

Vanitas

En todo cuanto miré quedé en parte.
Con todo cuanto vi, si pasa, paso,
ni distingue la memoria
lo que vi de lo que fui.

Fernando Pessoa, *Odas de Ricardo Reis*

La posición de Bacon

El mundo tal y como lo conocemos está siempre a punto de desaparecer. El tiempo de nuestra memoria es nuestro referente para analizarlo y en el transcurso de nuestra vida quizá tenemos ocasión de constatar alguna que otra desaparición. Para narrar la historia, se suele recurrir a algunos hechos que, por su carácter extraordinario, se utilizan como los marcadores de páginas: hasta aquí llegamos, desde aquí volveremos a comenzar. Estos acontecimientos se convierten en tópicos, en recursos mnemotécnicos que suelen hacer más fáciles y simples nuestros argumentos. En siglo XX, uno de esos tópicos postula que tras la Bomba Atómica todo ha sido diferente. Pero la historia de la humanidad no ha dejado desde su invención de darnos motivos para la decepción; la Bomba, por desgracia, es sólo uno más de los muchos episodios vergonzantes que, como cicatrices, llenan nuestra historia. Tras su lanzamiento, tomamos conciencia de que podíamos pasar de una lenta agonía, ahogados en nuestro propio cáncer, a una especie de suicidio rápido y terrible.

Una afirmación que se retuerce desde entonces hasta desdibujarse es la idea de que el conocimiento nos hará libres. Henri Michaux puntualiza de manera rotunda y clara: “La inteligencia, para comprender, debe ensuciarse. Pero antes que nada, incluso antes de ensuciarse, es preciso que haya sido herida”. Francis Bacon se ha entretenido en hurgar en esa herida como un poseso. Puede que por amor a la carne, a su presencia física, contundente y vulnerable a la vez. Una carne con pelos, dientes, uñas, venas, caspa..., su propia carne. Él mismo lo señala: “Cuando entro en una carnicería, pienso siempre que es asombroso que no esté yo allí en vez del animal”. Lo que Bacon pinta es una carne herida, desgajada. Su visión está impregnada del olor herrumbroso de la sangre, del color oxidado y oscuro de las exudaciones de las heridas. Es lógico que, tras tantas guerras y tanto sufrimiento, su visión del hombre no pueda ser otra. Pero es que también elige un espacio tradicional de la pintura: el drama de la crucifixión, por laica que ésta sea. Los cuadros de Bacon nos arrojan a la cara nuestra propia vulnerabilidad. No tratan de la muerte. Los muertos desaparecen pronto, se convierten en una leve ondulación en la tierra; sin embargo, los heridos... los heridos vienen a vernos, a pedirnos ayuda por las calles; son incómodos porque nunca desaparecen.

El conocimiento nos puede liberar. Es –creo– el único medio que tenemos para salvarnos, por mucho que ese proceso resulte doloroso. Bacon, desde una pintura trabajada casi a dentelladas, que no tiene reparos en mostrarnos sus hematomas y cicatrices, consigue así expulsar sus demonios para hacernos comprensible nuestra humanidad herida.

El sueño de Matisse

En un mundo perfecto, las peceras están habitadas, las mujeres se peinan desnudas a la orilla del mar, las habitaciones son rojas y el alma del artista se acuna en la vulva infinita de un arabesco. Matisse condensa en su pintura el mito de la arcadia mediterránea. Su vida pasa a un segundo plano, su trabajo es su vida y su trabajo es inventar un mundo para huir del real o, dicho de otro modo, construir un pequeño mundo real que solape al otro.

