



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

*Paisajes del alma:
binómios estéticos
y 33 pensamientos libres
sobre pintura*

Domenèc Corbella

Espanha. Catedrático de Pintura. Profesor emérito de la Universidad de Barcelona
dcorbella@gmail.com

Paisagens da alma: binómios estéticos e 33 pensamentos livres sobre pintura

Resumo

A trajetória pictórica percorrida pelo autor do ensaio nos últimos vinte anos mostra que a pintura de paisagem tem sido tratada de forma autônoma, com as mínimas condições possíveis. Da mesma forma, a práxis experimental tem sido acompanhada por estudos fundamentados ou analisados sobre sua concepção e desenvolvimento. No mínimo, seu pensamento foi transferido por meio de ensaios publicados em diversos meios de comunicação, alguns dos quais acessíveis em Corbella, 2012. O que está em questão propõe, em síntese, uma integração ou compêndio das ideias, conceitos ou princípios que foram conformaram as mais marcantes preocupações e inquietações sobre a pintura de paisagem, com claras evidências da estética oriental. Nele você encontrará algumas das chaves, constantes e noções que o autor deste ensaio considera fundamentais para redefinir a paisagem pictórica contemporânea. Dois capítulos de binómios estéticos e interculturais, seguidos de trinta e três reflexões do autor sobre a pintura, nos mostram o perfil experiencial que possibilita a expressão de uma paisagem pintada, que emana ou segue o caminho da alma do pintor a partir do espírito do Lugar, colocar.

Palavras-chave

Mundo-alma; Ocidente-oriental; pintura da vida; estética, espírito do lugar; pensamentos livres.

Paisajes del alma: binómios estéticos y 33 pensamientos libres sobre pintura

Resumen

La trayectoria pictórica realizada por el autor del ensayo a lo largo de los últimos veinte años pone de manifiesto que la pintura de paisaje ha sido tratada de un modo autónomo, con los mínimos condicionantes posibles. De manera análoga, la praxis experimental ha ido acompañada de estudios razonados o analizados sobre su concepción y desarrollo. Cuando menos, su pensamiento ha sido transferido mediante ensayos que se han publicado en distintos medios, algunos de los cuales accesibles en Corbella, 2012. El que nos ocupa propone, en síntesis, una integración o compendio de las ideas, conceptos o principios que han conformado las inquietudes y preocupaciones más destacadas sobre la pintura del hecho paisajístico, con claras evidencias por la estética oriental. En él se encontrarán algunas de las claves, constantes y nociones que quien escribe este ensayo considera fundamentales para llegar a redefinir el paisaje pictórico contemporáneo. Dos capítulos de binomios estéticos e interculturales, seguidos de treinta y tres pensamientos del autor sobre la pintura, nos muestran el perfil vivencial que hace posible la plasmación de un paisaje pintado, que emana o sigue la vía del alma del pintor a partir del espíritu del lugar.

Palabras clave

Mundo-alma; occidente-oriental; vida-pintura; estética, espíritu del lugar; pensamientos libres.

Landscapes of the soul: aesthetic binomials and 33 free thoughts on painting

Abstract

The pictorial trajectory carried out by the author of the essay over the last twenty years shows that landscape painting has been treated in an autonomous way, with the minimum possible conditions. Similarly, experimental praxis has been accompanied by reasoned or analyzed studies on its conception and development. At the very least, his thinking has been transferred through essays that have been published in different media, some of which are accessible in Corbella, 2012. The one at hand proposes, in synthesis, an integration or compendium of the ideas, concepts or principles that have conformed the most prominent concerns and concerns about landscape painting, with clear evidence for oriental aesthetics. In it you will find some of the keys, constants and notions that the writer of this essay considers fundamental to redefine the contemporary pictorial landscape. Two chapters of aesthetic and intercultural binomials, followed by thirty-three thoughts of the author on painting, show us the experiential profile that makes possible the expression of a painted landscape, which emanates or follows the path of the painter's soul from the spirit of the place.

Keywords

World-soul; west-east; life-painting; aesthetics, spirit of the place; free thoughts.

I - Binomio 1: Mundo y alma

El descubrimiento moderno de la naturaleza como paisaje no se debe a un pintor, sino al hombre de letras Francesco Petrarca (1304-1374), quien, tras la contemplación del Mont Ventoux, escribió uno de los primeros cantos de exaltación de la naturaleza en forma de paisaje (Burckhardt, 1860) y, además de lograr una conciencia del mundo, se vio ante un dilema, una confrontación, entre lo exterior y lo interior, entre el mundo y el alma. Esa es la disyuntiva o el eterno debate de todo pintor: la relación o dialéctica entre esas dos partes inherentes o intrínsecas de la existencia humana como miembros de este mundo que somos. Pero para que se haga efectiva esta compenetración de términos o el desarrollo de la vía del alma, es necesario en primer lugar explorar e identificarse con el lugar del mundo. En este sentido, es oportuno mencionar el concepto de *genius loci*, o espíritu del lugar, es decir, el espíritu que da vida a la gente y a los lugares según los romanos, que la acompaña del nacimiento hasta la muerte y determina su carácter y esencia. Según Norberg-Schulz, 2007a:

Es suficiente expresar que el hombre antiguo experimentó su medio como algo consistente en caracteres definidos. En particular, reconoció que es de una gran importancia existencial llegar a tener buenos términos con el “genius” de la localidad en donde su vida tiene lugar. En el pasado, la supervivencia dependía de una buena relación con el lugar, tanto en forma física como psicológica. En el antiguo Egipto, por ejemplo, el campo no era cultivado solamente de acuerdo a las corrientes del Nilo, pero la variada estructura del paisaje sirvió como modelo para el trazado de los edificios públicos, los cuales deberían dar al hombre el sentido de seguridad, simbolizándole un orden eterno en su medio.

Paralelamente, también se ha usado la palabra “morar” (Norberg-Schulz, 2007b) para indicar la relación entre el hombre y el lugar. Igual que en la arquitectura para realizar un proyecto primero se debe haber morado en él, entendemos que para que sea posible el inicio de la vía del alma en la pintura —dicho de otro modo, para entrar verdaderamente en la pintura—¹ es importante experimentar en alguna medida el *genius loci* del lugar. Para entrar en él, es indispensable morar, vivir o experimentar cognitivamente el paisaje, solo así alcanzaremos ese diálogo mundo-alma. A nuestro entender uno de los testimonios que ilustran este fenómeno es el de Cézanne, “cuando llegó a ausentarse del entierro de su propia madre por estar inmerso absolutamente en la vista de un valle al pie de Sainte-Victoire, que pintó a la acuarela” (Gallardo, 2004).

Otro testimonio que no podemos pasar por alto es el de Gaspar David Friedrich, que también se enfrentó a esa realidad dual existencial del mundo-alma, que expresó del siguiente modo: “Cierra el ojo corporal para que puedas ver primero la imagen con el ojo espiritual. A continuación, haz salir a la luz lo que has contemplado en la oscuridad, para que ejerza su efecto en otros de fuera hacia dentro” (Rosenblum, 2008a: 47).

Efectivamente, Friedrich distingue dos maneras de mirar: externa e interna, cuyo «ojo interior» —metafórico— nos permite vislumbrar esa parte más oculta o espiritual de la existencia humana y, asimismo, nos invita a tomar la distancia suficiente para que

¹ Permitidme una anécdota acontecida en un encuentro de estudiantes para celebrar de modo distendido el final de curso en casa de uno de ellos, cuando reparamos en que faltaba una estudiante. Preocupados por si se había perdido o no encontraba el lugar, decidí llamarla al móvil. Al preguntarle por qué no había llegado, respondió: “Perdone, profesor, pero estaba dentro de la pintura, y no podía dejarla”. Sorprendido por sus palabras, enseguida entendí su mensaje, al que contesté: “Yuchi, tranquila, ¡es preferible que sigas dentro de la pintura y aproveches estos momentos de conexión irrepetibles!”.

la realidad y el sentido común no nos impida ver o entrever un mundo interior que haga posible la aparición de una nueva concepción del paisaje, quizá más utópico o idealizado; sin duda, alimentado de las fuentes o movimientos de nuestra alma.

