio*, FCE, México, 1993.

– *La intuición del instante*, FCE, México, 2000.

Baertschi, Bernard, *Les rapports de l'âme et du corps. Descartes, Diderot et Maine de Biran*, Librairie Philosophique J. Vrin, París, 1992.

– *Conscience et réalité. Études sur la philosophie française au XVIIIe siècle*, Librairie Droz, Ginebra, 2005.

Baillet, Adrien, *La vie de M. Descartes*, 2 t., mec. Daniel Hothemels, París, 1691.

Bambach, Carmen C., ed., *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2003.

– *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

- ed., *The Drawings of Bronzino*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2010.
- ed., *The Drawings of Filippino Lippi and his Circle*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1998.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1976.
- sp. “El público moderno y la fotografía”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996, pp. 229-233.
- Barocchi, Paola, ed., *Scritti d’arte del cinquecento*, t. 3, *Pittura e scultura*, Riccardo Ricciardi, Milán, Nápoles, 1971.
- Basalla, George, *La evolución de la tecnología*, Crítica, Barcelona, 1991.
- Bartlett, Frederic C., *Recordar. Estudio de psicología experimental y social*, Alianza, Madrid, 1995.
- Baxandall, Michael, *Las sombras y el siglo de las luces*, Visor, Madrid, 1997.
- *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica, 1350-1450*, Visor, Madrid, 1996.
- Bayer, Raymond, “L’Esthétique de Bergson”, *Revue Philosophique de la France et de l’Etranger*, 31, 1941, pp. 244–318.
- *Historia de la estética*, FCE, México, 1993.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, tr. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1989.
- *Libro de los pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, Akal, Madrid, 2005.
- “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”, en *Obras*, Libro I, vol. I, Abada, Madrid, 2006, págs. 13-61.
- Bergson, Henri, *Œuvres*, PUF, París, 1959.

- Bernárdez, Carmen, “La línea sabia”, *Anales de Historia del Arte*, 3, 1991, pp. 95-116.
- Binet, Alfred, *L'étude expérimentale de l'intelligence*, Schleiser, París, 1903.
- Blondel, Maurice, “L'Action. Essai d'une critique de la vie et d'une science de la pratique”, 1893, en *Œuvres complètes*, t. 1 y 2, PUF, París, 1998.
- Blunt, Anthony, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Clarendon, Oxford, 1959.
- Boime, Albert, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, Yale University Press, New Haven and London, 1980.
- *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Phaidon, New York, 1971.
  - *Revelation of Modernism. Responses to Cultural Crises in Fin-de-Siècle Painting*, University of Missouri, Columbia, Londres, 2008.
  - “The Avant-Garde and the Academy: An Exchange”, *The New York Review*, 16 de julio de 1987 (respuesta a Henri Zerner y Charles Rosen, “The Judgment of Paris”, 26 de febrero de 1987).
- Boggs, Jean S., ed., *Degas, 1834–1917*, Metropolitan Museum, New York, 1988.
- Bolten, Jaap, *Method and Practice: Dutch and Flemish Drawing Books, 1600-1750*, Libros 1600-1750, PVA, Pfalz, 1985.
- Bonnefoy, Yves y Eleine Ancekwicz, “The Poetics of Mallarmé”, en *Yale French Studies*, New Haven, 54, 1977, pp. 9-21.
- Bordini, Silvia, *L'occhi, la mano e la macchina: pratiche artistiche dell'Ottocento*, Lithos, Roma, 1999.
- Boring, Edwin G., *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*, Appleton, New York, 1942.
- Boutroux, Étienne É. M., *De la contingence des bis de la nature*, PUF, París, 1995.
- Bouveresse, Jacques y Jean Jacques Rosat, eds., *Philosophies de la perception. Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, Collège de France, Odile Jacob, París, 2003.

Bozal, Valeriano, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 t., Visor, Madrid, 1996.

Braun, Marta, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey, 1830-1904*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.

– “Muybridge’s Scientific Fictions”, *Studies in Visual Communication*, 10, 3, 1984, pp. 2-22.

– “Muybridge le magnifique”, *Études photographiques*, 10, 2002, pp. 34-50.

Brettell, Richard, *Nineteenth and Twentieth century European Drawings*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2002.

Brunswik, Egon, *Perception and the Representative Design Psychological Experiments*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, 1965.

Bueno, Gustavo, “Lenguaje y pensamiento en Platón”, *Taula*, 3, 1985, pp. 39-59.

– *Ensayos materialistas*, Taurus, Madrid, 1972.

– *¿Qué es la ciencia?*, Pentalfa, Oviedo, 1995.

– *Idea de ciencia desde la teoría del cierre categorial*, Universidad Intenacional Menéndez Pelayo, Santander, 1976.

Cabezas, Lino, “Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación”, en Juan José Molina et al., *Máquinas y herramientas del dibujo*, Cátedra, 2002, Madrid, p. 83-347.

Canguilhem, Georges, *Considérations sur l'idée de nature*, ed. Francois Dagognet, J. Vrin, Paris, 2000.

– *La connaissance de la vie*, J. Vrin, París, 2003.

Carnap, Rudolf, *Philosophical Foundations of Physics. An Introduction to Philosophy of the Sciences*, B. I., New York and London, 1966.

