

EL ARTE DE PINTAR

POR: GILBERTO ACEVES NAVARRO

Para mí es un honor altísimo dirigir estas palabras, con las cuales agradezco mi nombramiento como Académico de número de la honorable Academia de Artes de México.

Decía Pío Baroja que se puede empezar por cualquier parte un discurso, ya fuera por el final, el medio o el principio, la cita no es precisa pero me sirve para empezar y me ayudo de un prodigioso libro de arte para hacerlo: *El libro del arte*¹. Así, este libro que escribió y compuso Cennino Cennini, se inicia con una reverencia a Dios y la Virgen María, San Eustaquio y San Francisco, San Juan Bautista y San Antonio de Padua y todos los santos y santas de Dios, además ofrece un homenaje a Giotto y a Agnolo di Taddeo, su maestro, buscando ser útil para quien desee acogerse a dicho arte.

El primer capítulo, relata una historia maravillosa de cómo Dios creó el cielo, la tierra, y por sobre todo animal y alimento, creó al hombre y a la mujer a su imagen, dotándolos de toda virtud; posteriormente, a causa de la envidia que Lucifer tuvo de Adán, con malicia y sagacidad los indujo al pecado contra el mandamiento de Dios, Eva primero y luego a Adán; por ello Dios hizo que el Ángel los arrojase del paraíso, a él y a su compañera, y les dijo: *“puesto que habéis desobedecido el mandamiento que Dios os impuso, arrastrareis vuestra vida con vuestro trabajo y vuestros afanes”*; al conocer Adán el pecado cometido y, como fuera dotado por Dios tan notablemente, tal como debería de ser la raíz primera del padre de todos nosotros, usó su ciencia para vivir del producto de su trabajo manual. Así comenzó a emplear la azada y Eva a hilar, después inventó muchas artes necesarias y diferentes, unas mayores que otras, pues no debían de ser todas iguales. La más digna es la ciencia cuyo fundamento hace operar a la mano, para convertirse en un arte que se llama pintura, que requiere fantasía y destreza manual para hallar cosas no vistas buscándolas bajo aspectos naturales, que se retoman de modo que aquello no es, sea; con razón merece que se le dé un lugar junto a la ciencia y se corone de poesía, puesto que el poeta con la ciencia que posee se hace libre y digno de poder componer y ligar el sí y el no como le plazca; de igual modo al pintor le es dada la libertad de poder componer una figura de pie o sentada, o medio hombre y medio caballo, tal como le plazca y según su fantasía. Declara entonces el pintor, que tiene en gran estima a todas las personas que sienten el deseo de saber adornar esta ciencia con algún joyel, aunque con lo hagan con poca pericia ofreciendo el poco saber que Dios les dio. Por si lo anterior no fuera suficiente agrega:

“como humilde miembro que cultiva el arte de la pintura, yo, hijo de Andrea Cennini da Colle di Valdelsa, fui instruido en tal arte durante doce años por Agnolo de Taddeo de Florencia, mi maestro, el cual aprendió esa arte de su padre Taddeo, el cual fue bautizado por Giotto, de quien fue discípulo por veinticuatro años; y Giotto mudó el arte de pintar de griego a latino, tornándolo moderno, y alcanzó un arte acabada como nadie jamás la tuvo.

“Para alentar a todos aquellos que deseen venir a dicha arte, anotaré todo cuanto me enseñó el mencionado Agnolo, mi maestro, y lo que con mi propia mano he experimentado, invocando, ante todo, a Dios Altísimo omnipotente, es decir, al Padre,

¹ Los manuscritos de este pintor que vivió en el siglo XV, fueron publicados por primera vez en Roma en 1821 bajo el título *Il libro dell'arte*. En el presente texto se hace referencia a la obra *El Libro del arte*, Argos, Buenos Aires, 1947, con una traducción al español de Ricardo Resta.

al Hijo y al Espíritu Santo; en segundo lugar a la Virgen María, dilectísima abogada de todos los pecadores, y a San Lucas Evangelista, primer pintor cristiano, y a mi protector, San Eustaquio y en general a todos los santos y santas del Paraíso. Amén”.