Más contundente y cercano en el tiempo, Piet Mondrian nos expresa con absoluta claridad que hay que tomar una postura y liberarnos de lo trágico asociado al mundo externo y, por ende, romper con el binomio mencionado

La apariencia natural, la forma natural, el color natural, el ritmo natural, las relaciones naturales a menudo expresan lo trágico [...]. Debemos liberarnos de nuestras ataduras externas, solo entonces trascendemos lo trágico y podemos contemplar conscientemente el reposo inherente a todas las cosas (Rosenblum, 2008b).

De modo análogo, Theo van Doesburg abogó por un sometimiento de la naturaleza para evitar caer en la esclavitud o representación servil de esta, o para dejarse llevar por la mirada sumisa y pasiva a lo externo como aceptaron algunos de sus antecesores.

[...] la obra de arte es el resultado de nuestra “espiritualidad activa”, la naturaleza es sometida y es dominada por nosotros. La cuestión de por qué el espíritu humano no puede expresarse libremente dentro de los límites del caso natural puede ser contestado porque la experiencia externa de la realidad no es capaz de expresar en una forma determinada la verdad (Van Doesburg, 1985: 145).

También Henri Matisse, se suma a esa idea: “... no puedo copiar del natural de forma servil; debo interpretarlo y someterlo al espíritu del cuadro. Una vez he encontrado la relación entre todos los colores, el resultado tiene que ser una armonía cromática viva...” (Chipp, 1995:84), para significar que es dentro del cuadro, es decir en la propia pintura, donde se encuentra la armonía viva o verdadera.

Como podemos apreciar, desde Petrarca como mínimo, el hombre ha cuestionado o se ha encontrado en la disyuntiva del binomio mundo-alma. Dicho en otros términos, Carl Jung, divide los hombres en dos categorías:

Los extravertidos y los introvertidos. Los primeros son individuos que, en todos sus juicios, percepciones, sentimientos, actos y estados afectivos, sienten principalmente como motivos los factores externos. En cuanto los segundos, derivan sus motivaciones principalmente del sujeto, hacia sus hechos internos (Jung, *cit.*: Gasch, 1987:219).

Esta clasificación que el psicólogo suizo hace de los hombres en general también se puede extrapolar al mundo del arte con “artistas extravertidos” y “artistas introvertidos”. Los primeros serían los que se dejan llevar por los movimientos del mundo externo, mientras que los segundos serían lo contrario y necesitan explorar los movimientos de su mundo interior.

Todos estos testimonios concuerdan —aunque con expresiones distintas— en que la verdadera creatividad pictórica no se halla en la representación servil de la naturaleza externa, es decir del mundo, sino más bien en todo lo contrario, por medio de una interiorización activa y cognitiva más o menos profunda que se procesa dentro de uno mismo, esto es, en el alma. Según Cézanne, la naturaleza está en el interior. Cualidad, luz, color, profundidad... que están ante nosotros, están ahí porque despiertan un eco en nuestro cuerpo, porque este los recibe (Merleau-Ponty,1985:19).

II - Binomio 2: Estética e interculturalidad

Gracias a la globalización, los intercambios culturales y las exposiciones sobre legados artísticos diametralmente opuestos y distantes, cada vez es mayor y más accesible el conocimiento intercultural entre Oriente y Occidente. Para nosotros los occidentales, la estética pictórica china constituye un punto de referencia que fue en el pasado y es en la actualidad muy importante por su poderoso misterio, espiritualidad y naturalidad. Una de las aproximaciones más destacadas llevadas a cabo se remonta al Renacimiento. Efectivamente,

Leonardo da Vinci es uno de los artistas occidentales que tiene más puntos de contacto con la estética taoísta.³ Sus paisajes de fondo se han considerado verdaderas pinturas chinas y la enigmática fuerza interior de sus expresiones, lo sitúan como el artista occidental que ha sabido expresar mejor el espíritu por medio del *ritmo vital*, que es uno de los cánones fundamentales de la estética china (Racionero,1975:35).

³ Es uno de las tres grandes corrientes del pensamiento chino tradicional, que se asocia al camino recto o conducta que lo rige y lo vivifica todo. Su acción se orienta hacia la no actividad, que es considerada la ley de la naturaleza.

Dentro del arte contemporáneo, cabe destacar las aportaciones efectuadas por Joan Miró, quien no solo admiró de una manera especial la estética oriental, sino que incluso aprendió y adaptó en su proceso creativo algunas técnicas típicamente orientales y también a nivel compositivo, al aplicar recursos y estrategias que tienen una clara correspondencia en algunos de los principios o fundamentos de la composición pictórica china. Recíprocamente, la estética y las técnicas occidentales despiertan un interés en los países de Oriente, que adoptan o intentan aplicarlas en sus correspondientes lenguajes pictóricos. Ello nos hace pensar que, a pesar de las importantes diferencias culturales que se traducen en formas sustancialmente distintas de concebir la pintura, en el fondo parece existir un orden y una visión común del mundo.

Cada vez está más generalizada la conciencia y la idea sobre la existencia de un plan o sistema cósmico en que la materia se organiza en torno a unos centros y engloba un sistema local o de nivel más inmediato y particular. En este sentido, no resulta extraño constatar cómo la inmensidad del universo, las galaxias en rotación y los sistemas planetarios solares forman unos **esquemas centrados**,² que, en una escala más reducida, encuentran su paralelismo en el reino microscópico. Del mismo modo, la mente humana reproduce esquemas y formas centradas que naturalmente el hombre propaga y disemina. Esta idea de centralidad radial ha sido tratada en profundidad y en varias ocasiones por Arnheim (1984) y, asimismo, a nivel pictórico por Joan Miró mediante sus configuraciones cósmicas o en la Serie de las Constelaciones (Corbella 1993:21-36).³

El estudio y análisis de los aspectos que se interrelacionan y los que se contraponen entre Oriente y Occidente es extraordinariamente compleja, dadas las diferentes formas tradicionales y culturales de concepción y percepción del conocimiento del mundo y de su entorno más inmediato. Así pues, los occidentales se toman la vida más

² En este sentido ver *Centralidad y encadenamientos* (Corbella, 1993a:100-101).

³ En el primer apartado del libro *Entendre Miró*, el lector puede comprobar cómo, además de sentir una extraordinaria influencia por los elementos planetarios que incorpora en su léxico de una manera inconfundible, Miró pone de manifiesto una concepción del espacio de carácter marcadamente ingravido, intemporal, que nos intriga y nos da a entender que se siente inmerso dentro del sistema cósmico (Corbella, 1993b: 21-36) En su conjunto, el libro investiga el contenido semántico, morfológico y sintáctico de la iconografía mironiana, a partir de la Serie Barcelona (1939-1944).

superficialmente quizá porque el materialismo invade absolutamente nuestra existencia. En cambio, para los orientales, las cosas cotidianas y más irrelevantes pueden tener un significado infinitamente más profundo del que tiene para nosotros, probablemente por inculcación cultural.



Figura 1 - *Albero sventigliato*, 2005, óleo sobre tela, 75 x 150 cm.

La tendencia generalizada en el mundo occidental va hacia un tipo de arte que refleje fundamentalmente la acción o la conducta humana frente a aquel que se basa en la **observación e introspección** del mundo oriental para llegar a un más amplio o profundo conocimiento de la naturaleza, tendencia esta última más cercana a la noción del paisaje. Zhuangzi sugiere que “no es prudente situar los afectos en otras cosas que no sea liberar al hombre del miedo y de la decepción” (Needham, 1985); a la par que impone una percepción personal de las cosas, debe atender las leyes fundamentales de la naturaleza por medio de **la contemplación**. En este sentido, vale la pena recordar que “la pintura no puede conformarse con reproducir el aspecto exterior del mundo; debe recrear un universo nacido a la vez del aliento primordial y del espíritu del pintor” (Cheng, 2005:171). Como podemos ver, este pensamiento nos remite de nuevo al binomio inicial de este ensayo sobre **mundo-alma**. Por ello, para ir más allá de la apariencia y de la mimesis, se impone una relación más profunda entre el hombre y la

naturaleza, como la que ha demostrado haber alcanzado la cultura oriental gracias a las posibilidades cognitivas de las leyes que la rigen, además de una auténtica comunión entre las partes, es decir, entre el conocimiento de los principios naturales y el alma del hombre (Rowley, 1981:41-42).

