

En torno a la posibilidad de rastrear una Escuela Escéptica de Pintura

About the possibility of tracing a Sceptical Painting School

ANTONIO JOSÉ PRADEL RICO

Facultad de Bellas Artes. UCM

pradelrico@yahoo.es

Recibido: 8 de febrero de 2005

Aprobado: 1 de marzo de 2005

RESUMEN:

De cómo el estudio y la práctica de la pintura como disciplina del ver pueden llevar del escepticismo más radical a la indiferencia más absoluta para acabar optando por la retirada como toma de partido al respecto. Donde se trata acerca de la mirada escéptica como un ejercicio del "mirar cuidadosamente" como tarea principal del pintor. En torno a la pintura como "disciplina del ver". Donde se considera la obra de algunos pintores que en el mundo han sido y otros que no han sido. De la "solución Duchamp". De cómo la pintura "nunca fue lo que era" o en torno a diversas muertes de la pintura. Del "derecho de pintar" como reivindicación de una práctica pictórica (invitación al replanteamiento de ese derecho). En torno a "los monederos falsos" en pintura. Notas, en fin, para una práctica escéptica de la pintura con el objetivo de poder seguir pintando como forma de resistencia, en ocasiones contra los propios pintores.

PALABRAS-CLAVE:

Escepticismo, pintura, cinismo, motivo pictórico, indiferencia, ver, retirada, modelo.

Pradel, J. A. 2005: En torno a la posibilidad de rastrear una Escuela Escéptica de Pintura. *Arte, Individuo y Sociedad*, 17: 85-114

ABSTRACT:

About how the study and practice of painting as a discipline of seeing can take us from a radical scepticism to the most absolute indifference an end up deciding to retire, as a form of taking part on the matter. About the sceptical sight as an exercise of "seeing carefully" as the main task of the painter. About the painting as a "discipline of seeing". Where the work of some painters in the world that have been and others that have not been is consider. About the "Duchamp solution". Of how the painting "never was what it was" or around diverse deaths of the painting. The "right to paint" as a way to recover a pictorial practice (as invitation to bring up again that right). About "the false monederos" in painting. Well, notes for a sceptical practice of painting with the objective of being able to continue painting as a form of resistance, sometimes against the own painters.

KEY WORDS:

Scepticism, painting, cynicism, pictorial motive, indifference, to see, retirement, model

Pradel, J. A. 2005: About the possibility of tracing a Sceptical Painting School. *Arte, Individuo y Sociedad*, 17: 85-114

Sibilot: ¿Qué haces allí?

Georges: Mis ensayos.

Sibilot: ¿Qué ensayos?

Georges: Me miento a mí mismo.

Sibilot: ¿A ti también?

Georges: A mí en primer lugar; tengo demasiada inclinación por el CINISMO. Es indispensable que yo sea mi primer engañado.

(Nebrassov, Jean-Paul Sartre)

EN TORNO A LA ESCUELA ESCÉPTICA (Notas para una práctica pictórica)

PIRRON, filósofo griego (Élide h. 365- h. 275 aJC)

Primero fue PINTOR y después siguió al ejército de Alejandro hacia Asia, donde quedó muy impresionado por las experiencias de los fakires y su insensibilidad al dolor. Relacionó estos fenómenos con el principio de variabilidad de las impresiones que provienen de los sentidos. Como Sócrates, no escribió NADA, excepto un poema dedicado a Alejandro y su vida fue un modelo para sus contemporáneos.

Fue nombrado gran sacerdote por sus conciudadanos de Elea y es la figura más importante del ESCEPTICISMO antiguo. Su doctrina, que fue descrita por su discípulo TIMÓN, puede caracterizarse como una actitud de INDIFERENCIA generalizada que sostiene que ninguna cosa es más que otra y que, puesto que juzgar significaría decir que algo es de tal modo, no se debe juzgar ni hay que tomar partido por ningún juicio. Esta actitud es la única que puede conducir a la ATARAXIA que lleva a la imperturbabilidad del alma, es decir, a la felicidad. Su doctrina tuvo gran influencia en la Antigüedad. (*ESCEPTICISMO)