Cennini, Cennino, *El libro del arte*, Akal, Madrid, 1988.

Chang, Lian, *Articulation and the origins of proportion in archaic and classical Greece*, School of Architecture, Montreal, tesis. 2009.

Chen-Morris, Raz, “Non tanquam Pictor, sed tanquam Mathematicus: Kepler’s Pictures and the Art of Painting”, en *Measuring Shadows. Kepler’s Optics of Invisibility*, Pennsylvania State University Press, Pensilvania, 2016.

Clark, Kenneth, *El paisaje*, Seix Barral, Barcelona, 1971.

– *Leonardo da Vinci*, Viking, London, 1989.

Colli, Giorgio, *Natura ama nascondersi*, Adelphi, Milán, 1988.

Coren, Stanley, Lawrence M. Ward y James T. Enns, *Snsación y percepción*, McGraw-Hill, México, 2001.

Crow, Thomas, *La inteligencia del arte*, FCE, México, 1999.

Dagognet, François, *Étienne-Jules Marey: a passion for the trace*, MIT, Massachusetts, 1992.

Danly, Susan, y Cheryl Liebold, ed., *Eakins and the Photograph: Works by Thomas Eakins and his Circle in the Collection of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1994.

Daston, Lorraine, ed., *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, MIT, MA, Cambridge, 2004.

– “On Scientific Observation”, *Isis*, 99, 1, 2008, pp. 97-110.

– “Type specimens and scientific memory”, *Critical Inquiry*, 31, 2004, pp. 153-182.

Daston, Lorraine, y Peter Galison, *Objectivity*, MIT, MA, Cambridge.

– “The Image of Objectivity”, *Representations*, 40, 1992 pp. 81 y 116.

– “Bacon, Galileo, and Descartes on Imagination and Analogy”, *Isis*, 75, 2, 1984, pp. 287-289.

Daston, Lorraine y Elizabeth Lunbeck, eds., *Histories of Scientific Observation*, University of Chicago Press, Chicago and London, 2011.

Daston, Lorraine y Katharine Park, ed., *The Cambridge History of Science. Early Modern Science*, t. 3, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

Dauler Wilson, Margaret, *Descartes*, tr. José Antonio Robles, Universidad Autónoma de México, México, 1990.

– *Ideas and Mechanicism*, Princeton University Press, Princeton, 1999.

Debus, Allen G., *El hombre y la naturaleza en el Renacimiento*, FCE, México, 1985.

Degas, Edgar, *Lettres. Recueillies et annotées par Marcel Guérin, préf. de Daniel Halévy*, Éditions Grasset, Paris, 1945.

Delaborde, Henri, *Ingres: sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Henri Plon, Paris, 1870.

Delacroix, Eugène, *Journal*, t. 2, 1850-1854, notes et éclaircissements par Paul Flat et René Piot, E. Plon, Paris, 1893.

– “De l'enseignement du dessin”, *Revue des Deux Mondes*, 7, 1850, pp. 1139-1146.

Depraz, Natalie, *Attention et vigilance. A la croisée de la phénoménologie et des sciences cognitives*, Presses universitaires de France, Paris, 2014.

“An experimental Phenomenology of Novelty: The Dynamic Antinomy at Attention nouveauté”, *Constructivist Foundation*, 8, 3, 2013, pp. 280-287.

Dickie, George, *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, tr. Francisco Calvo, Machado, Madrid, 2003.

Diderot, Denis, *Salons*, ed. J. Seznec y J. Adhémar, 4 t., Oxford, Clarendon Press, 1963-1979.

Diderot, Denis y Jean Le Rond d' Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, 1751.

Dijksterhuis, Eduard Jan, “The origins of classical mechanics from Aristotle to Newton”, en Margaret Claggett, ed., *Critical Problems in the History of Science*, University of Wisconsin, Madison, 1961.

– *The mechanization of the world picture*, Princeton University Press, Princeton, 1986.

- Distel, Ann, ed., *Impressionism: A Centenary Exhibition*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1975.
- Dolezel, Lubomir, *Historia breve de la poética*, Síntesis, Madrid, 1997.
- Doran, Michael, *Sobre Cézanne*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- Duhem, Pierre, *La théorie physique. Son objet, sa structure*, J.Vrin, París, 1989.
- Dumas, Ann, ed., *The private Collection of Edgar Degas*, Metropolitan Museum, Harry N. Abrams, Nueva York, 1997.
- Dumont, Pascal, *Descartes et l'esthétique. L'art d'émerveiller*, Presses universitaires de France, París, 1997.
- Dunan, Charles, "L'Espace visuel et l'espace tactile", *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 25, 1888.
- Easton, Elizabeth W., ed., *Snapshot. Painters and Photography, Bonnard to Vuillard*, Yale University Press, New Haven and London, 2012.
- Ebert-Schifferer, Sybill, Annick Lmoine, Magali Théron y Mickaël Szanto, eds., *Arte dal naturale*, Campisano Editore, Bibliotheca Hertziana, Roma, 2018.
- Eitner, Lorenz, *Géricault: An Album of Drawings*, University of Chicago Press, Chicago, 1960.
- Espinas, Alfred, *Les oigines de la technologie*, Félix Alcan, París, 1897.
- Farrington, Benjamin, *La ciencia griega, de Tales a Aristóteles*, Lautaro, Buenos Aires, 1947.
- *Head and Hand in Ancient Greece: Four Studies in the Social Relations of Thought*, Watts and Co., London, 1947.
- Ferguson, Eugene S., *Engineering and the Mind's Eye*, MIT Press, Mass., Cambridge, 1992.
- Ferrero, Léo, *Leonardo o dell'arte*, Fratelli Buratti, Torino, 1929.
- Fiedler, Konrad, *Escritos sobre Arte*, Visor, Madrid, 1990.