Por tradición cultural en Oriente han sabido desarrollar una estética particular que se fundamenta en una serie de valores que incluso han llegado a sistematizar. Llama la atención, por ejemplo, el canon conocido como **sistema armónico de resonancias** (Racionero, 1975a:37),⁴ que consiste en establecer una identificación o compenetración entre percepción y receptor, esto es, entre la obra de arte y quien la recibe, condición primordial para que se consiga un cierto grado indispensable de emoción empática (Racionero,1975b:35).

Pero este canon secular chino no solo se aplica al arte, sino que además tiene su origen en el cosmos y se fundamenta en que todas las partes del universo se corresponden unas con otras armónicamente, condición esta indispensable para lograr el equilibrio. Como consecuencia, el objetivo del artista es revelar o poner de manifiesto estas armonías que se encuentran implícitas en la naturaleza o en el mundo. La empatía que busca el arte taoísta es penetrar en el significado secreto de las cosas, es entrever por unos momentos el no tiempo, es sentirse fuera de lugar (Racionero, 1975c:37) y para ello es preciso que el pintor consiga entrar verdaderamente en la pintura y fundirse en ella; antes, sin embargo, debe conseguir una auténtica compenetración con el lugar. La idea o concepto de arte, que tiene que trabajar el interior de la persona para llegar a un nivel de humanidad superior, no abunda en nuestra sociedad materialista, antes al contrario: la tendencia generalizada es la adopción de actitudes despreocupadas que no requieran de un esfuerzo de observación e introspección intenso y severo. Cabe señalar, no obstante, que el movimiento hippy exploró y recuperó de alguna manera para Occidente la filosofía y la estética oriental al descubrir mediante técnicas como el yoga y la meditación⁵ que se podía experimentar un estado especial de tono vital de

⁴ En Occidente, este concepto se le llama "empatía" (o "simpatía") y se refiere a la facultad de comprender las emociones y los sentimientos por un proceso de identificación con el objeto, grupo o individuo con quien uno se relaciona.

⁵ Es conocido también el consumo de ciertas sustancias psicodélicas para conseguir tales fines.

nivel superracional que denominaron “**vibración**” a partir de la expresión china: *chi*. Una buena vibración o *chi* es indispensable si queremos conseguir la empatía o resonancia artística.

Sin buscar deliberadamente la transmisión del *chi* o vibración, es importante que intentemos no descartar y descubrir algún estado o disposición anímica que el artista capaz siempre debe conseguir y dejar entrever o evidenciar de una manera u otra. En Oriente, en realidad, el tema se halla en el estado de ánimo o disposición interior, mientras que para nosotros el tema de la pintura se encuentra en las cosas o en el mundo. He ahí pues, de nuevo, la aparición del binomio mundo-alma. Esa es una de las diferencias claves o fundamentales de la concepción de la pintura en general que rige a la hora de formular o afrontar el paisaje.

El segundo canon de la pintura china es la representación del **ritmo vital**, el cual pretende captar los movimientos vitales del espíritu por medio de los ritmos de la naturaleza.⁶ Es así como postulan la existencia de una energía que se encuentra inmersa o implícita en el mundo material. Por ello, se considera que todas las líneas de la naturaleza están vivas y el artista debe reflejar a toda costa el movimiento vital de cada una de ellas (Racionero,1975d:46). En cambio, nuestra idea del ritmo poco tiene que ver con el basado en la naturaleza: lo entendemos más bien como una proporción de tiempo entre varios movimientos y como una manera de suceder y alternar repetidamente unos elementos. Para nosotros, es más un recurso compositivo que un fenómeno característico de los procesos vitales de la naturaleza. Si en Oriente tiene un sentido vital vinculado a la naturaleza, en Occidente tiene un sentido constructivo dinámico.

Otro de los secretos —si es que se puede decir así— de la pintura china es su extraordinaria capacidad de sugerir. La **reticencia** es el método de la sugestión (Racionero,1975e:49). Se trata de que el recuerdo o la memoria de lo percibido subsista más allá de lo esbozado o plasmado.

⁶ Existen unas personas más sensibles que otras a los ritmos de la naturaleza y, por ende, a su identificación emocional o psíquica. En ese sentido, es sabido el cambio de humor y estado físico en función de los cambios de ritmo de la naturaleza. De modo parecido, el pintor puede experimentar o debiera sentir de forma más acusada esa identificación rítmica empática con la naturaleza. Es entonces cuando podemos afirmar que uno ha entrado de verdad en el paisaje en el que está inmerso.

En el arte chino, cuando las formas terminan el significado continúa más allá, como los ecos se prolongan lejanos tras la voz extinguida. Parece como si para los chinos el aroma fuera más importante que el sabor, el regusto que el gusto; como los grandes vinos, la obra de arte china es mejor en la retirada que en la entrada (Racionero, 1975f:49-50).

Incluso podríamos entender la reticencia como la acción deliberada de callar. De hecho, en nuestra cultura es una figura retórica que consiste en dejar incompleta una frase, aunque dando a entender un contexto, claro está. En las artes visuales pasa algo parecido, no siempre es conveniente o necesario plasmar absolutamente todo para dar a entender una intención o crear un ambiente determinado. Introducir un punto de misterio o reticencia es una virtud para el arte oriental.

Si se deja algo sin decir, al espectador se le da oportunidad de completar la idea. De ahí que una gran obra maestra atraiga irresistiblemente nuestra atención, hasta el punto incluso de parecernos que formamos parte de la misma. Se da, pues, un vacío destinado a que entremos en él y lo llenemos con el máximo de emoción estética de que seamos capaces (Okakura, 2016:31).

Esa característica tan oriental también hace acto de presencia en la pintura contemporánea europea de modo parecido, con el nombre de “**irresolución**”. Se trata de un concepto ya cultivado desde la antigüedad, o como mínimo desde el Renacimiento, que nace con el propósito de implicar al espectador, más o menos como la idea oriental. «Este acto inconsciente por mi parte, en el fondo obedece a una necesidad interior de explicar lo imprescindible nada más», decía Cézanne (Merleau-Pony, 1985), considerado un maestro de la pintura irresoluta. Émile Zola añadía que era incapaz de completar las pinturas, con el objeto de despertar un interés en el espectador.

En relación con el **color**, la estética taoísta propugna que el verdadero color no se encuentra en la pureza del rojo, el blanco, el verde, o el púrpura. Según Sheng-Tsungchien, «el color está en los matices que existen entre la luz y la oscuridad» (*cit.*: Racionero,1975g:51), es decir, tienen un concepto de unicidad cromática más acorde con el de la naturaleza, parecido o análogo al de la idea “tonalista” occidental. Según

Diderot (1988:10): “El color es uno en la naturaleza”. Es una crítica a los pintores que él denominó “coloristas”, afirmando que el verdadero colorista es el que sabe interpretar el tono de la naturaleza.

Las generaciones actuales tienen tan arraigada la teoría del color que solo saben ver los colores puros o base del espectro solar, lo que hace pensar que vivimos de espaldas a la naturaleza o que nuestra capacidad de observación se ha visto reducida o alterada. Más allá del sentido verdadero o falso del color, lo cierto es que existen en la actualidad dos concepciones cromáticas:⁷ los que abogan por los **colores puros**, llamados también **colores limpios**, que se rigen por ideales y colores difícilmente existentes en la naturaleza y, por el contrario, los que conectan sensorialmente con los **colores filtrados**, llamados también **colores tonales**, más en sintonía con los acordes de la naturaleza.

