

# El trabajo de lo visible

Claude Esteban

Traducción de Aurelia Álvarez Urbajtel

Pascal no se equivocaba, sin duda, cuando creía en la vanidad de la pintura, pues admitía que sólo reconocía en ella un desdoblamiento artificioso de las apariencias. ¿Qué nos importan, en verdad, esos terciopelos, esas canastas de fruta, aun ese rostro, efigies sin sustancia, simulacros engañosos de los cuerpos, cuando está en juego la salvación de nuestra alma? Pero André Breton, que ya no se preocupa por ésta, se rebela a su vez contra ese "poder de ilusión", a riesgo de entregarse pronto a otros sortilegios. "¿De qué estoy más a merced que de algunas líneas, de algunas manchas de color?" O, más adelante: "Y vienen a hablarnos de pintura, vienen para recordarnos ese lamentable expediente que es la pintura!"

Palabras pasionales, como olvidadas por instantes y que nuevamente, en nuestro fin de siglo, parecen enriquecerse con extrañas resonancias. No ignoro el descrédito que desde ahora se vincula con las imágenes. Basta que una pantalla las delimite, que una facilidad, un énfasis tecnológico las entregue a los rituales de una satisfacción colectiva, para que los expertos protesten, y con razón, pero para recusar con el mismo ánimo iconoclasta las figuras de Masaccio y los juegos masivos de una cultura que anhela una identidad. ¿Es acaso realmente de esa manera como miramos, como amamos todavía las imágenes pintadas? Porque son a la vez mucho más y algo muy distinto de una simple ventana sobre lo visible, o, según cierta fórmula que no acaba de parecernos insignificante, una superficie plana cubierta con colores en cierto orden reunidos. Ciertamente, las imágenes también son eso, y la aventura de unos cuantos encontró su sitio en el corazón de esa certeza primera, no sin descubrir, casi siempre, que se trataba de un engaño, y que se disipaba en el horizonte. Ese pequeño lienzo de pared amarilla que un hombre interroga sin cesar, y casi hasta morir ante él, ¿acaso no significa algo más que el reflejo de un reflejo sobre un ladrillo viejo que se cuartea en una mañana de invierno abolido?

Que la pintura — y estoy pensando tanto en las máscaras encantadas del Fayum como en las mezclas salvajes de las materias — sí, que la pintura, guardiana y transmisora de las imágenes, sobreviva a sus malos demonios...

Porque las imágenes, que no son en efecto sino un artificio, y por lo tanto sin eficacia en la economía de la acción, hablan otra lengua y se dirigen con el ojo de por medio a lo que perturba en nosotros la visión natural y la desconcierta, y a veces la obliga a otras preguntas, a otros caminos. En primer lugar, puesto que debe disiparse todo equívoco, repitamos lo que los pintores supieron siempre, eso que sus lienzos nunca dejaron de decir, incluso durante los grandes siglos de la representación figurada, a saber, que la imagen es menos un espejo en la orilla de lo sensible que una concentración de energías, un receptáculo de fuerzas repentinamente

aprehensibles bajo las especies de la línea, de la forma, del color, desbaratando así las categorías habituales, inmediatamente percibidas, del espacio y el tiempo. Pero lo que se ofrece a nuestra mirada, ¿es de veras, como se nos convence, la distribución de los objetos en la extensión y la distancia que nos separa de ellos? Es al menos lo que durante mucho tiempo retuvo una especie de idealismo de la conciencia. Todo el trabajo de la *perspectiva artificialis* se dedicó a codificar esta investigación mental en métricas impecables, como si el ser humano, a ejemplo de Dios, sólo viera, sólo viviera el mundo como geometra. Esa ilusión fue bella, y los mismos que la llevaron al colmo, de Piero a Seurat, ¿acaso sospechaban, —ellos, los soberbios celadores del Número y la Medida—, que la arruinaban por dentro, que subrepticamente sus imágenes escapaban a las concertaciones más rigurosas, a la agremensura minuciosa de la extensión para conjuntar aquí y allí, sobre unas cuantas pulgadas de lienzo pintado, lo cercano y lo lejano, lo inmediato y lo inaccesible?

