

---

**EL INCONSCIENTE, LA IMPROVISACIÓN Y LA PINTURA**

Julen Araluce Hernando  
Universidad Pública del País Vasco, EHU-UPV

Recibido: 31 de diciembre de 2011

Aceptado: 15 de enero de 2012

**Resumen**

*Son muchos los mecanismos que forman parte del proceso creativo de la Pintura y la improvisación suele ser uno de ellos. La pintura no sólo es un hecho pictórico, tal como normalmente la consideramos, sino que también es un acto, incluso cuando éste lo damos por finalizado. Creemos que en este acto que se desarrolla a lo largo del tiempo tiene lugar la improvisación. Al parecer, la improvisación, el diálogo entre la obra y su autor, nace de más allá del terreno de lo consciente, es decir, del inconsciente.*

**Palabras clave:** Inconsciente, improvisación, pedalear, pintura y pensamiento.

\* \* \* \* \*

Hay una infinidad de acciones que comprenden la red que envuelve a la Pintura (hay quien hace pintura, quien la contempla, quien la mira, quien la copia, quien la compra, quien se lucra de ella, etc.). Sin embargo, a nuestro parecer, de todas ellas la acción hacedora y la acción contemplativa son las más importantes. El hacer y el ver, ambas son acciones creadoras. La mano hace, el ojo construye lo que no se ve. Así nos lo expone Gilles Deleuze quien afirma que, “*cuando la propia vista descubre en sí una función de tacto que le es propia (sentido háptico), el pintor pinta con los ojos pero solamente en tanto que toca con los ojos*”<sup>1</sup>. La Pintura, sin la presencia de estas acciones, sólo es pintura, materia inerte. La Pintura, por tanto, para que sea Pintura conlleva un acto hacedor y un acto contemplativo.

La pintura no surge espontáneamente en los muros, como una humedad, ni florece en los lienzos. Sin embargo, la pintura nace. Nace en el mundo y en la naturaleza, nace en el que pinta y nace en el que mira (bien contemplando una obra pictórica o bien contemplando la naturaleza). La pintura no es, pues, la manera de ser de

---

<sup>1</sup> Deleuze, Guilles. Francis Bacon: Lógica de la sensación. Arena Libros. Madrid, 2002, p. 158.

las paredes o de los lienzos, sino, tal y como dice Ortega y Gasset, “*un modo de ser hombre*”<sup>2</sup> que queda registrado en esos muros y en esas telas.

Esta actividad consustancial al hombre, la Pintura, más allá de ser sólo material (como sería el uso de pigmentos, aglutinantes, soportes y herramientas para aplicar en un soporte y con una técnica concreta), nace de una voluntad. Se trata, pues, de una respuesta a una realidad, tanto interna como externa, que se materializa mediante la acción voluntaria de pintar.

La Pintura conlleva una acción, el acto pictórico (pintar que, tal y como dice Bacon con palabras muy próximas a las de Cézanne, “*es registrar el hecho*”<sup>3</sup>), y una consecuencia, el hecho pictórico (el cuadro). Una Pintura puede estar compuesta por uno o varios actos que se extienden en el tiempo y que se concentran en un plano ajeno a él, el lienzo. Estos actos se traducen en golpes y desgarros intencionados de pintura que surgen de la mente de un hombre o una mujer y que comúnmente se denominan pinceladas. Cada pincelada (ya sea explícita como implícitamente) es la huella de cada decisión que el pintor ha tomado durante el proceso. Ese pigmento, esa pincelada, es, “*testimonio perdurable de una resolución tomada por el pintor: la de situar allí esa mancha y no otra. Esa resolución es el verdadero significado del pigmento*”<sup>4</sup>. Una resolución, afirma Ortega Y Gasset, es “*un acto y los actos son realidades que consisten en pura ejecutividad. Hay, pues, que disponerse a ver el acto de resolverse a dar una pincelada como tal acto, esto es, actuando, en ejercicio, no en resultado –el pigmento elegido-, que es ya materia inerte*”<sup>5</sup>. El interés de nuestra investigación se centra en este acto, en la magia de la improvisación que puede tener lugar en el momento que transcurre la acción de pintar. Intentaremos aportar una definición de lo que creemos que es la improvisación en pintura desde nuestra experiencia como pintores.