Otro aspecto fundamental del paisaje es el **espacio**. En Occidente se considera, en principio, como el lugar de plasmación vacío que hay que llenar. No entra en nuestra lógica que el espacio vacío pueda comportarse como un factor positivo o como un lugar virtual de las formas, si bien los teóricos de la Gestalt establecieron una relación directa entre el objeto (lleno) y su entorno (vacío), afirmando que el objeto y su entorno —dicho de otro modo, figura-fondo— se definen mutuamente (AA. VV., 1978). La estética taoísta no solo se acerca al concepto gestáltico, sino que incluso va mucho más allá para propugnar que en el espacio vacío es donde reside el origen de las formas, pues entienden que es como el seno materno de estas. Es evidente que consideran el fenómeno espacial como un factor positivo —de ahí, su denominación metafórica: «**soledad sonora**»⁸ (Racionero, 1975a:52)—, como el cuarto fundamento de la estética taoísta, y que expresan muy bien en el siguiente poema:

Unimos treinta radios y los llamamos rueda;
pero es en el espacio vacío donde reside la utilidad de la rueda.

⁷ También se habla de “colores amigos” y “colores enemigos”, es decir, los que combinan fácilmente entre sí y los que difícilmente lo hacen o desentonan tanto unos al lado de otros que el aire y la luz apenas consiguen que su proximidad sea soportable (Diderot, 1988:12).

⁸ San Juan de la Cruz también nos habla de “la música callada, la soledad sonora” en el *Cántico espiritual*, Madrid: Espasa-Calpe, 1969. “Canciones sobre el alma y el esposo”, p. 15. Esta confluencia de maneras de sentir nos confirma lo que exponíamos al principio: que, a pesar de las diferencias, hay momentos como este, donde podemos observar que puntualmente se puede producir una identificación o disposición psíquica que nos remite a la estética del ser.

Modelamos barro para hacer un jarrón;
pero es en el espacio vacío donde reside la utilidad del jarrón.
Abrimos puertas y ventanas cuando construimos una casa;
son estos espacios vacíos los que dan utilidad a la casa.
Por lo tanto, al igual que nos aprovechamos de lo que es;
deberíamos reconocer la utilidad de lo que no es.

Lao-tse (Tao-te-ching, XI) (Racionero,1975b:52-53)

Algunos movimientos de vanguardia, por ejemplo, la llamada “pintura espacial”, han centrado toda su atención en el espacio, pero aun así no ha dejado de ser un movimiento híbrido que se redujo, en la mayoría de los casos, a una producción más o menos informal o gestual. Por ejemplo, los cuadros perforados y cortados de Lucio Fontana, que se deben leer más por la intención de la acción y el impulso que por el espacio en sí, aunque incida directamente en él. En realidad, Giorgio Morandi resulta mucho más espacial, ya que es capaz de generar o configurar los objetos a partir del vacío, y el objeto llega a tener sentido gracias a la consistencia del fondo pictórico; es como si hubiera aprendido la manera de hacernos ver sin pintar, de forma similar a los paisajistas chinos.

Tanto en Oriente como en Occidente nos hemos esforzado a lo largo de la historia en definir unos principios de ordenación específicos de cara a la composición y naturalmente podemos apreciar unas concepciones que se contraponen y otras que concuerdan. Así, por ejemplo, los chinos llegaron mucho antes que los gestálticos a la conclusión de la **selección numérica**, es decir, la que defiende que la persona normalmente no capta o asimila correctamente grupos numéricos por encima de los cinco elementos; así se creó la llamada **ley de los cinco** y, de ahí, la sencillez y claridad de la pintura china.

A los occidentales, tan amantes de la multiplicidad de cosas, la mayoría de las composiciones chinas les parecen más bien pobres. El manifiesto deseo de reducir sus elementos esenciales dio como resultado diseños con el menor número posible de elementos, por lo general no más de cinco figuras... Si la iconografía requería más de cinco figuras, la composición se escindía por lo común en pequeños grupos de cinco o menos (Rowley, 1981a:84-85).



Figura 2 - *Alberi nudi*, 2005, óleo sobre tela, 75 x 150 cm.

La cultura occidental, probablemente por influencia de la estética barroca, se ha mostrado más amante de la multiplicidad de las cosas y también tiende a llenar y recargar, en lugar de a limitar o vaciar los espacios. En cuanto a la manera de agrupar las formas en el espacio, tiende a enlazarlos; en cambio, los chinos resaltan los intervalos, y el aislamiento de las figuras constituye una práctica generalizada. “El aislamiento significa que las formas deben guardar una relación más mental que visual” (Rowley, 1981b). Si Occidente destaca la existencia en lugar de la no existencia, en Oriente se sugiere el paradigma del **misterio de la vacuidad**, lo que quiere decir que tiene más importancia la no existencia, siendo el **vacío pictórico** equivalente a **plenitud espiritual** (Cheng, 2005).

Otro principio importante es **la escala psicológica o de la naturaleza**. Relación de la escala de las cosas, en Occidente se establece en función de la conciencia que el hombre tiene de sí mismo, dado fundamentalmente por nuestro original mundo griego. China y Oriente en general no tienen por patrón al hombre, sino a la naturaleza y la escala psicológica, que se refiere a la inmensidad de la naturaleza. Por tanto, el encuadre del campo visual, según la concepción occidental, suele ser panorámico, limitado y descriptivo; en cambio, la pintura china destaca el misterio, la inmensidad y la

eternidad mediante la búsqueda del espacio sin límites y con un enfoque móvil que, por regla general, nos sugiere la inmensidad.

Las soluciones pictóricas, creativas e innovadoras orientales se encuentran en la capacidad de descubrir y hacer sentir el secreto o los misterios del mundo en el que están inmersos, así como en el fomento de **la felicidad mediante la belleza** para aumentar el nivel de conciencia de las personas. Probable mente en Occidente hemos renunciado al sentimiento en favor del pensamiento, razón por la que los lenguajes contemporáneos nos dejan muchas veces tan indiferentes e infelices.

Pero personalmente estoy impresionado por el modo de explicar que tienen los historiadores chinos cuando hablan del taoísmo como **“el arte de estar en el mundo”**, dado que consideran **el arte de vivir** en constante reajuste con nuestro entorno. El taoísmo acepta las cosas de este mundo tal cual son y, a diferencia del confucianismo y del budismo, procura hallar belleza en nuestro mundo a pesar de todo, sean sufrimientos o aflicciones (Okakura, 2016:31-32). Por consiguiente, todos los paisajes de este mundo sean más o menos exuberantes o más o menos desbastados, son buenos para el pintor que sabe estar o vivir con arte en este mundo.

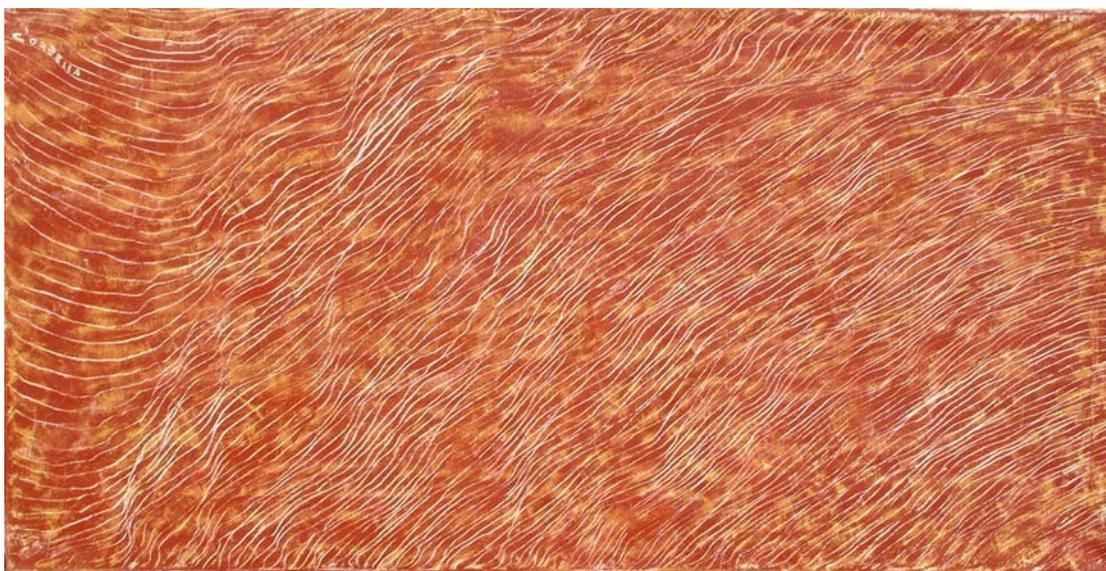


Figura 3 - Desierto, 2006, óleo sobre tela, 75 x 150 cm.