No, las imágenes, incluso las que se refieren señaladamente a la apariencia de las cosas, no nos están entregando un "pedazo de espacio" en el que se encontrarían, cuidadosamente repartidos por un poder soberano, figuras, volúmenes, envolturas vanas. Su función no es la de restituirmos lo real como en piezas de repuesto, distintas unas de otras, analizables, por lo tanto, y cuantificables, sino de hacernos sentir de nuevo la profundidad de este mundo en que nuestro cuerpo es tomado como totalidad, y tal vez como unidad significativa. El arte del trampantojo, tal como se manifiesta en las épocas de lasitud intelectual o de desengaño moral — los falsos semblantes del Seicento, el estilo *pompier* del siglo XIX, el muy cercano hiperrealismo — es, en definitiva, el verdadero *arte pobre*, ya que esa realidad o esa naturalidad, de la que aspira a proporcionar un doble, lo rechaza en su espesor, en su aliento vital, en ese estremecimiento original que solamente mima, y que paraliza. Atento a los relieves, a la rugosidad morfológica del mundo, sólo delega de éste a nuestras miradas imágenes planas, como lo sería un encefalograma inerte de lo visible. Cuántas *naturalizas* irremediablemente muertas en esos mirones escrupulosos... Pero una manzana de Cézanne no es una fruta que uno se va a comer, como las uvas de Zeuxis para las aves ingenuas de la fábula. Es esa manzana y yo, es la relación que se instaura entre una ficción de lo sensible y ese poder del que dispongo de hacerla mía y de encontrar-me en ella, conciencia y cuerpo juntos, en el hueco del mundo, en su centro. La imagen, entonces, no se coloca ante mis ojos como el objeto indefinidamente extraño que me rehúsa o que me mira de arriba a abajo: la imagen me necesita, se insinúa en ese espacio interior en que yo creía ser dueño y

señor, hace cuerpo con esa carne que define mi forma de ser en el mundo. Esa manzana de Cézanne, pero también ese horizonte líquido de Turner, ese esbozo de botella de Morandi.

Cosas del espacio no, signos de una presencia en el mundo, de un aparecer de lo posible. Cosas mentales, perfectas e inacabadas, que esperan de mí una manera de conformación espiritual.

Pero las imágenes son inmóviles. Han podido fingir que existían en el espacio; se diría que permanecen por carencia o por privilegio, fuera de lo que se llama el tiempo. Las religiones amaron, a riesgo de preocuparse a veces por ello, esa firmeza que viene a sustraer unos cuantos signos del hombre a la finitud. Lo eterno puede complacerse en esos iconos de la hipnosis, en esa escasa sustancia para siempre sorprendente, coagulada en el instante. Otros que nosotros los han elegido para eso, e intentaban huir de lo irreparable. Aquí las formas, simbólicas, serenas, iluminadas de oro, le proponían al alma preocupada por el cambio como un retraimiento, una especie de primer jardín, tal vez sin porvenir, pero sin desgaste. Un dios vigilaba. También por eso las conciencias de hoy, prendadas de inmediatez más aún que de historia, se alejan de esas formas. ¿Qué es un gesto que no sea anulado por el gesto siguiente, qué es un momento de cielo si dura más que un parpadeo, que una pulsión de nuestros deseos? Otras imágenes, más vivaces, llegaron, y suplantaron las ficciones de la pintura, atentas a las sacudidas, a los sobresaltos del segundo, movedizas, múltiples, inmoderadas. La estabilidad de las imágenes pintadas nos desorienta, cuando no nos irrita, como un lenguaje desprovisto de sentido para ese nervio óptico que el resto del universo solicita sin tregua, y bombardea de señales que se descifran en el acto y que se borran. Pero la pintura —incluso la que adoptó un poco esa contingencia de la sensación— ¿busca realmente inscribirse en la simultaneidad o la yuxtaposición diacrónica?