Focillon, Henri, *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, Presses Universitaires de France, Paris, 1943.

– *La peinture aux XIXe et XXe siècles: du réalisme à nos jours*, H. Laurens, Paris, 1928.

– *Dumbarton Oaks inaugural lectures*, Harvard University Press, MA, Cambridge, 1941.

Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, Méjico, 1990.

Font-Réaulx, Dominique, *Peinture et photographie, Les Enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Flammarion, Paris, 2012.

Forbes, Robert Jacobus, *Studies in Ancient Technology*, 9 t. Leiden, 1955-1964.

Frank, Philipp, *Filosofía de la Ciencia*, Herrero, Méjico, 1965.

Fraisse, Paul, “Mémoire de dessins et de phrases en fonction de la durée de présentation”, *L'année psychologique*, 1, 74, 1974, pp. 145-156.

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

Friedländer, M. J., *Landscape, Portrait, Still-life: their Origin and Development*, Bruno Cassirer, Oxford, 1949.

Frizot, Michel, ed., *Nouvelle histoire de la photographie*, Bordas, Paris, 1985.

– *El imaginario fotográfico*, Serieve, México, 2009.

– *Étienne-Jules Marey chronophotographe*, Delpire, Paris, 2001.

Frontisi-Ducroux, Françoise, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Maspèro, Paris, 1975.

Fumaroli, Marc, “Les abeilles et les araignées”, en Anne-Marie Lecoq, ed., *La Querelle des Anciens*

*et des Modernes*, Gallimard, Paris, 2001, pp. 7-220.

Gage, John, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997.

Galassi, Peter, *Before Photography*, Museum of Modern Art, New York, 1981.

– ed., *In the Light of Italy. Corot and Early Open-Air Painting*, Yale University Press, New Haven and London, 1996.

Gentili, Carlo, *Poetica e mimesis*, Mucchi Editore, Módena, 1984.

Gernsheim, Helmuth, *The Origins of Photography*, Thames and Hudson, Londres, 1982.

Gernsheim, Helmuth, y Alison Gernsheim, *The History of Photography from the Earliest use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*, Oxford University Press, Nueva York, 1955.

Ghyka, Matila, *El número de oro*, Poseidón, Barcelona, 1968.

Gibson, James Jerome, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Mifflin, Hoghton, 1966.

– *The Ecological Approach to Visual Perception*, Taylor and Francis, Nueva York, 1986.

Gille, Bertrand, *Histoire des techniques, 2 t.*, Gallimard, La Pleiade, París, 1978.

– *Les Ingénieurs de la Renaissance*, Seuil, París, 1978.

– *Les mécaniciens grecs. La naissance de la technologie*, Seuil, París, 1984.

Glymor, Clark, *Thinking Things Through*, MIT, MA, Cambridge, 1997.

Goetz, Adrien, *Ingres Collages*, Le Passage Éditions et Musée Ingres, París, Montauban, 2005.

Goldstein E. Bruce, *Sensación y percepción*, Thomson, México, 2005.

Gombrich, Ernst H., *Art and Illusion*, Phaidon, Londres, 1996.

– *Norm and Form*, University of Chicago Press, Chicago, 1966.

– *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1987.

– *El legado de Apeles*, Alianza, Madrid, 1985.

– *Los usos de las imágenes*, FCE, México 1999.

– *El sentido del orden*, Phaidon, Londres, 1999.

Gombrich, Ernst, Hochberg, Julian y Max Black, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 2007.

Gómez Molina, Juan José, ed., *Máquinas y herramientas de dibujo*, Cátedra, Madrid, 2012.

Gómez-Isla, José, “Argumentaciones en torno a la creciente imposibilidad creativa o las limitaciones expresivas de la fotografía documental”, *Pliegos de Yuste*, 4, 1, 2006, pp. 103-114

González, Ángel, “Isótopos de azul”, en *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Lampreave y Millán, Madrid, 2007.

– “La pintura se complica”, en *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Lampreave y Millán, Madrid, 2007.

–El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo, Museo de Bellas Artes de Bilbao, MNCARS, Madrid, 2000.

Gowing, Lawrence, “The Logic of Organized Sensations”, en William Rubin, ed., *Cézanne. The Late Work*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1977.

Gregory, Richard L. y Ernest H. Gombrich, *Illusion in Nature and Art*, Duckworth, Londres, 1973.

Gregory, Richard L., *Eye and Brain. The Psychology of seeing*, McGraw-Hill, Nueva York, 1978.

Guérault, Georges, “Formes, Couleurs et Mouvements”, en *Gazette des Beaux-Arts*, 25, 1882, pp. 165-179.

Hacking, Ian, *Representar e intervenir*, Paidós, Barcelona, 1996.

Halévy, Daniel, *Degas parle*, La Palatine, París, 1960.

Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton, 2002.

Hammond, John H. y Jill Austin, *The Camera Lucida in Art and Science*, Adam Hilger, Bristol, 1987.

Hamelin, Octave, *Essai sur les éléments principaux de la représentation*, thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Félix Alcan, Paris, 1907.

– *Le système de Descartes*, Félix Alcan, Paris, 1925.

– *Le système d'Aristote*, Félix Alcan, Paris, 1920.

– *La théorie de l'intellect d'après Aristote et ses commentateurs*, J. Vrin, Paris, 1953

Harlé, Daniel, *Les cours de dessin gravés et lithographiés du XIXe siècle conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Essai critique et catalogue*, transcripción de una lectura supervisada por Jean Adhémar, Cabinet des Estampes BnF, École du Louvre, Paris, 1975.

Haskell, Francis, *Past and present in art and taste: selected essays*, Yale University Press, New Haven and London, 1987.

Haudricourt, André-Georges, *La Technologie, science humaine*, Maison des sciences de l'homme, Paris, 1987.

Heinimann, Felix, "Eine vorplatonische Theorie der techne", en Carl Joachim Classen, ed., *Sophistik*, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Darmstadt, 1976, pp. 127-169.

Heilbrun, François et al., *Pierre Bonnard Photographe*, RMN, Paris, 1987.

Helmholtz, Hermann, *Principles scientifiques des Beaux Arts. Essais et fragments de théorie, suivis de l'optique et la peinture*, Félix Alcan, Paris, 1891.

– *Optique physiologique*, Victor Masson, Paris, 1867.

Henle, Mary, ed., *Vision and Artifact*, Springer Publishing, Nueva York, 1976.

Herbert, Robert L., *Nature's Workshop. Renoir's Writings on the Decorative Arts*, Yale University Press, New Haven and London, 2000.

Herring, Sarah, "Six Paintings by Corot: Methods, Materials and Sources", *National Gallery Technical Bulletin*, 30<sup>th</sup> Anniversary Volume, Yale University Press, Londres, 2009.

Herzen, Alexandre, *Le cerveau et l'activité cérébrale au point de vue psycho-physiologique*, Librairie J.-B. Baillière et fils, París, 1887.

Hildebrand, Adolf von, *El problema de la forma*, Visor, Madrid, 1989.

Hobson, Miriam, *The Object of Art, The Theory of Illusion in eighteenth Century France*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.

Hobsbawn, Eric y Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983.

Hochberg, Julian, "Sensation and Perception", en E. Hearst, ed., *The first century of experimental psychology*, Hillsdal, NJ, Earlbaum, 1979, pp. 89-142.

Ingres, Jean-A.-D., "Du dessin", en *Pensées d'Ingres*, 1870, en *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Sirène, París, 1922, p. 76.

Isaacson, Joel, *The Crisis of Impressionism, 1878-1882*, University of Michigan, Ann Arbor, 1980.

Ivins, William M., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

– *Art and Geometry. A Study in Space Intuitions*, Dover Books, Nueva York, 1964.

– *On the Rationalization of Sight*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1938.

– "The Philosophy of Ornament", en *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Nueva York, 5, 28, mayo de 1933, pp. 93-97.

Janis, Eugenia P., "The Role of the Monotype in the Working Method of Degas", *The Burlington Magazine*, CIX, 1967, pp. 20–29.

James, William, *Principles of psychology*, Harvard University Press, Cambridge, 1981.

Jeannot, "Souvenirs sur Degas", *Revue Universelle*, 55, 13, 1933, págs. 152-304.

Jankélévitch, Vladimir, *Henri Bergson*, Félix Alcan, París, 1931.

Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, tr. Jaime Siles y Ela María Fernández, Taurus, Madrid, 1992.

– “El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789”, en *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Visor, Madrid, 1995, pp. 105-134.

Jex-Blake, K., *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, McMillan and Co., Nueva York, 1896.

Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*, 2 t., Day and Son, London, 1856.

Kanizsa, Gaetano, “Contours without Gradients or Cognitive Contours”, *Italian Journal of Psychology*, 1, 1974, pp. 93-113.

Kalba, Laura Anne, *Color in the Age of Impressionism*, Pennsylvania University Press, Pensilvania, 2017.

Kemp, Martin, *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Akal, Madrid, 2000.

– *Leonardo*, Oxford University Press, Nueva York, 2004.

– *Leonardo da Vinci, the Marvellous Works of Nature and Man*, Harvard University Press, Cambridge, 1981.

– “From ‘Mimesis’ to ‘Fantasia’: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts”, *Viator*, 8, 1977, pp. 347-398.

Kempe, A. B., "On the Geographical Problem of the Four Colours", *American Journal of Mathematics*, The Johns Hopkins University Press, 2, 3, 1879, pp. 193–220.

Kennedy, John, “Attention, Brightness and the Constructive Eye”, en Mary Henle y Rudolf Arnheim, ed., *Vision and Artifact*, 1976, Springer Pub., Nueva York, pp. 33-47.

Kermode, Frank, *Formas de atención*, Gedisa, Barcelona, 1988, pp. 142.

Kerschensteiner, Georg, *Die Entwicklung der Zeichnerischen Begabung*, Gerber, Múnich, 1905.