Yo no sabía nada de esto en mi infancia, la que se significó por los momentos en que mi actividad continua y ruidosa se suspendía para adoptar una actitud opuesta, para ir del vértigo a la quietud contemplativa; eran momentos en que todo se suspendía y me quedaba viendo algo muy fijamente y casi sin parpadear por largos, largos momentos, viendo, viendo hasta que poco a poco iban (las cosas, desde luego), perdiéndose en un torbellino de luces y destellos inauditos. Entonces los objetos perdían su forma sólida, ya no eran sino un voluminoso río luminoso que giraba sin parar; cuando esto sucedía, en mi familia se decía: éste niño está muy mal. Así empecé a retraerme, en un intento por esconder esos viajes por alguna región que no alcanzaba a comprender y a conocer bien a bien, y que además me asustaba; cuando ésta experiencia terminaba, la actividad incontenible reaparecía y volvía a esa normalidad que me exigían. Fue en esos momentos en que mi ser empezó a ver y en un intento por ver mejor, llené de garabatos cuantos papeles caían en mis manos. Poco a poco mis hermanos y los adultos de mi familia se dieron cuenta de mis gustos por dibujar y decían: este niño dibuja muy bien, pídele que te dibuje algo y con gran diligencia se pondrá a hacerlo; y efectivamente lo hacía, ya que estaba preparado con papel y lápiz que llevaba bajo el brazo todo el tiempo, tanto como llevaba puestos mis patines todo el día.

Pasé como pude la primaria, no sin dibujar mapas y esquemas en el pizarrón, pues también en la escuela se dieron cuenta de mi gusto y deseos de dibujar y de mi capacidad para hacerlo. Después, en la secundaria, se agudizaron mi distracción y los vuelos de mi fantasía, a la par que mis prácticas de dibujo; esta las ocultaba de las burlas de las demás ya que, como todos los adolescentes, creía que dibujar era hacer dibujos como fotos, y claro me salían muy mal. Sin embargo esto de dibujar se había convertido en una necesidad terriblemente demandante. Me dije en esos momentos: “¡Que barbaridad! ¿Cómo voy a definir mi vida?”; y al tratar de hacerlo me vi torpe, tímido a rabiar, desubicado, a disgusto con mi físico, miope total, tropezándome con todo, queriendo ser pintor, porque en ese momento ya lo sabía, quería ser pintor. Ser pintor en el seno de una familia de artistas a los que no les había sido fácil ni les había ido bien, era algo sumamente complicado y contradictorio, y además contrario a sus deseos; ellos querían que yo fuese médico, que estudiara una carrera decente y que si me gustaba pintar, pintara los domingos como lo hacían muchos señores decentes. ¡Menudo problema! Tuve que luchar contra la oposición de mi madre, así que durante tres años de todos modos dibujé y pinté todo lo que pude hasta que por fin, sin decir nada, entré en la Esmeralda. En esa escuela de pintura y escultura me di cuenta que no tenía nada en común con lo que enseñaban; pesqué lo que me pareció necesario de las clases obligatorias y me colé a los talleres de dibujo, porque era allí, en los talleres de dibujo, donde encontré una disciplina que, por la rapidez de su proceso, me permitió saber como iba, darme cuenta de por donde andaba; entonces descubrí con horror que esas prácticas escolares me estaban llevando a trabajar de una manera fija, con una forma de hacer las cosas, como los demás.

Sí, sí aprendes a hacer dibujos con un grado mayor o menor calidad; sí, sí puedes hacer un retrato con cierto o mucho parecido al modelo, pero siempre es igual, siempre es el mismo dibujo y no hay sino una sola solución, que es una fórmula y cuando dejas la escuela o te corren de ella, da lo mismo; intentas dibujar figuras en movimiento y el fracaso es rotundo. La casi certidumbre de mi incapacidad, de mi falta de habilidad, me llenaba de angustia y en medio de ese horror que me quemaba, me pregunté: “¿Como le hicieron los maestros? ¿Los maestros? ¿Cuáles maestros? ¡Pues vaya!, aquellos que todos ponen como ejemplo, los Renacentistas, esos que todo el mundo menciona, pero que no han visto, que son un paradigma, que son el modelo de lo bien hecho, aquellos Insuperables; pero ¿cómo lo hacen?”