La relación que mantiene con el tiempo se fundó, se funda todavía en otro registro. No más que la imagen es un "pedazo de espacio" puesto bajo la mirada del espectador, la pintura no ambiciona fijar un "lapso de tiempo" en la manifestación de las figuras. No participa más de la intemporalidad abstracta de los conceptos que de la inmovilidad espacial de la extensión. ¿Diré acaso, sin ansia retórica, que la imagen, tal como la percibimos en pintura, le da verdaderamente un sitio al tiempo —o, más bien, que el tiempo tiene lugar en la imagen, que ahí se expresa en su dimensión interna y ya no discursiva, entendamos con esto su duración?

Ni Rembrandt, ni Degas, ni Giacometti pretendieron fijar el suspenso de un rostro. Lo que pintaron es el moverse íntimo de un ser que se encuentra ahí como precipitado, en el sentido químico del término, con ese pasado que lo lleva, esa mañana que se dibuja en una frente, un labio. Rodin lo había declarado sin ambages: "El artista es verídico, y la fotografía es mentirosa, ya que en la realidad el tiempo no se detiene". Porque no hay forma artística, acaso haya que afirmarlo nuevamente, que en el propósito que fomenta pueda economizar el tiempo. Si la música acompaña su recorrido lineal para suspenderlo en sus encabalgamientos, la pintura, en el corazón de las imágenes, lo habita en su verticalidad. Aquí el tiempo no se desliza, es como una emanación de la cosa misma,

una vida singular del interior. La mano posada sobre el vestido de la *Novia Judía* está ahí por un instante y para siempre —no porque la esté mirando y otros la mirarán después de mí, y entonces, tal vez, porque el arte participe también de lo intemporal— sino porque, sin que el artista lo sepa siquiera, el minuto se ha agrandado, el instante se ha vuelto circular, la imagen ha encontrado su cimiento en ese *redondo ahora* que maravillaba a Jorge Guillén, esa redondez del Ahora, descanso del alma o recogimiento del espíritu.

La imagen no recusa al tiempo, es su conjugación optativa, un modo de ser en que el presente aspira a su futuro sin deshacerse. Poco importa, entonces, que un pintor proponga a nuestra mirada una botella o un tren rasgando la niebla. La rapidez no es la virtud de la imagen, los futuristas lo aprendieron a su pesar. Pero un caballo de Géricault, a la inversa de la paradoja de los Eleáticos que fascinó a Valéry, no está para nada "inmóvil a grandes pasos" en la extensión del lienzo. Está impaciente de porvenir en la reserva casi insostenible de sus músculos, en el constreñimiento de una forma o de un dibujo.

Una forma, ciertamente, pero que viene a inscribirse, con toda su autoridad, en lo que hay que llamar una materia. Con esto no designo solamente el espesor de una pasta, esas hinchazones, esas tumescencias de epidermis con que nuestro siglo se engolosinó tanto, como si la pintura, por todos sus medios, debiera romper con la triste fatalidad de su superficie. No se trata de comprobar, de ratificar de algún modo, con el ojo o con la mano, el carácter táctil de una imagen. Lo que importa, por el contrario, es determinar el sentido y el valor de esa "poca materia" —polvos, pigmentos de las tintas y los aceites— detenido en el grano del lienzo, en el rastro dejado por un lápiz, un pincel. El color mismo, por impalpable que parezca, ¿no colabora acaso en esta consistencia carnal? En esa pincelada, ahí puesta, que vibra o se apacigua, que acosa la retina o que huye de ella, se teje una prodigiosa red de correspondencias entre lo sensible y lo inteligible, entre la percepción y la idea. A Cézanne le gustaba decir que el color es "el lugar en que nuestro cerebro y el universo se juntan". Un amarillo, un rojo, un azul no constituyen de ningún modo las palabras de un diccionario cromático del cual el pintor dispondría a su antojo. Son como un estremecimiento luminoso, un eco especular de la naturaleza naturante que un hombre supo captar, sólo por un instante. Sí, esa cosa que se declara mental está toda impregnada de sabores, de jugos del mundo. Y de nuevo Cézanne, entre los senderos de la Sainte-Victoire, soñaba con pintar olores...