Aquí encontramos la primera barrera. Nuestra experiencia, o lo que nosotros entendemos por experiencia, no es más que la visión de los acontecimientos conscientes ya vividos. No conocemos los mecanismos inconscientes de nuestra mente, que son, en definitiva, los motores de toda actividad creativa y el estado de donde surge la improvisación (sin embargo, existe la decisión de abrirse a lo imprevisible, no negarlo, asumirlo o provocarlo). Por ello, una aproximación a nuestra experiencia no es sino un acercamiento relativo a lo inconsciente. Aún así, intentamos hacer un esfuerzo para visualizar el momento del proceso creativo en el que florecen estos procesos mentales y que vienen desde más allá del reino de lo consciente, pero “*cuando actúan los poderes psíquicos, uno no se observa a sí mismo y cuando uno se observa a sí mismo, estos poderes cesan*”<sup>6</sup>. Al parecer, si se quiere evitar el bloqueo de este proceso mental desconocido, “*el ciclo de sensación y actividad motora deben seguir su curso sin observaciones ni interrupciones, desde su origen hasta el límite fisiológico del acto realizado*”<sup>7</sup>. Por lo tanto, tampoco nosotros disponemos de la llave que abre la puerta de nuestro propio inconsciente, ya que, tal y como diría R. Arnheim, “*a veces pienso y a*

<sup>2</sup> Ortega y Gasset, José. *Velázquez*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1999, p. 54.

<sup>3</sup> Deleuze, Guilles. Francis Bacon: *Lógica de la sensación*. Arena Libros. Madrid, 2002, p. 42.

<sup>4</sup> Ortega y Gasset, José. *Velázquez*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1999, p. 58.

<sup>5</sup> Ortega y Gasset, José. *Velázquez*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1999, pp. 58-59.

<sup>6</sup> Arnheim, R. *El “Guernica” de Picasso. Génesis de una pintura*. Ediorial Gustavo Gilli, S.A. Madrid, 1976, p. 9.

<sup>7</sup> Arnheim, R. *El “Guernica” de Picasso. Génesis de una pintura*. Ediorial Gustavo Gilli, S.A. Madrid, 1976, p. 9.

*veces soy*”<sup>8</sup>. Cuando pienso no soy y cuando soy no pienso. Parece que el consciente y el inconsciente son dos seres en el mismo cuerpo condenados a no conocerse.

Por tanto, para proseguir con nuestra investigación, recurrimos a la idea que nos plantea Anton Ehrenzweig:

Un análisis auténticamente psicológico-profundo de la forma artística debe invertir, mediante un decidido esfuerzo, la aproximación usual y buscar el detalle aparentemente accidental e insignificante en el que el proceso creativo inconsciente del arte puede desplegarse a salvo de la observación consciente. Tal análisis se apartará de la estructura *conscientemente* compuesta de la pintura y observará los garabatos aparentemente accidentales que se ocultan en las formas inarticuladas del *manuscrito* artístico (...) <sup>9</sup>

Por ello, creemos que dicho análisis de la obra pictórica, que en definitiva es el espacio donde queda grabada la huella del consciente y del inconsciente, es una aproximación a nuestro ser inconsciente, un acercamiento relativo a nuestro ser más desconocido.

En ocasiones, nuestro *yo* consciente sólo conoce a nuestro *yo* inconsciente por medio de la huella que éste último ha dejado tras su paso. En pintura ocurre lo mismo. La huella de la actividad inconsciente, la pincelada, queda recogida sobre el lienzo. El *yo* consciente, cuando recupera el control del cuerpo, responde a la huella que le ha dejado su análogo, el *yo* inconsciente. Este diálogo se repite una y otra vez hasta la finalización del cuadro.

El otro día, estaba pintando la cabeza de una persona, y lo que formaba la cuenca de los ojos, la nariz, la boca, era, cuando lo analizaba, sólo un conjunto de formas que nada tenían que ver con ojos, nariz o boca, pero la combinación entre los contornos de la imagen, reflejaba un parecido con la persona que yo estaba intentando pintar. Paré; creí por un momento que había conseguido algo mucho más próximo a lo que quería. Cuando al día siguiente intenté seguir, quise hacerlo más penetrante, acercarme más, y perdí por completo la imagen (...) <sup>10</sup>

En este extracto de Entrevistas con Francis Bacon vemos como las pinceladas que vienen de más allá del límite de la consciencia del pintor quedan recogidas en el retrato que se propone realizar. Cuando de forma consciente intenta enfatizarlas, fracasa. Éste es el diálogo al que nos referimos.