El arte de Matisse es un buen sillón con orejeras. Él mismo lo dice: “Sueño con un arte equilibrado, puro, apacible, cuyo tema no sea inquietante ni turbador, que llegue a todo trabajador intelectual, tanto al hombre de negocios como al artista, que sirva como lenitivo, como calmante cerebral, algo semejante a un buen sillón que le descansa de sus fatigas físicas”. Su pintura cumple su sueño, porque la lógica sobre la que la construye lo permite. Aunque en su tiempo fue polémica, difícil incluso, su vocación es clásica. Cuando veo a Matisse en alguna de las maravillosas fotografías que le hizo Cartier-Bresson, pienso en un doctor, en alguien capaz de sanar nuestras heridas y curarnos el dolor de estómago. Incluso en sus momentos más terribles, cuando se veía acosado por la enfermedad, consigue aplicar en su obra una energía positiva que trasmite a su trabajo. No obstante, hay un cuadro que aprecio especialmente, en el que se me ocurre que hace un guiño al lado oscuro y terrible de la noche. Se trata, claro, de una leve insinuación, pero inquietante. En *Puerta-ventana en Colluire*, nos podemos situar en la mente de Matisse para indagar en la oscuridad de la noche. Lo que vemos o, mejor, lo que intuimos es una habitación iluminada que, abierta por un balcón, nos muestra un plano oscuro e impenetrable. Domina por tanto la composición una masa negra, pero de un negro compuesto por infinidad de tonos que comienzan a revelarse con tiempo y un poco de atención, hasta mostrarnos la huella de los barrotes de la baranda: la última frontera hacía la oscuridad absoluta. Ninguna luz nos hace pensar en un paisaje urbano, ninguna estrella, sólo la oscuridad, sólo la vibración de las infinitas partículas de negro que caen como lluvia cubriéndolo todo. Puedo imaginar al artista sentado en su sillón, la brisa de verano comienza a entrar. Un pensamiento le sobresalta como si el aire se hiciera irrespirable por el vapor de la trementina. Lo imagino mirando de frente, con los ojos fijos en la oscuridad, una mirada incisiva tras las lentes y, luego, cómo despidе con resolución ese pensamiento: la noche, mañana. Quisiera entonces aferrarme a ese sueño sereno y dormirar por un momento.

La sonrisa de Hogarth

En su último autorretrato, Hogarth se muestra pintando a la musa de la comedia. El artista aparece sentado de un modo un tanto incómodo, en una posición que resulta casi imposible para el ejercicio de la pintura. En su rostro se aprecia una mueca indescriptible; un leve arqueamiento de los labios y la tirantez en las comisuras de la boca nos hacen pensar en una mueca contenida, incómoda. Fiel a su costumbre, realiza además de la pintura un grabado con el mismo tema, que se publica con motivo de su nombramiento como *Sargeant-Painter* por Jorge II. En éste potencia la lectura simbólica, añadiendo a los pies del caballete un libro del que sobresale una de las láminas del *Análisis de la Belleza*, su obra teórica. Durante la ejecución del grabado y gracias a que hay constancia de los sucesivos estados de la plancha, se puede apreciar que la expresión del rostro de Hogarth va pasando de una sonrisa abierta a una más oscura y contenida, así también la belleza de Talía, la musa de la comedia, va quedando ensombrecida y la máscara que sostiene en su mano se convierte en la de la sátira.

El mundo siempre ha estado en permanente disolución. El tiempo ha sido siempre administrado por el caos. Hogarth maneja esas claves en *The Báthos*, su pieza

final. “Bathos” significa el paso de lo sublime a lo ridículo. Recurre así el artista a un anticlímax para retratar el mundo, su final como la ruina de una posada: la posada del fin del mundo. La naturaleza estaba ya en bancarrota. Hogarth reflexiona desde la Inglaterra de su tiempo, que ya sentía esquilados sus bosques. Su obra, trufada por las controversias políticas y sociales que tuvo que vivir, permanece, por encima de ellas, arrojando un bálsamo de humor. Gracias a su mirada, lúcida y al tiempo ácida, realiza un análisis preciso de su tiempo desde el desasosiego de su posición solitaria. Es como si al final de todo, cuando lo único posible fuera la desesperación, pudiéramos esbozar una sonrisa que nos devolviera la vida.