Y buscando soluciones cayó en mis manos un librito, un tratado de la pintura, *El libro del arte* de Cennino Cennini. En el capítulo ocho que titula “De qué manera debes empezar

a dibujar con estilo, y con qué luz”, dice al final que recomienda que usen un estilete de plata, o de latón, o de lo que fuere, con tal que tenga punta afilada, limpia y aseada; también aconseja que hay que preocuparse al dibujar que la luz sea moderada y el sol venga por la izquierda y, con esta precaución, que inicie el ejercitarse en el dibujo, bajando un poco cada día; recomienda no fatigarse ni enviciarse. En los capítulos subsiguientes explica de que modo se dibuja sobre pergamino y sobre papel, como se sombrea con aguada, y hasta recomienda la técnica de cortar la pluma para dibujar.

En los capítulos catorce y quince nos dice cómo se dibuja sobre papel teñido, muestra como teñir el pergamino y el modo de bruñirlo; después habla de cómo se puede calcar lo sustancial de una buena figura dibujada sobre papel translúcido. Para el capítulo veintisiete, explica como se debe uno de ingeniar para copiar de maestros bien elegidos:

“para ir más adelante, harás de esta manera, habiendo pasado ya algún tiempo en el dibujo como te dije arriba, sobre tablilla, ocúpate de en delante de copiar y calcar las mejores cosas que halles de mano de grandes maestros, más yo te aconsejo esto ten en cuenta de elegir siempre lo mejor y más famoso, más si te aplicas a copiar hoy de este maestro, mañana de aquel, ni la manera del uno ni del otro adquirirás y antes por fuerza vendrás a parecer veleidoso, si hoy haces esto, mañana aquello no harás nada perfecto, si perseveras en uno, malo será tu intelecto, si no sacas de él algún provecho, y de esta suerte te sucederá que si la naturaleza te concedió algo de fantasía llegarás a adquirir una manera propia tuya y esta no puede ser si no buena, porque la mano, estando la inteligencia habituada a cultivar flores no querrá recoger espinas.”

Me lanzo entonces a practicar, de alguna manera, estos consejos que calman un poco mi urgencia y me llenan de divertido gozo; Cennino Cennini dice que todo tiene que costar, que hay que esforzarse mucho. En el capítulo veintinueve explica cómo se debe acomodar la vida en beneficio de tu mano, como debe prevalecer la honestidad y con que compañías debes andar; además incluye el modo de proceder para copiar una figura situada “en alto”, ordenando la vida como si se estudiara Teología y Filosofía, y otras ciencias; en suma comer y beber moderadamente por lo menos dos veces al día, alimentos ligeros y nutritivos, bebiendo poco vino; sin olvidar el conservar la mano libre de fatigas, evitando arrojar piedras, barras y otras cosas que son contrarias y gravosas a la mano, además del perjuicio mayor para la mano, tanto que tiemble como hoja en el aire, y ello es usar demasiado de compañía femenil. En mi caso podría tratar de cumplir con estos preceptos, con esta manera de vivir, pero esto de no beber, me atosigaba profundamente; en efecto, era amigo de Pedro Coronel y él decía que un artista debía tener una actitud violenta, libérrima, y dejar los preceptos de las buenas conciencias a un lado para sumergirse en todas las oscuridades. A todas luces resultaba claro que estaba metido en un contraste total; por una parte, como decía Cennini, día tras día hasta los días de guardar, había que seguir sus preceptos, lo que seguía ya que insistía en conservar todo ese afán de perfección y esa seguridad de lo que se hace no tenga falla, además de estar absolutamente limpio y bien terminado. Ese afán de perfección congelado y congelante, me llevó nuevamente a la desesperación, realizando cientos y cientos de dibujos, ¡iguales el uno al otro, y al otro y al otro! Mi idea del dibujo obtenida entonces de Cennini me dirigió totalmente hacia la manera de hacer y se servir a otros fines, como el obedecer las tradiciones y los patrones; así descubrí que me alejaba de la creación, al poner el acento está en la facilidad para dominar la forma y en desaprobando los experimentos.