¿Sería, así, Pirrón el primer pintor del NO? Lo primero que sabemos

de él es que "primero fue pintor"; es obvio, entonces, que su formación como pintor le tuvo que influir en gran medida; por lo que sabemos de su posterior evolución como escéptico radical debemos entender, pues, que el "fundador" del ESCEPTICISMO fue un pintor, y un pintor de los que dejan huella. Deberíamos estudiar el ESCEPTICISMO como una escuela pictórica; igual que estudiamos la Escuela Flamenca en pintura o la Escuela Veneciana de los grandes maestros del Renacimiento, deberíamos estudiar la Escuela Escéptica de Pintura. A diferencia de otras escuelas pictóricas que tienen unos límites cronológicos más o menos claros a lo largo de la Historia del Arte, sin embargo, la escuela escéptica (a partir de aquí siempre que nos refiramos a la Escuela Escéptica de Pintura lo haremos en minúscula y utilizaremos simplemente las palabras "escuela escéptica") no es susceptible de enmarcarse en unos límites temporales concretos, porque la escuela escéptica no es un movimiento pictórico más, sino que es una toma de posición al respecto de la pintura y de todo lo que no es pintura; la actitud escéptica que se deriva de la mirada del pintor debe ser rastreable a lo largo de toda la historia del arte: ese sería nuestro trabajo: rastrear la historia de la pintura a partir de "los pintores del NO", buscar esa manera de VER del pintor que deja de pintar ilustrando nuestra historia con aquellos cuadros (en el amplio sentido de la palabra) que no se pintaron nunca.

Reivindicamos desde aquí la figura de Pirrón como "el pintor de pintores" del NO.

Pirrón, un adelantado a su tiempo, experimenta ya muy pronto esa influencia de oriente que será tan querida para tantísimos pintores posteriores...

Siguiendo la distinción sofística entre lo que es por naturaleza y lo que es por convención, Pirrón afirmaba que nuestros juicios sobre la realidad son convencionales. La sensación constituye la base de ellos. Pero siendo las sensaciones cambiantes sólo se puede practicar una abstención o EPOJÉ del juicio. No hay, pues, que decidirse por NADA; no hay que adoptar ninguna opinión o creencia. El verdadero sabio debe encerrarse en sí mismo y optar por el SILENCIO, pues sólo de este modo alcanzará la imperturbabilidad, la ATARAXIA, y con ésta, la auténtica (y única posible) FELICIDAD.

La actitud ética constituye la base de la teoría del conocimiento.

Inexistencia en la INDIFERENCIA de las cosas externas (y de los juicios sobre estas cosas) y la necesidad de atenerse a sí mismo si se quiere conseguir una estabilidad dentro de la constante e imprevisible fluencia de los fenómenos.

Como la doctrina de los estoicos, la de Pirrón practicaba la RETIRADA. A diferencia de los estoicos, Pirrón no creía necesario edificar ni una lógica, ni una física; la conciencia de tranquilidad que da la propia reclusión al negarse a dar ningún juicio sobre "el mundo externo" le era suficiente para justificar la doctrina.

¿Pintaría Pirrón cuando se retirara? ¿Dejaría de pintar definitivamente o, por el contrario practicaba la retirada, precisamente, para "pintar"? ¿Puede un pintor "dejar de pintar"? ¿Si la mirada del pintor construye la pintura, puede dejar de pintar-ver? ¿Tiene algo que ver la educación retiniana del pintor (alguien que mira muy cuidadosamente, alguien que, más que ver, vigila el ver) con su posterior derivación hacia el escepticismo?

La retirada no es más que una opción, no tiene nada de especial, no es una toma de partido especialmente significativa ni radical, simplemente se trata de una conclusión lógica. Con la retirada, muchas voces han tomado cuerpo a lo largo de los tiempos. Quizás sea la retirada una opción a tener en cuenta.