Keuls, E. C., *Plato and Greek Painting*, Brill, Leiden, 1978.

Kristeller, Paul Oskar, “The modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”, *Journal of the History of Ideas*, 12, 4, 1951, pp. 496-527.

Küchler, Susanne y Walter Melion, eds., *Images of Memory: On Remembering and Representation*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1991.

Koyré, Alexandre, *Del mundo cerrado al universo infinito*, tr. Carlos Solís Santos, Siglo Veintiuno, México, 1979.

– *Estudios galileanos*, Madrid, Siglo XXI, 1990.

Lahuerta, Juan J., *Humaredas: arquitectura, ornamentación, medios impresos*, Lampreave, Madrid, 2010.

– *1927, la abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Anthropos, Barcelona, 1989.

– *Estudios antiguos*, Machado Libros, Madrid, 2009.

Lauxerois, Jean, y Peter Szendy, ed., *De la différence des arts*, L'Harmattan, París, 1997.

Lefèvre, Wolfgang, Jürgen Renn y Urs Schoepflin, eds., *The power of Images in Early Modern Science*, Max Planck Institute for the History of Science, Viena, 2003.

Lefèvre, Wolfgang, ed., *Inside the Camera Obscura. Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, Max Planck Institute for the History of Science, Viena, 2007-

Lerner, Jillian, “The Drowned Inventor: Bayad, Daguerre, and the Curious Attractions of Early Photography”, *History of Photography*, 38, 3, 2014, pp. 218-232.

Lessing, Gotthold E., *Laocoonte*, Tecnos, Madrid, 1990.

Lichtenstein, Jacquelin, *La Couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, París, 1989.

Lindberg, D. C. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, University of Chicago Press, Chicago, 1976.

Lloyd, Rosemary, *Mallarmé: The Poet and His Circle*, Cornell University Press, Ithaca, 2005.

Löbl, Rudolf, *Texhn-techné, Untersuchungen zur Bedeutung dieses Worts in der Zeit von Homer bis Aristoteles*, I-II, Königshausen and Neumann, Würzburg, 1997.

- Loevgren, Sven, *The Genesis of Modernism*, Indiana University Press, Bloomington, 1971.
- Lorand, Ruth, “Bergson’s Concept of Art”, *British Journal of Aesthetics*, Oxford, 4, 39, 1999, pp. 400-415.
- Loyrette, Henry, ed., *Degas e l’Italia*, Villa Medici, Roma, 1984.
- Luria, A. R., *Sensación y percepción*, Ediciones Martínez Roca, México, 1994.
- *Atención y memoria*, Ediciones Martínez Roca, México, 1986.
- *El hombre con su mundo destrozado*, Granica, Buenos Aires, 1973.
- Mach, Ernst, *La Connaissance et l’erreur*, tr. M. Dufour, Flammarion, París, 1908.
- *L’analyse des sensations. Le rapport du physique au psychique*, tr. F. Eggers, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996.
- *La Mécanique. Exposé historique et critique de son développement*, tr. E. Picard, A. Hermann, París, 1904.
- Mack, Arien, Rock, Irvin, Linnett, Christopher M. y Paul Grant, “Perception without Attention: Results of a New Method”, *Cognitive Psychology*, 24, 1992, pp. 502-534.
- Mack, Arien e Irvin Rock, *Inattentional Blindness*, MIT Press, MA, Cambridge, 1998.
- Maderuelo, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2005.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, ed. Henri Mondor and G. Jean Aubry, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1979.
- *Antología*, tr. Cinto Vitier, Visor, Madrid, 1978.
- Mauss, Marcel, “Les techniques du corps”, *Journal de Psychologie*, 32, 3-4, pp. 271-293, re. *Sociologie et anthropologie*, ed. Jean-Marie Tremblay. PUF, París, 2013, pp. 363-386 (*Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 337-356).
- Marey, Étienne-Jules, *Le Mouvement*, G. Masson, París, 1894.
- *Développement de la méthode graphique par l’emploi de la photographie*, G. Masson, París, 1884.



- Matlin, Margaret W. y Hugh J. Foley, *Sensación y percepción*, Pearson, Prentice Hall, s. l., 1996.
- Mayor, A. Hyatt, “The Photographic Eye”, en *Selected Writings and a Bibliography*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1983, pp. 65-85.
- McKenna, Stephen, “Introduction”, en *The Pursuit of Painting, Irish Museum of Modern Art*, Dublin, 1997, pp. 11-20.
- Meyerson, Émile, *Identité et réalité*, Félix Alcan, París, 1906.
- *De l'explication dans les sciences*, Payot, París, 1926.
- Mesa, Andrés de, “Entre la práctica artesanal y la teoría de la visión. El concepto de la pirámide visual en el tratado de perspectiva de Jean Pélerin *Viator*”, en *D' Art, sp. Perspectiva i espai figuratiu*, 20, 1994, pp. 59-114
- Moatti, Alexandre, “Les lettres personnelles de Poincaré à sa famille pendant sa scolarité à Polytechnique”, *Bulletin de la Sabix*, 51, 2012, pp. 32-36.
- Montaigne, Michel de, *Essais*, t. 1, Librairie Générale Française, París, 1972.
- *Las pasiones del alma*, tr. José Antonio Martínez y Pilar Andrade, Tecnos, Madrid, 1997.
- Mondolfo, Rodolfo., *Verum factum*, Siglo veintiuno, Buenos Aires, 1971.
- Morel, Pierre-Marie, ed., *Aristote et la notion de nature. Enjeux épistémologiques et pratiques*, Presses Universitaires de Bordeaux, Burdeos, 1997.
- Morgan, Michael J., *Molyneux's Question: Vision, Touch and the Philosophy of Perception*, Cambridge University Press, Nueva York, 1977.
- Moreau-Nélaton, Étienne, *Corot*, t. 1, Henri Laurens, París, 1924.
- Moulines, Ulises C., *La estructura del mundo sensible. Sistemas fenomenalistas*, Ariel, Barcelona, 1973.
- *Fundamentos de filosofía de la ciencia*, Ariel, Barcelona, 2008.