Por ese entonces descubrí también un dibujo de Miguel Ángel Buonarroti, el estudio para la *Resurrección de Cristo* de 1532 ó 1533, hecho con gis negro natural; este gis tiene como ingredientes principales, carbón y cera, mineralógicamente considerado como una sedimentación carbonífera por varios cientos de años y llamado “piedra negra”, ya que se usa en dibujos y para ennegrecer algunas tintas. Este estudio fue en sí una lección inolvidable, dándome cuenta de lo inaudito de su concepción cuando intenté copiarlo, pasando de una sorpresa a otra; en su ejecución Miguel Ángel deja a la vista los pasos

de su modo o manera de dibujar, de construir sus dibujos, partiendo de gestos de gran simplicidad que tienen la capacidad de plantear claramente toda la forma con gran economía; estos gestos, son desarrollados paulatinamente, oscureciendo y aclarando el modelado, hasta llegar a los pasos finales en la gran figura de Cristo que se eleva de su sepulcro. El modelado es de una enorme precisión, sin embargo aún conserva un dejo del arte medieval en el uso de la proporción jerárquica; aquí podemos apreciar como ha cambiado la idea del hombre, cambio que requiere otra forma de ver.

El renacimiento dota al espacio de esa nueva dimensión. Leone Battista Alberti describe en el célebre *De pictura* de 1435, considerado el primer tratado moderno de las artes, el uso de su famoso velo:

“El dibujo es en lo que más ha de insistir, para cuyo estudio creo que no puede haber otra cosa que más ayude y aproveche que el velo, de cuyo uso soy el primer inventor en esta forma. Tómese un pedazo de tela transparente, llamada comúnmente velo, de cualquier color que sea, estirada ésta en un bastidor, la divido con unos hilos en cuadros pequeños e iguales a discreción; póngase después entre la vista y el objeto que se ha de copiar para que la pirámide visual penetre por la transparencia del velo.”

El instrumento que proponía Alberti apoyaba y venía a reforzar algunos principios fundamentales para el arte de aquellos momentos: el primero de estos principios era el carácter científico (matemático) de la nueva pintura que comenzaba a enunciar unas leyes dictadas por la perspectiva geométrica; en segundo lugar, está su relación con el descubrimiento de la naturaleza como maestra de las artes y el deseo del conocimiento científico que llevaba a los artistas a no apartarse ni un ápice del dato natural; por último, encontramos el papel del *disegno* (dibujo) como una ciencia común a todas las artes, lo que hacía posible el reconocimiento de un nuevo papel social para los artistas. Así el dibujo quiere, anhela moverse, el misterio anterior, el plano anterior, las proporciones jerárquicas son desechadas; el dibujo las “ve” y las “siente” como son en la naturaleza, y contempla las partes inamovibles como un lujo sólo útil para dar sitio a posibles futuros movimientos; el cambio está ausente en las cosas inmóviles y en las que repiten la misma acción constantemente. El plano se mueve ahora y es la perspectiva la que dicta el camino.

Los contornos cerrados que se definen de acuerdo a formas estáticas, son paulatinamente superados hasta llegar a convertirse en masas de líneas; ya la idea de pulcritud y precisión es rebasada. Un dibujo de Leonardo da Vinci nos lleva de la mano al asombro; multiplica líneas y más líneas y *pentimenti* (arrepentimientos) sin fin, al extremo de que los contornos parecen desaparecer, esto es una revolución. Leonardo ataca la pulcritud anterior, por lo que empezamos a comprender que el dibujo en el taller medieval estaba absolutamente dirigido por tradiciones y patrones. Resulta interesante citar como veía y como trataba de justificar Leonardo ese sesgo revolucionario en los Precetti²:

“¿Y no has pensado nunca en el modo en que componen sus poemas los poetas? No se molestan en trazar bellas letras ni les preocupa tachar unos cuantos versos para hacerlos mejor.

Así pues el pintor esboza la disposición de las extremidades de sus figuras y atiende primero a los movimientos adecuados, al estado mental de las criaturas que componen su cuadro antes que a la belleza y perfección de sus partes”.

Leonardo y su *finestra* (ventana), nos dan la oportunidad de volver al velo de Alberti y acordarnos de los preceptos de la *proportion* (proporción) de Alberto Durero; todos ellos instrumentos pre-fotográficos usados como apoyo y refuerzo en la consecución de una

2 Del compendio de textos de Leonardo da Vinci intitolado *Trattato della pittura*.

imagen más real, más próxima a la naturaleza, y en el caso de Durero y Hans Holbein más inclinada a una solución del contorno lineal.