Se ha hablado asimismo de Pirrón a propósito del NIHILISMO; en general, nihilismo y escepticismo, en particular, escepticismo radical, han sido examinados juntamente, como dos aspectos de un universal "negacionismo" o "nadismo". Puesto que el escepticismo se ha manifestado muchas veces como duda de que haya nada permanente en el movimiento y el cambio, el nihilismo se ha entendido como la afirmación de que todo cambia continuamente y, además, de que todo varía de acuerdo con el sujeto.

El nihilismo se ha expresado a veces en forma de una "concepción del mundo". Ésta puede ser la concepción del mundo del que adopta un PESIMISMO radical, o bien la del que adopta un punto de vista totalmente "aniquilacionista". En este último sentido se ha expresado el nihilismo por boca de Mefistófeles, en el FAUSTO, de Goethe, al decir: Soy el espíritu que siempre niega. / Y ello con razón, pues todo lo que

nace / no vale más que para perecer. / Por eso sería mejor que nada surgiera.

"Hay un proverbio italiano que dice: "Toda medalla tiene su reverso". Montaigne comentó a propósito de esto: "He aquí por qué Clitómaco decía antaño que Carnéades había sobrevalorado los trabajos de Hércules, por haber arrancado de los hombres el consentimiento, es decir, la idea y la temeridad de juzgar". Y de Marcel Duchamp es esta propuesta: "Debería desterrarse para siempre cualquier idea de juicio". (Vila-Matas, 1992)

Marcel Duchamp, discípulo aventajado de Pirrón de Elis, maestro por antonomasia de la escuela escéptica de los pintores del NO, asimila muy pronto las enseñanzas y técnicas del maestro y, sin haber pasado necesariamente por el "taller" de Pirrón, se convierte en un maestro indiscutible de la escuela escéptica de los pintores del NO.

De Pirrón a Duchamp.

Hablando de Duchamp como lector: ... El que más decía interesarle era Pirrón de Elis, un pensador poco conocido que, curiosamente había empezado como PINTOR para luego abandonar el arte a favor de la filosofía - cuyas enseñanzas en aquella época parecían reforzar algunas ideas que habían empezado a arraigar ya en la mente de Duchamp. (Tomkins, 1999)

¿Realmente abandonó Pirrón el arte? ¿No estaremos, por el contrario ante un precedente (recordemos que Pirrón es un adelantado a su tiempo) de lo que luego, más tarde se dará en llamar "arte conceptual" (aberración del lenguaje en la misma medida que si habláramos de "música musical")? Quiero creer que Pirrón no abandona el arte por la filosofía; viendo la evolución de su pensamiento, creo más bien que no abandona nada a favor de nada, sino que forma parte del mismo problema y quiero incidir (no sé cómo) en que la mirada escéptica de Pirrón no hubiera sido posible sin su formación de pintor.

Pirrón negaba la existencia de absolutos, poniendo así en tela de juicio la teoría de Platón de las formas ideales. Así pues, alcanzar una

verdad objetiva resulta imposible puesto que, según decía, "nada es en sí más esto que aquello". Por consiguiente, si nada es totalmente verdadero ni falso, a juicio de Pirrón, habría que cultivar una actitud de INDIFERENCIA e imperturbabilidad ante la vida, evitar emitir juicios u opiniones, sin por ello abandonar el estado de ALERTA en todo momento. (...) Pirrón tuvo una importancia algo más que pasajera para Duchamp, que empezó por esa época (1912-13); cuando Duchamp tenía 25-26 años empieza a hacer referencia en sus notas a la "belleza de la INDIFERENCIA". (Tomkins, 1999)

ESCEPTICISMO, ESCÉPTICOS ; el verbo griego SKEPTOMAI significa "mirar cuidadosamente" (una cosa o en torno), "vigilar", "examinar atentamente". Según ello, el vocablo 'escéptico' significa originariamente "EL QUE MIRA O EXAMINA CUIDADOSAMENTE".

Escepticismo significa entonces "la tendencia a mirar cuidadosamente" (se entiende antes de pronunciarse sobre nada o antes de tomar ninguna decisión). El fundamento de la actitud escéptica es la cautela, la circunspección.