III - 33 pensamientos libres sobre pintura⁹

1. Siempre se ha dicho que el pintor no puede ser arte y parte de la especulación discursiva de su propio trabajo creativo; sin embargo, estaremos de acuerdo en que es bueno reactivar el **sentido crítico** y analítico que reafirme o complemente el generado desde el interior de la pintura, sin duda inspirado en el dicho de Giorgio Vasari: *“Io lo scritti come pittore y con quell’ordine e modo lo che ho saputo migliore”*,¹⁰ porque estamos convencidos de que no es lo mismo el conocimiento de la pintura desde fuera que desde dentro o desde la experiencia de la praxis investigadora de la pintura.

2. Personalmente, entiendo que los paisajes no son otra cosa que el **espacio mental**¹¹ del recuerdo dejado por unas experiencias cognitivas que se pueden dibujar o pintar. Recuerdo una canción latinoamericana que, de algún modo, expresa a la manera de haiku una forma de mirar interna que resulta muy gráfica y que, en el fondo, constituye una experiencia sinestésica. Dice así: «El espacio que dejaste, yo lo puedo dibujar». El paisaje genuino es aquel que logra plasmar el espacio mental que nos dejó, después de una detenida observación y análisis del lugar.

3. Las neurociencias, o más concretamente el neuroesteta Samir Kefi, en una conferencia pronunciada en Barcelona, afirmó que poseemos un **cerebro visual**¹² que nos permite conceptualizar lo que vemos, de tal modo que nuestro cerebro transforma la realidad adquirida en una “visión sintética conceptualizada”. Probablemente este concepto visual sintético se entremezcla, se tiñe, además, por lo emotivo, con lo cual

⁹ Estos treinta y un pensamientos sobre la pintura y algunos más han surgido en mi domicilio de Barcelona durante el confinamiento obligado a causa de la pandemia producida del COVID-19. Por ello aprovecho la ocasión para testimoniar mi recuerdo, mi homenaje, a todas las personas que han perdido su vida, en particular a los compañeros, entre ellos el doctor Josep Montoya, amigo y colega de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona

¹⁰ Autobiografía de Vasari incluida en *Le Vite*, Edizioni Giuntina e Torrentiniana, vol. 6, p. 412.

¹¹ El espacio mental es una construcción teórica propuesta por Gilles Fauconnier para expresar que un espacio mental no contiene una representación fiel de la realidad, sino un modelo cognitivo idealizado.

¹² Es la parte del cerebro que se ocupa de **procesar la estimulación visual proveniente de los fotorreceptores de la retina**, ubicado en el lóbulo occipital y una pequeña parte de los parietales (Zeki, 2005).

obtenemos una imagen idealizada, sintética, reinventada e incluso ilusoria o, si se quiere, utópica.

4. Por lo que respecta a las emociones, pienso sinceramente que juegan un papel fundamental en la creatividad, de forma que la construcción cerebral del color del que nos habla el científico Semir Zeki (2005) se tiñe de emociones, hasta el punto de que se asocian con estas. De ser así, podríamos hablar perfectamente de **color emocional**.¹³ También podemos hablar de **color musical** o ambientalista, y, por tanto, llegar a vislumbrar otro aspecto sinestésico de nuestra mente, de modo análogo al que establece una relación o asociación del color con las bandas musicales que acompañan cualquier filme, que actúa de acompañamiento imperceptible, aunque oíble, para reforzar el contenido del guion correspondiente.

5. Progresivamente, he podido descubrir que mis paisajes y, por consiguiente, mi pintura se construye de manera parecida a los estratos de la tierra, mediante **capas de color y tramas lineales** que permiten fecundar, germinar y aflorar plantas, árboles y otros elementos del paisaje, siempre con un sentimiento de claridad y orden. En ellos podemos encontrar reminiscencias de distintos lugares, territorios y geografías, pero la conceptualización producida en el córtex cerebral hace posible que este paisaje se transforme sustancialmente, de modo que el protagonismo formal o contenido quede relegado por el cómo o la forma sensitiva de expresarlo.

6. La línea me parece fundamental, todo empieza con la línea. **“La línea es sagrada”** (Serrano, 2006). Como en la escritura, dibuja un surco de modo que hace vislumbrar los estratos de color inferiores, como el buril en la matriz del grabado. Sin línea no existiría el horizonte, ni el cultivo, ni las olas. La línea delimita y proyecta a la vez, acota y se propaga a la vez, construye y deforma a la vez, modela y confiere topográficamente relieve y ritmo al campo visual pictórico del paisaje.

¹³ Definición utilizada por el profesor Sebastià Serrano en su asignatura del máster de Creación Artística Contemporánea de la Universidad de Barcelona.

7. Probablemente mi extraordinaria admiración o influencia de la estética taoísta me ha despertado un interés especial por los **silencios** o espacios de transición. Ciertos vacíos formales permiten un respiro visual que el cerebro se encarga de completar. Es fabulosa nuestra capacidad cerebral, hasta el punto de que nos podemos comunicar y entender sin necesidad de explicar o plasmar todas las cosas con sus detalles. Estos espacios de transición o de resonancia —según términos orientales— nos permiten asimilar mejor el paisaje global y conseguir una mayor sugestión que si ocupara o rellenara todo el espacio. Estos silencios o pausas actúan de oxigenación y respiro; además, permiten que el espectador pueda entrar en él y pueda dialogar y participar silenciosamente del paisaje.

8. La evolución o proceso pictórico me ha llevado a una actitud meditativa y reduccionista, además de hacerme tomar conciencia de la importancia del fenómeno de la repetición¹⁴ o el uso de los llamados *repeating patterns* (Nakamura, 2010),¹⁵ concepto que hace acto de presencia en forma de repetición de algún elemento icónico de la naturaleza o paisaje en el seno de la obra. Un mismo elemento o motivo se dispone varias veces en el campo visual, confiriéndole una estructura y una unidad que suele propagarse más allá de los límites del campo visual de modo expandido.¹⁶ Las construcciones sintácticas literarias como la rima, el estribillo, el leitmotiv, la homonimia... repetidas y organizadas en variaciones múltiples sobre un mismo tema han sido desde siempre unos recursos compositivos o figuras retóricas que conducen al espectador a un cierto abandono de sí mismo.

9. Básicamente podemos adoptar dos puntos de vista que determinan perspectivas distintas del paisaje. La tendencia visual horizontal a nivel del suelo, probablemente

¹⁴ Aunque en un sentido terapéutico, Freud también demostró la importancia de la repetición en el funcionamiento del aparato psíquico, desde el punto de vista de la creación el apremio de la repetición encuentra su satisfacción gracias a la economía de la sublimación.

¹⁵ Para la estética japonesa, el *pattern* es más que un recurso decorativo, dado que los motivos se inspiran en la naturaleza y, como tales, son considerados sagrados por razones de creencias religiosas y filosóficas.

¹⁶ En la llamada Escuela Yi, de la pintura china, este recurso compositivo halla su analogía conocida con el nombre de “maximalismo” y entorno mental (Minglu, 2008).

las más habitual, nos da como resultado una **visión horizontal** o frontal del paisaje y, por el contrario, cuando el punto de vista o la visión es elevada nos proporciona una vista aérea del paisaje, como si estuviéramos volando, por lo que la llamo **visión aerotrópica**, a pesar de que en realidad estamos situados en la línea de tierra. En cierto modo, la llamada **visión mental** psicológica es ingrátida y, por esta razón, probablemente mis paisajes parecen estar contemplados desde una determinada altura.