Sin saber aún esto, en mis esfuerzos de estudiante me empeñé en dibujar lo más próximo a éste tipo de solución y no penetré en la otra posibilidad, la solución atmosférica que Leonardo proponía. Los grandes dibujantes toscanos enfatizaban de una manera maravillosa estas formas puras y precisas; Leonardo representaba la otra posición, enteramente nueva y revolucionaria para el arte, lo que él bien sabía.

Un contacto que establezco por entonces con los maestros de la Escuela Mexicana, me inclina aún más a la solución lineal; los muralistas mexicanos, por las necesidades técnicas y de discurso buscaban una forma esquemática, rotunda y simple. Es Orozco, José Clemente, el que abandona más rápido esta manera, transformando sus primeros intentos casi botticelianos, hasta convertir su dibujo en algo altamente expresivo y feroz. Como Leonardo, se preocupa de una concepción inventiva y creadora. Por encima de la ejecución está la pasión desatada que, en algunas ocasiones al pintar los murales del hospital de Jesús, le hace romper los pinceles al realizar trazos brutales; según me dijo en alguna ocasión Fermín Chávez quien era en ese momento su ayudante. Ésta pasión lo coloca al margen de cualquier solución académica, entrando de lleno a una creatividad tan expresiva como inmediata en su impulso. Al oír esto quise hacer algo similar y entendí, no sé como, que al dibujar según las reglas escolares no podría decir lo que yo quería decir.

Viendo mi mesa de trabajo con mis herramientas, medios y soportes desplegados ante mí, busqué descifrar su naturaleza. Lápices, plumas, carbonillos, crayones grasos y magros, pinceles de pelo redondos y planos, cortos y largos, de cerdas duras y suaves, tintas, temples, acuarelas. De color y sin color, blanco y negro; papeles blancos y de color, teñidos, con grano y sin grano ¡qué riqueza! Cuántas oportunidades de combinar; todo eso requería de un conocimiento, de un oficio que nuevamente no tenía que ver con lo que aprendí en la escuela; al experimentar con ellos logré darme cuenta de algunas cosas que dieron respuestas a mis necesidades expresivas. Tiempo después logré decir lo que veía en movimiento en unos temples que se acercaban al expresionismo, una gran carga gestual los conformaba. Comencé a hurgar en mis raíces, a integrar en ellas todavía el afán de dibujar bien; dibujar bien, era hacer dibujos que tuvieran que ver con los lenguajes de los que me parecían grandes dibujantes: Durero, Holbein, Ingres, Watteau, etcétera. Dibujantes de contornos puros, sí maravillosos, pero que de alguna manera planteaban una contradicción con lo que yo quería hacer; siempre acababa en masas y masas de líneas y más líneas, en desaliñadas composiciones, que tenían la pretensión de ser ordenadas.

Nuevamente aparecieron algunos libros, que me hicieron ver la luz; en ellos encontré a los grandes pintores venecianos Tiziano, Tintoretto, hasta el Greco, un gran grupo de locos enloquecidos con el color, con las masas, con la acción, empleando materiales como el carbón, dibujando con temples y pinceles alborotados y expresivos, y descubrí en ellos el gesto.

El gesto... hablar de él me obliga a pensar que mi argumentado discurso no acabará; pero no teman, ya concluye. El dibujo se establece como fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con actividades humanas primordiales: la expresión y la construcción, utilizadas como formas de conocimiento antropológico y fenomenológico, permite interpretar y explicar el sentido de las cosas por medio de una configuración.

Toda acción de dibujar conlleva explícitamente un sistema de conocimiento desarrollado, capaz de establecer sistemas de igualdad, congruencia y equivalencia de segmentos, ángulos y figuras. El dibujo gestual aparece como medio de personal introspección, descubridor del orden subjetivo de la persona que lo realiza; pero a medida que se repite, esta situación incontrolada nos lleva a esquemas arquetípicos, a conformaciones que nos unen con el sentido más atávico de nuestra cultura, con aquellos símbolos que son la clave de la ordenación de nuestra civilización.

Además, es con un gesto que se empieza cualquier dibujo, es con un gesto que se hunde el pintor el vértigo del plano vacío, es con un gesto que se rompe el silencio del plano mudo, dueño de un equilibrio estático, y es con un gesto que hundido en ese vértigo prodigioso empiezo a conformar una nueva unidad.

POR: GILBERTO ACEVES NAVARRO

26 de Septiembre de 2001