Como vemos, las pinceladas, las huellas, conservan la señal de la acción humana, son el testigo, o más bien el resultado, de la acción consciente e inconsciente. Y éstas, tal y como plantea R. Arnheim refiriéndose a la sabiduría que se materializa en estas golpes de pincel, sólo pueden ser “*el resultado del esfuerzo concentrado de todas las capas y facultades de la mente*”<sup>11</sup>. Afirma que “*el prototipo del arte no es el coloso de*

---

<sup>8</sup> Arnheim, R. *El “Guernica” de Picasso. Génesis de una pintura*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Madrid, 1976, p. 10.

<sup>9</sup> Ehrenzweig, A. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1976, p.25.

<sup>10</sup> Sylvester, David. *Entrevistas con Francis Bacon*. Ediciones Poligrafía, S.A. Barcelona, 1977, pp. 11-12.

<sup>11</sup> Arnheim, R. *El “Guernica” de Picasso. Génesis de una pintura*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Madrid, 1976, pp. 15-16.

*pedra de las islas de Pascua*”<sup>12</sup> (la obra por excelencia del ser primitivo, el cual, debido a la inaccesibilidad del inconsciente, ha permanecido oculto a la conciencia del ser humano llegando así hasta nosotros y convirtiendo nuestro inconsciente en nuestro yo más primitivo), “*sino la unión de elementaridad y sutileza hallada en las paredes de las grutas de Lascaux, a través de los tiempos, y en las telas de Cézanne o en las figuras de Henry Moore*”<sup>13</sup>.

### **Pintura e improvisación**

Nuestra investigación se centra en la improvisación que emana del inconsciente y que tiene lugar en el proceso creativo de la pintura. Hemos subrayado, en varias ocasiones, que improvisar en pintura significa que el pintor se plantea frente al cuadro preparado para producir un diálogo (inventar temas y situaciones destinadas a un cuadro particular, de manera tal que a ese cuadro le sea posible influir en el desarrollo del proceso creativo) y no una demostración.

A nuestro parecer, el movimiento pictórico occidental que mejor ilustra la idea de diálogo en pintura es el *Action Painting* (donde también entra en juego el *pentimenti* o el factor arrepentimiento del que hemos hablado anteriormente), en castellano *pintura de acción*, y por ello lo vamos a utilizar como referente en nuestro estudio. *Action painting*, es la actitud a la hora de pintar que da nombre a esta tendencia y que, como su propio nombre indica, plantea el acto pictórico en sí como aspecto esencial de la obra. Varios miembros de la escuela estadounidense del expresionismo abstracto (cuyas raíces se relacionan con el surrealismo) adoptaron dicha actitud protagonizando así este movimiento de carácter gestual.

Técnicamente, en vez de aplicar la pintura cuidadosamente y adecuada a una idea previa o esquema a completar, consiste en actuar y aplicar la pintura sobre la superficie de un lienzo de manera espontánea y enérgica, es decir, sin un esquema prefijado. De esta manera, la obra se convierte en un espacio de acción y no en mera representación de la realidad o de la idea. Por lo tanto, el principal elemento es la propia acción o movimiento por parte del pintor en relación al aspecto físico de la pintura\*.

Como vemos, *Action Painting*, más allá de ser una técnica pictórica, es la actitud que uno adopta frente al lienzo. El pintor se enfrenta al cuadro dispuesto a mantener un diálogo con la obra que está en proceso. Aquí, el pintor actúa y decide a partir de la situación concreta del cuadro. El cuadro, por tanto, determina en sus diferentes estados, en sus diferentes momentos, los posibles siguientes pasos o actuaciones a realizar. Recibir de la pintura y concentrarse en ella es la raíz de la creación de este movimiento, su punto de partida. El artista no hace nada sin estar provocado por lo que hace o no hace la pintura, ya que éste depende de ella.

### **Pintura, improvisación e inconsciente**

---

<sup>12</sup> Arnheim, R. *El “Guernica” de Picasso. Génesis de una pintura*. Editorial Gustavo Gilli, S.A. Madrid, 1976, p. 16.

<sup>13</sup> Arnheim, R. *El “Guernica” de Picasso. Génesis de una pintura*. Editorial Gustavo Gilli, S.A. Madrid, 1976, p. 16.

\* Cabe subrayar que dentro del *Action Painting* los pintores (Pollock, De Kooning, Motherwell, etc.) adecuaron o eligieron determinados procedimientos pictóricos para construir su técnica.

Parece ser que el azar es uno de los grandes aliados de esta forma de trabajo (*Action Painting*) que se basa en el diálogo entre creador y creación. Quizás las cosas se buscan incluso inconscientemente, pero el azar es lo que da a la pintura, a condición que el pintor esté dispuesto a recibir, los toques más interesantes, más genuinos y personales. Al parecer, las cosas encuentran su sitio porque tienen esa fuerza del inconsciente, que es mucho más preciso que el consciente.