10. La ausencia de figuras y la esencialidad de los elementos de la naturaleza nos pueden llegar a evocar contemplaciones misteriosas parecidas a las que aludía Robert Rosenblum (2008), en relación con los paisajes nórdicos. Así surge otra categoría estética que ejerce un extraordinario poder de atracción: **lo misterioso**. Si todo está a la luz, está claro y manifiesto, deja de haber misterio, pero si proporcionamos signos visibles de una presencia invisible podemos llegar a sentir su presencia. He aquí el misterio de la presencia o sugerencia en la ausencia. (Cheng, 2005)

11. Con el tiempo he aprendido a silenciar la pintura, probablemente por la evolución natural biológica, de manera que el paisaje me ha llevado a tomar conciencia de la horizontalidad del campo visual. Hay, además, una voluntad expresa de atenuar la atmósfera para lograr que no sea ni perturbadora ni agitada, sino todo lo contrario: siento la necesidad de alcanzar la serenidad o un *éthos* de paz más que nunca. En el fondo, la pintura muchas veces suele plasmar mucho mejor el estado emocional y psíquico que anhelamos que lo que realmente somos.

12. Con motivo de una exposición,¹⁷ un crítico de arte publicó un comentario con el título **“Sutilezas del espíritu”** en el que establecía una analogía de mi pintura con las *tankas* japonesas: “Porque Corbella no intenta que todo quede bonito, sino que capta y transmite el ritmo de la vida que fluye suavemente en las horas mágicas del céfiro blando al que se refirió un poeta. *Tankas* plásticas, las llamaría yo” (Cadena, *cit.*: AA.

¹⁷ Realizada en la Galería Carme Espinet de Barcelona (27-04-00 / 27-05-00).

VV., 2011:64). En aquel momento, tenía una idea muy vaga de en qué consistía este tipo de versificación, lo que hizo que me interesara tanto por él que realicé un curso de poesía japonesa. Fue entonces cuando tomé conciencia del valor de la sorpresa, de sugerir en lugar de decir, así como de una serie de nociones estéticas o estados, como la simplicidad, la claridad, la armonía, la elegancia, la serenidad, la medida, la naturalidad... de manera que ahora tengo la sensación de que, en lugar pintar paisajes, en realidad pinto *tankas o haikus*.

13. La luz ha sido la aliada más poderosa de la belleza occidental, mientras que la estética tradicional japonesa se orienta hacia el enigma de la sombra, afirma Junichiro Tanizaki (1994). Aunque luz y sombra son elementos complementarios, es cierto que ambas culturas se han decantado por principios contrapuestos. Efectivamente, la luz desde siempre ha sido un elemento ensalzado por nuestra cultura asociándose con la fuerza creadora irradiadora y la energía cósmica, por lo que se ha convertido en uno de los fenómenos mejor aliados de la belleza. Su razón de ser se halla en nuestra tradición cultural, tan bien expresada con el pleonismo *lux lucida*,¹⁸ o luz clamorosa, que refuerza muy insistentemente el carácter luminoso. Además, no olvidemos parte de nuestra experiencia perceptiva sensorial más inmediata, a modo de resonancia luminosa, dado nuestro contexto tan singular del mediterráneo alumbrador. Por tanto, no es de extrañar que busquemos valores pictóricos en el paisaje que giren en torno a la luz, por medio de una selectiva paleta cromática y depuradas escalas tonales.

14. Observo con agrado que algunas personas experimentan una determinada empatía con mi pintura por una serie de valores que tienen ciertas analogías con los de la estética oriental. Efectivamente, debo admitir esa proximidad psíquica de estar en la vida, así como en algunos principios que preconiza Tanizaki en la llamada estética tradicional japonesa, expuestos tan claramente por Étienne Souriau (1998), que comparto y suscribo: *sayakeshi*: simplicidad, claridad, pureza; *okashi*: carácter agradable y atrayente; *yûbi*: elegancia; *yûga*: refinamiento; *en*: hechizo atractivo; *rei*:

¹⁸ Con este título se expuso una serie de pinturas en la Galería 18 (Sala Parés) de Barcelona, en 2001.

placidez o serenidad; *yasashi*: discreción o medida; *ushin*: sentido de profundidad artística; *mushin*: sin artificios ni retórica.

15. El profesor Sebastià Serrano afirma que la actividad creadora consiste en hacer **cosas especiales** (Serrano, 2006), distintas y al margen de las habituales o utilitarias. El pintor, por su condición de creador, está destinado a hacer cosas especiales o utópicas, probablemente porque nuestro cerebro tiene la capacidad de conceptualizar, de imaginar, de idealizar muchas afirmaciones y visiones reales. Entonces, ¿de qué sirve hacer cosas especiales si no es para proporcionar placer o hacer que el espectador reviva un placer parecido al del autor? Nadie duda de la fuente de placer que proporciona la actividad creadora. Los neurólogos relacionan el placer creativo con el placer sexual. De hecho, el acto de pintar es como un acto de amor, de cortejo con la pintura. En este sentido, podemos considerarla fuente de placer, pero también este cortejo va acompañado de un gran esfuerzo. No hay placer sin esfuerzo.

16. Estoy convencido de que la pintura genuina surge por medio de alguna interiorización profunda y de un diálogo permanente con uno mismo, con idea, propósito o intención y con los elementos configuradores que hacen visible y posible la idea mediante la pintura. Esta interiorización pasa forzosamente por el filtro de las emociones y de los sentimientos. Se me hace difícil entender la pintura sin un fuerte impulso emotivo o disposición anímica que lleve al estado propicio de la creación. Probablemente, esta concepción de pintura responda a un **espíritu romántico** (Baudelaire,1996:193); si es así, no solo no me importa, sino que incluso me complace.

17. Según un proverbio chino, el viaje más largo empieza con el **primer paso**. Entiendo la pintura como un viaje de destino incierto: a veces se puede alargar más de la cuenta, hasta el extremo de que te obligue a retroceder, es decir, a rehacer lo hecho. A veces resulta más corto de lo que esperabas, por la conjunción espontánea de la idea con la materia. Sea largo o corto, lo difícil es dar el primer paso, aquel que irrumpe en el espacio impoluto del lienzo; espacio de incerteza, inseguridad e incertidumbre que provoca todo viaje desconocido.

18. Para entrar con buen pie en la pintura son necesarios dos requisitos: **atención e intención**. Acallar la mente, reposar la mente, predisponer la mente es importante para conseguir el estado mental más propicio de simplicidad, naturalidad y concentración posibles; de lo contrario, el caos puede hacer acto de presencia en el proceso creativo. La intención o propósito es igualmente indispensable para dirigir toda nuestra atención y todas las energías a un fin último, de modo que se pueda producir el milagro de la fusión de uno con la pintura.

19. Enmarcada en una propuesta más mental que visual, mi pintura, más sugerente que representativa, se sitúa entre los límites de la figuración y la abstracción. En cierto modo, se podría confundir con los llamados **paisajes mentales**, que surgen gracias a una profunda elaboración mental de aquello que trasciende la simple realidad del paisaje. La estructura de los paisajes intencionadamente despojados es sometida a una operación de minimización para resaltar la parte más estética. Podemos afirmar que más que ser percibidos por la inmediatez visual, lo que se busca es el paisaje mental, que solo aparece en el despertar emocional de los sentidos para ser transmitido desde la profundidad del ser, de la manera más humilde y silenciosa posible.

20. El historiador Eliseo Trenc, a raíz de la presentación de la exposición titulada *Fontaines méditerranéennes*¹⁹ escribió: “Ninguna estridencia, ninguna exhibición, ningún expresionismo en la obra serena de Corbella; todo lo contrario: sabia austeridad formal y una síntesis compositiva que consigue mediante la yuxtaposición del color y de la figura”. Y añadía: “concentración e implicación de la gama cromática que posee una gran delicadeza y riqueza de matices, todo ello nos lleva a la poesía que es ritmo, color...”. Es difícil encontrar un crítico de arte que sepa captar el verdadero sentido emocional del color del paisaje, solo lo logra el que ha tenido la oportunidad de pasearse y mancharse por los colores de la paleta de un pintor, para saber y entender su verdadero espíritu.