La elección de Bruegel

Niemat en kent he selve (Nadie se conoce a sí mismo). Así reza la leyenda que figura bajo un cuadro que aparece en un dibujo de Peter Bruegel titulado *Elck* (Cada uno). En ese cuadro, un hombre grotesco se mira en un espejo mientras, a su alrededor, otros hombres rebuscan y disputan entre fardos y objetos amontonados; un par de estos buscadores con anteojos y farol en mano apenas aciertan a ver lo que tienen delante. Sin duda, Bruegel bromea sobre la vieja máxima “conócete a ti mismo” y nos sitúa ante una paradoja que nos introduce en lo que considero uno de los argumentos centrales del conjunto de su obra: la toma de conciencia de los límites del conocimiento. Para ello, se preocupará de ilustrar la idea de la caída como castigo a la *hybris* humana, una secuencia razonable tras convertir el Amberes constructivo y floreciente de su tiempo en una Babel siempre inconclusa. Cuando, en su *Paisaje con caída de Ícaro*, éste cae, nadie parece advertirlo; la tierra, el universo y los hombres, en su indiferencia, continúan con su ritmo, un ritmo que Bruegel simula eterno en las estaciones, tal vez primavera entonces. En el agua, apenas perceptible, nos muestra el final de Ícaro: un leve chapoteo al que –imagino– seguirán unas ondas en el agua y después nada. La obra transmite un sentimiento de resignación, como un testimonio de la sumisión al destino. Esta obra me recuerda una frase fugazmente oída en la película *Suddenly, last summer*, que venía a decir que una serena desesperación es lo que define la mayoría de nuestras vidas. Algo así me parece apreciar en la mirada que el pastor dirige al cielo como soñando. En su visión del mundo, Bruegel baraja pesimismo y esperanza. La extraña belleza de su obra radica en la sensación de plenitud que desprende la naturalidad con la que ambos extremos se muestran. Nada resulta ajeno, todo parece encajar. Lo que podemos ver en su pintura es una idea del mundo, de uno global y completo, por mucho que algunas veces deba ser retratado cabeza abajo.

No deja de sorprenderme el encontrar a personas a las que la experiencia del arte parece haber trastornado: no es infrecuente encontrarlas por seminarios y conferencias que transmiten la liturgia del arte contemporáneo. Me abruma la sorpresa y un cierto escalofrío, porque me siento un agnóstico irreverente, un descreído que, por contacto con esta suerte de nueva religión, fuera a marcha forzada perdiendo la fe. No creo que un cuadro pueda cambiarnos la vida. No, al menos, como una revelación, como una luz en el camino. Sinceramente, no creo que el arte pueda hacerlo. Para mí que su cometido debiera ser otro, más modesto, pero no por ello inútil. Si algo significativo puede hacer el arte, es reflexionar sobre el vacío, sobre la brecha que se abre en el conocimiento de nosotros mismos. El sentimiento de no completado, de imperfección; en suma, ahondar en la paradoja de nuestra existencia. Bruegel eligió hacerlo. En una de sus obras más sugerentes, retrató, mediante una hilera de ciegos que sujetándose unos a otros se encaminan hacia un abismo, la condición humana como caída.

Aceptemos pues que, como en el caso de Bruegel, algunos cuadros nos sitúan ante el mundo, aunque éste sólo sea real cuando se representa a sí mismo renovándose ante nuestros ojos. El pintor se convierte entonces en un testigo invisible, que se disuelve en una suerte de presencia paradójica. Claro que no vemos el mundo igual que vemos el plano opaco del lienzo: éste persiste, como un filtro, trasluciendo la trama, el artificio, la mentira, el fingimiento... Pero, aun así, en ocasiones vemos el mundo en un cuadro. Ahora que hace ya tiempo que la pintura debió de morir, cuando ya ni nos sorprende que se resista a ello, como una bestia testaruda que se negase a subir la rampa del matadero; ahora que, desalojada del camino principal, no tiene nada que perder, quizá pueda volver a sentir la libertad de ocupar un espacio propio. La pintura lleva siglos reflexionando sobre nosotros mismos y puede continuar haciéndolo si deja de mirarse al ombligo. Su gran argumento podría ser forzar en nuestra imaginación una presencia que, por su condición fugaz, debería ser crítica. Una presencia que finalmente narre su propio desvanecimiento.

Curro González. Octubre 2003