Mozley, Anita V., ed., *Eadweard Muybridge. The Stanford Years, 1872-1882*, Stanford University Museum of Art, Stanford, California, 1972.

Müntz, Eugène, *Léonard de Vinci. L'artiste, le penseur, le savant*, Librairie Hachette, Paris, 1899.

Muybridge, Eadweard, *Animal Locomotion. An Electro-Photographic Investigation of consecutive phases of animal movements*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1887.

Nayrac, Jean-Paul, *Physiologie et psychologie de l'attention. Evolution, dissolution, rééducation, éducation*, Félix Alcan, Paris, 1906. Neisser, Ulrich, *Cognitive psychology*, Appleton, New York, 1967.

Newhall, Beaumont, "Photography and the Development of Kinetic Visualization", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7, 1944, pp. 40-45.

– *Latent image: the discovery of photography*, Garden C., Nueva York, 1967.

– *The History of Photography: from 1839 to the Present*, Museum of Modern Art, New York, 1982.

Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 2005.

Nöe, Alva y Eva Thompson, eds., *Vision and Mind. Selected Readings in the Philosophy of Perception*, MIT Press, MA, Cambridge, 2002.

Nordenfalk, Carl, "Les Cinq Sens dans l'at du Moyen-âge", *Revue de l'art*, 34, 1976, pp. 17-28.

– "The Sense of Touch in Art", en K.-L. Selig y E. Sears, eds., *The Verbal and the Visual: Essays in Honor of William Sebastian Heckscher*, Italica, Nueva York, pp. 109-132.

Oberthur, Mariel, "Degas et le cheval", *In Situ*, 27, 2015, s. p.

Fleming-Williams, Ian, ed., *Constable*, Tate Gallery, London, 1991.

Panofsky, Erwin, *Galileo as a Critic of the Arts*, Springer, La Haya, 1954.

Payne, Alina Alexandra, "Alberti and the Origins of the Paragone between Architecture and the Figural Arts", en A. Calzona, F.P. Fiore y C. Vasolil, eds., *Alberti teorico delli arti*, L. Olschki, Florencia, 2007, pp. 347-368.

- ed., *Vision and its instruments. Art, Science, and Technology in Early Modern Culture*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2015.
- Pearson, Roger, *Unfolding Mallarmé: the Development of a Poetic Art*, Oxford University Press, Oxford, Nueva York, 1996.
- Pevsner, Nikolaus, *Academias de Arte: pasado y presente*, Cátedra, Madrid, 1982.
- Poincaré, Jules H., *La science et l'hypothèse*, Flammarion, París, 1968.
- *La valeur de la science*, Flammarion, París, 1911.
- *Ciencia y método*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946.
- “Análisis Situs”, *Journal de l'École Polytechnique*, 1, 1895, pp. 1-123.
- Pirenne, Maurice Henri, *Optics, painting, and photography*, carta de introducción de Michael Polányi, Cambridge University Press, Cambridge, 1970.
- “The Scientific Basis of Leonardo da Vinci's Theory of Perspective”, *The British Journal for the Philosophy of Science*, 3, 10, 1952, pp. 169-185
- Piles, Roger de, *Dialogue sur le coloris*, Langlois, París, 1673.
- *Abrégé de la vie des Peintres: avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, et de l'utilité des estampes*, s. e., París, 1699.
- *Elemens de peinture pratique: Nouvelle édition entièrement refondue et augmentée considérablement par Charles-Antoine Jombert*, s. e., París, 1766
- Pinault, Madeleine, *Le peintre et l'histoire naturelle*, Flammarion, París, 1990.
- Pollitt, Jerome Jordan, “The Critical Terminology of the Visual Arts in Ancient Greece”, Columbia University, Ann Arbor, tesis.1963.
- *Art and Experience in Classical Greece*, Cambridge University Press, Nueva York, 1972.
- Polanyi, Michael, “What is a painting?”, *The British Journal of Aesthetics*, 10, 3, 1 de julio de 1970, pp. 225–236.
- *The Tacit Dimension*, University of Chicago Press, Chicago, 2009.
- *Knowing and Being*, ed. Marjorie Grene, University of Chicago Press, Chicago, 1969.

Proctor, Robert W., y Addie Johnson, *Atención. Teoría y práctica*, Editorial Universitaria Ramón Areces, Madrid, s. f.

Puttfarcken, Thomas, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800*, Yale University Press, New Haven, Londres, 2000.