Estas ensoñaciones materiales son más que sueños. Puede ser que las imágenes dispongan de poderes de los que nada sabemos, pero que se activan en nosotros, que nos determinan, cuando pensábamos descifrar simples figuras. Puede ser que las imágenes participen de una respiración más vasta, que sean, en verdad, más allá de todas nuestras razones, como el trabajo incesante de lo visible.

¿Somos todavía capaces de aprehender ese trabajo, esa vocación aventurada de las imágenes? De ello no sólo dependen nuestras propias fallas. Imaginarios o reales, los museos se ingenian en "acercarnos" a las obras. Pero al constreñirlas, si se puede decir, a dialogar juntas, a responderse en unas

especies de dramaturgias sagradas o por conjunciones insólitas, esos altos lugares de la cultura moderna no logran sino desorientarnos más, extraviarnos en un juego infinito de espejos. Las imágenes, reducidas así a simples acontecimientos formales en el discurso tranquilizante de lo visible, se prestan a todas las confrontaciones, se anulan en las similitudes de estilo. Ninguna de ellas, sin embargo, mal que les pese a los estudiosos de arte, es comparable a otra, porque en cada una algo fue formulado, algo también permaneció en la sombra, y esa alianza misteriosa de una plenitud y de una carencia nunca volverá a producirse. Descubrirlo de nuevo, sustraerse a las conductas maquinales, menos del ojo que del pensamiento, ¿es acaso un *trabajo* —en el sentido psicológico de la palabra— que sobrepase nuestras fuerzas?

No lo creo de ningún modo. Que las imágenes no sean las depositarias de un absoluto no significa que tengan que someterse a los mandamientos de un historicismo de moda, o perderse en la incoherencia, la dispersión y lo absurdo. Ese desdén, tan manifiesto hoy, se vuelve contra los que lo ostentan. Pero tal vez sea casi imposible afirmar de ahora en adelante, que en las imágenes se expresa lo que Merleau-Ponty llamaba "la finitud de la conciencia sensible". Porque la finitud no es la muerte, de la cual nuestros conceptos se contentan de buena gana. Es el tiempo reconocido como agotable e inagotable a la vez, en los momentos contados de una vida, de una palabra, de un acto. Esa rosa a los pies de una

santa de Zurbarán, esas dos peonías de Manet, deslumbrantes sobre su fondo negro, ¿acaso sugieren sólo las ausentes de todo ramo? No denuncian ni la caducidad de las flores ni la inmortalidad de las fábulas. Corolas que se mueven y que ya no se mueven, duran en el día que pasa.

La imagen —figurativa o no, consideremos que la disputa ha terminado— no nos restituye, formalmente o por analogía, una relación particular del exterior, un relato de lo real, retranscrito y regido por modelos de lo inteligible o de lo onírico. La imagen nos informa, soñadoramente, de la presencia difusa de lo sensible, del hecho de que hay ser alrededor de nosotros, en nosotros, más bien que nada. Es, si se quiere, una forma de prueba ontológica, pero que no busca fuera de sí su garantía ni su verdad trascendente. Está ahí, desconcierta la voluntad de la razón hegemónica, la relación del sujeto soberbio y el objeto. Afirma que todo es coherente entre las cosas, mejor aún, entre las cosas y nosotros. Que ha bastado un poco de materia, un poco de espacio discernible, para que la energía, de nuevo, se levante y tome su impulso, por la convocación de algunas líneas, de algunas manchas de color reunidas. Está la prosa, que relata lo que es y que lo distribuye juntamente en nuestro entendimiento. Está, de pronto, la poesía, quiero decir la invención de sentido a través de los signos, el gesto inaugural de uno sólo que hace de esa imagen la primera. La que nos acoge en el mundo, la que, tal vez, nos reconcilia. □