Cuando nos referimos al inconsciente, no podemos obviar a Sigmund Freud y su aportación entorno al inconsciente, ya que es él el padre de nuestro pensamiento y manera de entenderlo. Según Freud el inconsciente es una instancia a la cual el consciente no tiene acceso y se revela en los sueños, los lapsus, los chistes, los juegos de palabras, los actos fallidos, en los síntomas, etc. La particularidad del inconsciente freudiano es, tal y como nos lo plantea el padre del psicoanálisis, que es interno al sujeto (a su consciencia) y externo a toda forma de dominio del pensamiento consciente. Pero, tal sistema psíquico sólo se puede conocer cuando ya no es inconsciente. Según el psicoanalista, lo único que podemos llegar a saber del inconsciente es lo que ya ha experimentado una traducción a lo inconsciente (síntomas o irrupciones en el sueño, etc.).

Hay algo en esta forma de la personalidad y el pensamiento que los surrealistas adoptan como suya para plantear las bases del surrealismo. En un intento por huir de la intervención reguladora de la razón, de una preocupación estética o moral (suponemos que para romper con lo previamente establecido), plantean en el surrealismo la posibilidad del llamado automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar el funcionamiento real del cerebro (sin ruido, puro). Se trata, pues, de un dictado del cerebro en el que no interviene la razón, la consciencia. Un dictado que se materializa verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo (pictóricamente, por ejemplo) y que no pasa por el filtro del intelecto. Creían que de esta manera el yo del poeta, del pintor o de aquel que se sirviese del método surrealista para expresarse, se manifestaba libre de cualquier represión, desatando así el espíritu creador de la persona.

El aprendizaje de esta técnica del pintor es como el de un niño aprendiendo a andar en bicicleta. Liberado, o mejor dicho, no limitado por ninguna técnica de pedaleo, su único objetivo es el de aprender a dominar el gigante de hierro. Pero sólo cuando el niño se libera de su yo consciente, el que busca aprender, y entra en juego su ser inconsciente, el que camina, surge lo mágico y la pequeña rueda de plástico se despega del suelo. Ahora el niño anda a dos ruedas y ya no le hace falta esa pequeña rueda auxiliar. El niño es niño y ciclista.

### **Pintar y pedalear**

Al andar en bicicleta, uno apenas mueve el manillar. La bicicleta y el cuerpo son uno. No hay consciencia de esa nueva prolongación que es la bicicleta. Únicamente en algunos momentos nos damos cuenta de que caminamos aunque no vayamos caminando, en los cambios de piñón y catalina o en las frenadas inesperadas por ejemplo. Todo lo demás es un fluir.

Así nos los expone R. Arnheim en su libro *El Guernica* de Picasso:

Incluso para la toma de nuestras decisiones, tendemos a prescindir de la conciencia cuando nos ocupamos de cuestiones rutinarias (andar en bicicleta), y sólo sintonizamos cuando un giro anormal de los acontecimientos requiere una atención especial (frenada inesperada). Tan sutilmente oscilamos entre la conducta voluntaria y la involuntaria que la mayoría de las veces no recordamos si una acción estuvo o no acompañada de la conciencia (...)<sup>14</sup>

Como pintores nos envuelve la misma sensación. Muchas veces, el muro que divide lo consciente de lo inconsciente es tan estrecho que uno no sabe si es el creador, lo creado o el medio conductor entre el creador y lo creado. De este mismo modo, cuando pintamos, uno no mueve el pincel, sino que es movido por él. El pincel, la pintura y el cuerpo son uno (Esta idea no es únicamente metafórica, según el concepto de propiocepción psicológica extendida, al utilizar una herramienta nuestra percepción se extiende tal y como cuando utilizamos un bastón; nuestra percepción es transferida transparentemente hacia el final del bastón). El pintor, como el ciclista que no es ciclista sin su bici, no es pintor cuando es consciente de las pinturas y del pincel.

Parece ser que es en las cuestiones rutinarias o en aquellas acciones que, fruto de la repetición y asimilación, son parte de nuestra actividad diaria cuando cruzamos el umbral de la conciencia. Puede que la asimilación completa de una actividad (la de andar en bicicleta o la de pintar por ejemplo) sea la llave del inconsciente y, por tanto, la clave de la improvisación.

---

<sup>14</sup> Arnheim, R. *El "Guernica" de Picasso. Génesis de una pintura*. Editorial Gustavo Gilli, S.A. Madrid, 1976, p. 14.