¹⁹ Exposición realizada en el Centro de Estudios Catalanes de la Universidad de París-Sorbona (París IV), (17-03-98 / 03-04-98).

21. En su sentido etimológico, la idea del **paisaje despojado** nos remite al sentido de la sustracción de algo que se halla en un lugar o paisaje y, por extensión, a lo que se priva de alguna posesión. De este modo, se nos aparecen campos prácticamente desnudos convertidos en campos de color básicamente despojados y limpios de la exuberante vegetación para dejar paso o descubrir la mínima huella o brizna de matojo, planta, árbol, cepa o montículo. Pero inclusive estos elementos propios de la naturaleza son despojados y convertidos en signos gráficos.

22. Me atrae la noción estética del **paisaje despojado** que deja entrever tímidamente su cultivo erosionado, de modo parecido al mar, donde el oleaje dibuja ondulaciones parecidas al paisaje del desierto, por ejemplo, donde el suelo se ha transformado en yermo y se mueve constantemente. Detrás del recorrido de los surcos lineales se puede llegar a adivinar la sed de lo absoluto y la nostalgia de lo infinito. En el fondo, **el desierto** representa la vida de una espiritualidad ascética, parece ser lugar idóneo de revelaciones, dominio del pensamiento abstracto, desvinculado del mundo vital y existencial, abierto más bien a lo trascendente o perturbador por su esencia.

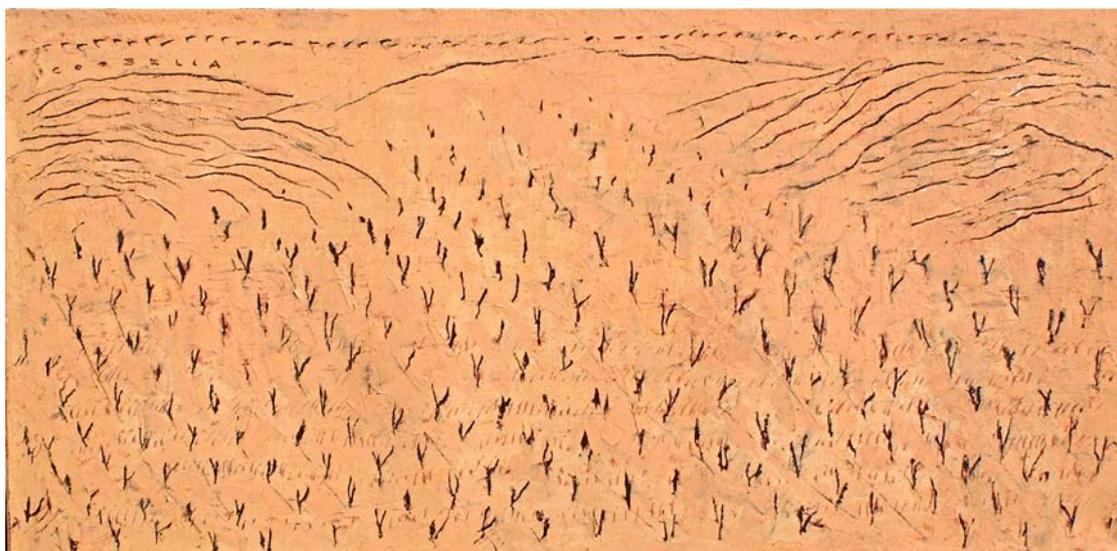


Figura 4 - *Vigneti nel chianti autunnale*. 2005, óleo sobre ttela, 60 x 130 cm.

23. “En los espacios del arte hay placer a raudales tanto en el hacer como en el mirar o sentir, y en este placer podemos vislumbrar una razón del todo suficiente para postular la existencia de un **instinto artístico** en el sentido darwiniano más auténtico” (Serrano, 2006). Jamás me había planteado que pudiera haber un instinto específico artístico capaz de determinar una conducta innata e inconsciente que se pudiera transmitir genéticamente entre los seres vivos de la misma especie y les hiciera responder de forma parecida ante determinados estímulos. Probablemente por esta razón a veces se dice “Le viene de familia”, haciendo referencia a las facultades artísticas; por tanto, es posible que este instinto o hilo genético pueda retroceder aún más e incluso llegar hasta nuestros orígenes más ancestrales.

24. La creatividad debemos buscarla más allá de la simple apariencia visual del paisaje. El **paisaje creativo** no es el que representa lo que se ve, sino el que es capaz de plasmar lo que se siente, una vez se ha experimentado la vibración energética de la naturaleza o el espíritu del lugar. Más que ver, se trata de observar hasta ver lo esencial y eso solo es posible cuando se ha tomado conciencia del lugar del paisaje que está ante ti. Una vez alcanzada la conciencia, se puede profundizar hasta descubrir lo inexistente y plasmar lo invisible.

25. No me llenan los **paisajes épicos**, sino que intento alejarme de cualquier tipo de narrativa para buscar una categoría estética que me conduzca por el camino de las sutilezas y de la pretendida reducción, para sugerir un lenguaje más idílico, que exprese un sentimiento análogo por medio de los **paisajes líricos**. Por ello se trata de una pintura que no facilita al espectador poder agarrarse al objeto o figuración que pueda acercarse a los elementos o referentes singulares de la naturaleza, sino, más bien, es más útil para el observador, para que pueda pasearse por su interior y descubrir o hallar los itinerarios que lo conduzcan hacia su propio paisaje.

26. “El artista ve la vida y la naturaleza con colores suaves, lo que demuestra su carácter sereno y relajado. Sus composiciones son sencillas, como el mundo rural del que procede, en el que las cosas siempre son más espontáneas y naturales que en la

ciudad”, decía el periodista Josep Pernau²⁰ en relación con la presentación que tuve el honor de que me dedicara con motivo de la exposición que tituló ***Pintura terapéutica***.²¹ Jamás habría podido imaginar que mi pintura pudiera tener tales propiedades, hasta el punto de que —muy exageradamente— consideraba su reivindicación sanadora útil para la salud pública y de interés social.

27. Huyo de la representación convencional para adentrarme en la noción de los **paisajes inmanentes**,²² cuya significación no se debe tanto a la ubicación o relación de los elementos externos, como a la relación de los elementos internos y a su estructura interna, la cual se configura por medio de los caminos y leyes propias de la pintura. Por tanto, es un concepto estético que reconoce la especificidad del lenguaje pictórico y defiende su autonomía. Esta expresión fue creada por la crítica alemana a mediados del siglo XX en oposición a los métodos biográficos y deterministas de la crítica psicológica y sociológica (Rochlitz, *cit.*: Souriau, 1998:690).

28. La pintura no representativa es la que no está determinada por la realidad más o menos directa y, por consiguiente, no está condicionada. En mis paisajes, pues, no podemos establecer ni comparaciones ni buscar similitudes con la realidad, ya que la expresión artística surge como consecuencia de la plasmación de un recuerdo cognitivo que proviene o que ha sido estimulado a escala perceptiva y sensorial. Por tanto, aquí el proceso de elaboración acaba de determinar y definir los límites del mundo real y del mundo personal.

²⁰ Fue un periodista destacado de la prensa catalana. Cofundador del Grupo Democrático de Periodistas en la Transición española. Decano del Colegio de Periodistas de Cataluña, entre otros cargos. Trabajó en los periódicos: *Tele/Expres*, *Mundo Diario*, *El Correo Catalán* y, finalmente, columnista de *El Periódico de Cataluña*

²¹ Exposición realizada en la Galería Carme Espinet de Barcelona (27-04-00 / 27-05-00).