Ratcliffe, Robert W., *Cezanne's working methods and their theoretical background*, Courtauld Institute of Art, Londres, tesis. 1960.

Ravaisson, Félix de, *De l'habitude*, H. Fournier, París, 1838.

– *Essai sur la métaphysique d'Aristote*, t. 2, Joubert, París, 1846. Raymond, Marcel, *Baroque et renaissance poétique*, J. Corti, París, 1955.

Recht, Camille, *Eugène Atget, Lichtbilder*, Henri Jonquières, París, Leipzig, 1930, s. n

Reed, E. S., *James J. Gibson and the psychology of perception*, Yale University Press, New Haven, 1988. Reff, Theodor, *Degas: The artist's mind*, Metropolitan Museum, Nueva York, 1976.

– ed. *The Notebooks of Edgar Degas*, t. 1-2, BN, Nueva York, 1976.

Ribot, Théodule, *La vie inconsciente et les mouvements*, Félix Alcan, París, 1914.

– *Psychologie de l'attention*, Félix Alcan, París, 1896.

– *Les maladies de la mémoire*, Librairie Germer Baillière, París, 1883.

Rilke, Rainer M., *Cartas sobre Cézanne*, Paidós, Barcelona, 1958.

– *Neue Gedichte*, Insel-Verlag, Leipzig, 1907.

– *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Losada, Buenos Aires, 1958.

Riout, Denys, ed., *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Macula, París, 1989.

Roochnik, David. *Of Art and Wisdom, Plato's Understanding of Techne*, Pennsylvania State University Press, Pensilvania, 1996.

Rock, Irvin, *Perception*, Scientific American Library, Nueva York, 1984.

– *The Logic of Perception*, MIT, MA, Cambridge, 1983.

- Rock, Irvin y Arien Mack, *Inattentional Blindness*, MIT, Massachussets, Cambridge, 1998.
- Rock, Irvin y Gutman, D., “The effect of inattention on form perception”, *Journal of Experimental Psychology*, 7, 1981, pp. 275-285.
- Rodis-Lewis, Geneviève, *L'Anthropologie cartésienne*, PUF, París, 1990.
- *Descartes et le rationalisme*, PUF, 1966.
  - *Regards sur l'art*, Beauchesne, Paris, 1993.
- Roque, Georges, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Éditions Jacqueline Chabon, Nimes, 1997.
- *Quand la Lumière devient couleur*, Gallimard, París, 2018.
- Rosen, Charles, *The Classical Style*, Norton, Nueva York, 1999.
- Rosen, Charles y Henri Zerner, *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art*, Norton, Nueva York, 1985.
- Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography*, Abbeville, New York, 1984.
- Rouart, Henri, *Degas à la recherche de sa technique*, Flourey, París, 1945.
- Rouillé, André, *La Photographie en France. Textes et controverses: une anthologie, 1816-1871*, Éditions Macula, París, 1989.
- Rubin, William, ed., *Cézanne. The Late Work*, The Museum of Modern Art, New York, 1977.
- Ryle, Gilbert, *The Thinking of Thoughts*, University of Saskatchewan, Saskatoon, 1968.
- *The Concept of Mind*, Hutchinson's University Library, Nueva York, 1949.
  - *Plato's Progress*, Cambridge University Press, Cambridge, 1966.
  - *Locke on the Human Understanding*, Oxford University Press, Ann Arbor, Mich., 1968.
- Sauerländer, Willibald, “From stilus to style: reflections on the fate of a notion”, *Art History*, 6, 3, 1983, pp. 253-270.

Sánchez, Diego G., *Sombra iluminada: La sombra como espejo del cambio de paradigma plástico en la pintura del siglo XIX*, Universidad de Castilla-La Mancha, s. l., 2009.

Schapiro, Barbara Stern, *Edgar Degas, the reluctant impressionist*, Museum of Fine Arts, Boston, 1974.

– “A Printmaking Encounter”, en Ann Dumas et al., *The Private Collection of Edgar Degas*, Met., Harry N. Abrams, Nueva York, 1997, pp. 235-246.

Schapiro, Meyer, *Selected Papers II: Modern Art: 19th and 20th Centuries*, George Braziller, Nueva York, 1982.

– *Impressionism: Reflections and Perceptions*, George Braziller, Nueva York, 1997.

Schaaf, Larry J., *Tracings of Light: Sir John Herschel and the Camera Lucida*, Cu. Assistance, San Francisco, 1989.

– Ed., *Sun Pictures. Catalogue Three: The Harold White Collection of Works by William Henry Fox Talbot*, Hans P. Kraus, Nueva York, 1987.

– *Out of the Shadows: Herschel, Talbot and the Invention of Photography*, Yale University Press, New Haven, 1992.

Scharf, Aaron, *Pioneers of photography: An album of pictures and words*, H.N. Abrams, New York, 1976.

– *Art and Photography*, Penguin Books Ltd., London, 1974.

Schlosser, Julius von, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, N. Italia, Florencia, 1964.

Schuhl, Pierre-Máxime *Platón y el arte de su tiempo*, tr. E. J. Prieto, Paidós, Buenos Aires, 1968.

Schwarz, Heinrich, *Art and Photography: forerunners and influences*, The Chicago University Press, Chicago and London, 1987.