ESCEPTICISMO, (del gr. SKEPIS, visión)

Estado del que duda y doctrina que se niega a afirmar o negar y, por tanto, a pronunciarse, especialmente en materia de METAFÍSICA.

Escéptico es el que se niega a adherirse a creencias ampliamente admitidas, se contenta con VER y se niega a juzgar, es decir, a afirmar o a negar la "existencia" de los objetos que corresponden a sus representaciones. (Ferrater Mora, 1994)

¿Implica la mirada escéptica un abandono de la práctica pictórica o, por el contrario la mirada escéptica que estamos reivindicando tiene en la práctica pictórica un campo de batalla privilegiado para su desarrollo y evolución? ¿Realmente los pintores que abandonan la pintura y no vuelven a coger el pincel han abandonado la "práctica" de la pintura, o simplemente han cambiado de estrategia para seguir pensando (para seguir desarrollando la mirada escéptica) desde la pintura y su práctica? (Desde el punto de vista que quiero defender considero la labor teórica en

torno a la pintura como "práctica pictórica"). Por otro lado, el pintor escéptico es el que "se contenta con VER", es decir, "se niega a juzgar", por lo tanto se niega a afirmar o a negar la "existencia" de los objetos que corresponden a sus representaciones, es decir, a lo que pinta. En este sentido, no hay que confundir "los objetos" con objetos representados en un cuadro; no estamos hablando aquí de pintura figurativa o abstracta. Estamos hablando de una toma de posición ante el problema pictórico, a saber; desde nuestra práctica pictórica no afirmamos ni negamos los "objetos" que corresponden a nuestras representaciones, es más, ni afirmamos ni negamos la "existencia" de esos "objetos" que nos competen en nuestra labor pictórica que, por lo demás, considera al CUADRO en sí mismo como el OBJETO principal de su REPRESENTACIÓN.

Estrategias posibles para seguir pintando (o no).

Quiero que mi práctica pictórica tenga como objeto a representar EL CUADRO. Cuando pinto, lo que quiero es pintar cuadros; cuadros que representen "un cuadro". EL CUADRO es el modelo de mi pintura. Los "objetos" que competen a la pintura nunca están fuera de los límites del cuadro (nunca deben estarlo en la pintura que estamos tratando); en el momento en que decidimos ponernos a pintar un cuadro ya hemos tomado una determinación radical, a saber, nuestra obra va a formar parte de un imaginario (al menos el nuestro propio en caso de que nadie más que nosotros vaya a ver esa pintura que nosotros hemos decidido, por el MOTIVO que sea, pintar). ¿Hasta qué punto estamos decididos a asumir la interferencia que la nueva pintura va a ocasionar en dicho imaginario? ¿Somos conscientes de lo que esto significa?

Por mi parte quiero que el MOTIVO de mi pintura sea la propia pintura; mi anhelo es que el motivo, tanto pictórico como vital (ambos motivos son uno solo), de mis cuadros sea la propia pintura. Me pregunto si esto es posible en mi caso; lo que si veo cada vez más claro es que, a lo largo de la historia de la pintura, el MOTIVO principal de la práctica pictórica, ha sido siempre la reflexión en torno a dicha práctica. No puede ser de otra manera, ya que el pintor, desde el momento de ponerse a pintar, está entrando en una práctica dialéctica con la propia práctica pictórica. La intuición, conclusión, reflexión, visión, impresión, (etc... dependiendo de cada talante, de cada pintor) de este hecho puede llevar a muy distintas

tomas de partido, sin ser unas mejores que otras de entrada. Es en este sentido que reivindicamos la retirada como una opción más dentro de las posibles prácticas pictóricas que nos queden por seguir investigando. ¿Qué es lo que lleva a determinados pintores a optar por la retirada? Es más, ¿qué tal si nos retiráramos todos (al menos por un tiempo prudencial) y nos dedicáramos a otros menesteres de manera que el campo yermo de la pintura se quedara en barbecho durante una temporada de modo que pudiera recuperarse?

Por lo que a mí respecta, propongo una retirada (no necesariamente definitiva); dejemos a la pintura "HACERSE", dejemos que se vaya haciendo lentamente, por sí sola, fuera de los estudios de los pintores, donde el aire ha llegado a estar tan viciado que se ha hecho irrespirable.