²² Con este título, en 2013 se expusieron una serie de obras en la Galería del Paraninfo de la Universidad de Barcelona, que pueden visitarse en su Museo virtual:

<http://www.ub.edu/museuvirtual/exposiciovirtual.php?idioma=0&id=4&ap=0>

29. Kitaro Nishida (1870-1945), fundador de la Escuela de Kioto, que fue un gran filósofo japonés que vivió entre Oriente y Occidente, entre la filosofía y la religión, entre el budismo zen y el cristianismo, decía “La verdad subyace a la belleza y no se alcanza mediante la facultad de pensar; es una **verdad intuitiva**”. (Heisig, 2015). Esto es, la verdad está implícita en la belleza y difícilmente daremos con ella por medio de la razón, sino que surge espontáneamente cuando escuchamos una buena música, observamos la naturaleza o vemos una buena pintura. Entonces sentimos una sensación de plenitud, de simpatía que embarga o toca la fibra sensible de nuestro corazón. ¡Esa clase de verdad es inefable! No se puede explicar con palabras, es indescriptible. Pues bien, esa clase de verdad es la que debería subyacer en toda buena pintura o, al menos, esa debería ser la aspiración de todo pintor.

30. No puedo dejar de hacer una breve referencia al lugar donde me llevaron a nacer, el **valle del Corb**. Por circunstancias familiares de mi destino e incluso por la coincidencia del prefijo de mi apellido, **Corb-ella** con el nombre del valle por donde discurre el fluctuante río Corb, se ha convertido en el centro de mi existencia, razón por la cual le he dedicado centenares de dibujos hasta encontrarme con la **Suite del Corb**. “Una suite que fluye en silencio como el agua de ese riachuelo de caudal escaso, que se dirige a nosotros en voz baja como cierta poesía, y que ha sido concebida como un concierto de música de cámara. Alejada de cualquier veleidad sinfónica, opta por hacer de la “música callada” su clave de bóveda: por eso está formada solo por dibujos en los que el trazo y la pulsación del artista se nos muestran más desnudos, desinhibidos, alados y directos que nunca.” (Susanna, 2018)²³. La relación o analogía de la pintura con la música tiene su razón de ser porque no hay duda de que la grafía lleva implícito un discurso sonoro, tímbrico, cadencioso, gestual, melódico, ligado a nuestro cuerpo y escuchado por nuestro corazón.

²³ Àlex Susanna es poeta, actualmente director de la Fundación Vila Casas de Barcelona. Una parte de la Suite del Corb fue expuesta por primera vez en el Museo de Guimerà, situado en el mismo valle, en el verano del 2019.

31. Pienso que la pintura hay que leerla globalmente, como en la literatura, de capítulo en capítulo, para no perder el hilo conductor, de lo contrario tendremos una idea parcial o mutilada del verdadero proceso creativo. En la trayectoria e itinerario de la vida se pasan momentos de todos colores y los movimientos emotivos o del alma no se pueden dejar de proyectar en la creatividad pictórica, así como la evolución de los cambios biológicos. La publicación que recoge los principales textos de presentación y ensayos críticos de mi obra se tituló precisamente ***Por los caminos mudables de la pintura***, título basado en la expresión áurica de Plinio el Joven, quien, con la *Picturae viae mutabilis* expresó tan bien el sentido cambiante de la pintura entendida como una trayectoria o evolución diacrónica y existencial (AA .VV., 2011).²⁴

32. Otra cosa que he aprendido con el paso del tiempo y la experiencia del día-día, es que **la pintura** forma parte de **la vida**, y ésta determina muchas veces el camino, el tránsito o su desarrollo con mayor o menor intensidad. La vida me ha permitido pintar, y la pintura me ha ayudado a vivir. La vida te depara situaciones y plantea disyuntivas inesperadas que te obligan a tomar decisiones en perjuicio de la pintura. Pero también te depara retos inesperados que te abren puertas y crea nuevas oportunidades para reemprender la pintura de nuevo. Saber lidiar entre la vida y la pintura no es tarea fácil. Sea como sea, intento aceptar y compaginar de la mejor manera posible todas aquellas circunstancias que se cruzan en el camino, porque, al fin y al cabo, sin una gestión ética de la vida, difícilmente podría seguir pintando.

33. En Occidente, los espacios silenciosos tendentes a la desolación o simplemente al vacío, a diferencia de Oriente, fueron tratados con la idea romántica relacionada con la agonía y la muerte. En estos momentos de incertidumbre por el **COVID-19**, no puedo dejar de pensar con las palabras de Leopardi, “el amor y la muerte son las únicas cosas bellas que tiene el mundo”. El romanticismo alemán llegó a trascender la belleza del silencio, de la desolación y del tránsito o agonía a la muerte mediante los llamados

²⁴ Consta de treinta y seis ensayos sobre la obra de Domènec Corbella, publicados a lo largo de cuarenta años por prestigiosos críticos de arte, historiadores, periodistas, literatos e intelectuales del mundo cultural catalán.

“paisajes de la muerte” (Argullol,1983:105), hasta aceptarlos como una función creadora y trascendente de la destrucción. Esta corriente estética llegó a Cataluña de la mano de pintores como Modest Urgell, considerado popularmente, como el “**pintor de cementerios**” Y es que, en verdad, si existe un lugar de paz en este mundo, es precisamente en los cementerios.



Figura 5 - *Delta del Ebro*, 2005, óleo sobre tela, 40 x 80 cm.

Referencias

- AA.VV. (2011) *Pels camins mudables de la pintura*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- AA.VV. (1978) *Esto es Gestalt*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- ARGULLOL, R. (1983) *La atracción del abismo*. Barcelona: Acantilado.
- ARNHEIM, R. (1984) *El poder del centro*. Madrid: Alianza.
- (1976). *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- BAUDELAIRE, CH. (1996) *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- CORBELLA, D. (1993) *Entendre Miró: anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona, 1939-1944*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- _____. (2012). *Des del cor de la pintura. Assaigs d'art i de recerca estètica*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona
- GASCH, S. (1987) *Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*. Barcelona: Edicions del Mall.
- CHENG, F. (2005) *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela.
- CHIPP, B. H. (1995) *Tendencias del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal S. A.
- DIDEROT, D. (1988) *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid: Tecnos.
- HEISIG, J. W. (2015). *Filósofos de la nada*. Barcelona: Herder.
- MERLEAU-PONTY, M. (1985) *El ojo y el espíritu*. Barcelona / Buenos Aires: Paidós.
- MINGLU, G. (2008) *L'Escola Yi. Trenta anys d'art abstracte xinès*. Barcelona: Fundació "laCaixa".
- NAKAMURA, S. (2010) *Pattern dal mare e dal cielo*. Módena: Logos.
- NEEDHAM, J. (1995) «El sentido taoísta de la naturaleza». *El Paseante*, núms. 20-22.
- OKAKURA, K. (2016) *El libro del té*. Madrid. El Taller del Libro.
- RACIONERO, L. (1975) *Textos de estética taoísta*. Barcelona: Barral Ed.
- ROSENBLUM, R. (2008) *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Fundación Juan March.
- ROWLEY, G. (1981) *Principios de la pintura china*. Madrid: Alianza.
- RUSKIN, J. (1983) *Les tècniques del dibuix*. Barcelona: Laertes.
- SERRANO, S. (2006) *Corbella, paesaggi sereni*. Barcelona: Sala Parés.
- SOURIAU, E. (1998) *Diccionario Akal de estética*. Tres Cantos: Akal. S. A.

SUSANNA, A. (2018). Prólogo inédito por publicar en: *Suite Vall del Corb. Paisajes, notas y dibujos*. Art Museum of Beijing Institute of Design Graphic; Publicacions URV; Edicions UB

TANIZAKI, J. (1994) *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.

VAN DOESBURG, Y. (1985) *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

Webgrafía

BURCKHAUDT, J. (1860) «Ascención de Petrarca al Mont Ventoux: san Agustín y Petrarca en un “juego de espejos”», citado por Calderón, F. (12-02-2020): *Filosofía y literatura: diálogo recobrado*. Recuperado de: [books.google.es > books](https://books.google.es/books)

GALLARDO, V. (2004) «Hábitos delirantes de 10 pintores extravagantes». *El Mundo*, Recuperado de: <https://www.elmundo.es/metropoli/arte/2019/02/04/5c581065fdddf1d338b46b6.html>, el 05-03-2020.

NORBERG-SCHULZ, C. (2007) *Genius Loci*. El espíritu del lugar. Variaciones sobre la arquitectura. Recuperado de: variacionessobrearquitectura.blogspot.com

Website: www.domenecorbella.com