Seitz, William C., *Claude Monet: seasons and moments*, Museum of Modern Art, New York, 1960.

- Sicard, Monique, *La fabrique du regard: Images de science et appareils de vision*, Jacob, París, 1998.
- Simmel, Georges, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Ediciones Península, Barcelona, 1986.
- *El rostro y el retrato*, Casimiro, Madrid, 2015.
- “La moda”, 1905, en *Cultura femenina y otros ensayos*, Revista de Occidente, Madrid, 1934.
- Smith, Pamela H., *The body of the artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, The University of Chicago Press, Chicago, 2004.
- Snyder, Laura J., *Eye of the Beholder. Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek and the Reinvention of Seeing*, Head of Zeus, London, 2015.
- “Visualization and Visibility”, en Caroline A. Jones y Peter Galison, eds., *Picturing Science. Producing Art*, Routledge, New York, 1998.
- Sougez, Marie L., *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Souriau, E., *Le sens artistiques des animaux*, Hachette, París, 1965.
- *L'Esthétique du Mouvement*, Félix Alcan, París, 1889.
- Stelzer, Otto, *Arte y fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- Stern, Alfred, *Problemas filosóficos de la ciencia*, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1976.
- Sthendal, *Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme*, Michel Lévy Frères, París, 1854.
- *Histoire de la pienture en Italie*, t. 1 y 2, P. Didot, París, 1842.
- Stravinsky, Igor y Robert Craft, *Memories and Commentaries*, University of California Press, Berkeley, 1981.
- Szarkowski, John T., *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1966.
- Taine, Hippolyte, *De l'intelligence*, t. 1 y 2, Hachette, París, 1870.

- Talbot, William H. F., "On the nature of light", *London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science*, 7, 37, 1835, pp. 113–118.
- *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, Londres, 1844.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Storia dell'estetica*, 3 t., tr. Giorgina Fubini, Maria Teresa Marcialis y Giampiero Cavaglià, Einaudi, Turín, 1979.
- *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, tr. Francisco Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid, 1995.
- Testelin, Henri, *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture*, Mabre-Cramoisy, París, 1696.
- Teyssèdre, Bernard, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Bibliothèque des Arts, París, 1965.
- Thiébaud-Sisson, François, "Degas sculpteur par lui-même", *Le Temps*, 23 May 1921.
- Thomas, Ann, ed., *Beauty of Another Order: Photography in Science*, Yale University Press, New Haven, 1997.
- Tinterow, Gary, et al., *Corot*, Metropolitan Museum of art, Harry N. Abrams, New York, 1996.
- Tinterow, Gary y Philip Conisbee, eds., *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, Nueva York, 1999.
- Trench, William F., "Mimesis in Aristotle's Poetics", en *Hermathena*, XLIV, 1933, pp. 1-24.
- Turner, Nicholas, *European Drawings. Catalogue of the Collections*, The J. Paul Getty, Los Angeles, 2001.
- Tucker, Jennifer, *Nature Exposed: Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2005.
- Valleriani, Matteo, ed., *The Structures of Practical Knowledge*, Springer, Suiza, 2017.
- Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più acceleuti architetti, pittoi, et scultori italiani, da Cimabue, insimo a' tempi nostri*, in Fiorenza, Appresso i Giunti, Florencia, 1568.



Verdenius, W. J., *Mimesis, Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us*, Brill, Leiden, 1949.

Verhaeren, Émile, *Sensations*, Crès, París, 1927.

Viatte, Françoise, “Tisser une corde de sable”, en *Repentirs*, Réunion des Musées Nationaux, París, 1991, pp. 27-46.

Vigne, Georges, *Dessins d'Ingres*, Gallimard, París, 1995.

Viollet-le-Duc, Eugène, *Dictionnaire de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Édition Bance, Morel, 1854-1868.

– “L'Enseignement des Arts. Il y a quelque chose à faire”, *Gazette des Beaux-Arts*, t. xii, 1862, pp. 399-400.

Walch, Peter y Thomas Barrow, eds., *Perspectives on Photography: Essays in Honor of Beaumont Newhall*, University of New Mexico, Albuquerque, 1986, pp. 99-123.

Wakefield, David, *Stendhal and the Arts*, Phaidon, Londres, 1979.

Weil, Simone, *Écrits de Londres et dernières lettres*, Gallimard, París, 1957.

– *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Gallimard, París, 1949.

Wellek, René, “El concepto de clasicismo en la historia literaria”, en *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983, pp. 97-121.

Wiedkin, August K., *The Romantic Roots of Modern Art and Expressionism*, Gresham Books, London, 1979.

Wildenstein, *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism*, Met., Harry M. Abrams, New York, 1978.

Wölfflin, Enrique, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.

– *El arte clásico*, Alianza, Madrid, 1985.

– *Renacimiento y barroco*, Paidós, Barcelona, 1986.

Woolheim, Richard, *On Art and the Mind: essays and lectures*, Harvard University Press, MA, Cambridge, 1972.

Yarbus, Alfred L., *Eye Movements and Vision*, Plenum Press, Nueva York, 1967.

Zerner, Henri, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Flammarion, París, 1996.

Zuccaro, Federico, *Scritti D'Arte di Federico Zuccaro*, ed. Detlef Heikamp, Leo S. Olschki, Florencia, 1961.