O quizás ni eso; quizás la pintura ya está "hecha" y lo que hay que hacer es mirarla (mirar en el sentido de escudriñar), volver sobre los cuadros que han ido "construyendo" la pintura; quizás los que estemos por "hacer" somos nosotros mismos; hagámonos, pues, por medio de la pintura, pero a ella no la molestemos parodiando un arte del que algunos se creen herederos.

Al final de la guerra, completamente deprimido, Steichen se encierra en su casa de la campiña francesa. Allí, quema sus antiguos trabajos, jurándose no volver a tocar un pincel, abandonar la inspiración pictórica por una redefinición de la imagen directamente inspirada por la fotografía instrumental y sus métodos pragmáticos. (Virilio, 1998)

Steichen pensó en su momento que la mejor manera de mantener una "visión escéptica" era abandonar la pintura en beneficio de la fotografía; nosotros hoy damos por hecho que esa decantación forma parte de una práctica pictórica; así, la construcción de la mirada como práctica pictórica.

El reconocimiento de estos problemas a la hora de identificar los colores constituía una nueva evidencia de la INCAPACIDAD de la vista para JUZGAR la verdadera naturaleza de las cosas, y desembocó en una tradición de pensamiento ESCÉPTICO a partir del siglo I d.C. (Gage, 1993)

Poner en relación esta incapacidad para juzgar los colores con la evolución de aquellos pintores en los que podemos rastrear en su obra la práctica pictórica como su verdadero tema. Esa incapacidad de la vista para juzgar se hace evidente para el pintor que realmente va a tener algo que decir a los pocos años de haber emprendido su carrera de pintor. Los pintores que nos han hecho "ver de otro modo", aquellos que con su obra han ampliado la mirada de sus congéneres, son aquellos que, una vez detectada la incapacidad de la vista para juzgar, lo que han hecho es CONSTRUIR UNA NUEVA MIRADA. Así, la obra del pintor es, fundamentalmente, construir nuevas formas de mirar a partir de lo ya conocido (en el caso que nos ocupa, a partir de la pintura anterior).

El escepticismo no sería más que una de las muchas opciones a seguir una vez detectada la incapacidad de la vista para juzgar; ni más ni menos que una opción más.

También puede ser que las fuentes griegas que utilizaba Plinio distinguieran varias fases en la carrera del pintor, que primero utilizara colores llamativos atenuados por una capa de barniz oscuro y más tarde se sirviera de una paleta más reducida de colores austeros - una evolución similar a la que conocemos en las carreras de Durero, Tiziano o Rembrandt. (Gage, 1993)

¿A qué se deberá esta tendencia a la austeridad? ¿Se podría ver como una especie de "renuncia" por parte de los pintores a conseguir la plasmación de aquello que creyeron ver y en su momento creyeron poder "plasmarse" por medio de la pintura? Quiero creer, y esta es mi tesis hoy, que el pintor es el ESCÉPTICO por excelencia, y su trabajo consistiría, precisamente, en ir "soltando lastre" para quedarse con lo imprescindible. El pintor es aquel cuya labor consiste, antes que nada (antes y por encima que cualquier otra cosa) en MIRAR CUIDADOSAMENTE: el pintor es "el que mira cuidadosamente"; es decir, esencialmente es un escéptico; esa evolución de la que habla Plinio hacia la austeridad de la paleta no es más que la constatación del que mira cuidadosamente (del pintor) de que lo que quisiera plasmar en la pintura se le está escapando todo el tiempo; así, entenderemos la práctica pictórica como una renuncia para poder seguir mirando cuidadosamente: esa es nuestra labor.

"Lo que se puede ver a la luz del sol es siempre menos interesante

que lo que pasa a través del cristal". Así elogiaba Baudelaire la capacidad del cristal para distanciar vertebrando, para explicar mediando.

En este sentido ¿podemos rastrear por aquí la cualidad "transparente" de la pintura en el sentido más material de la palabra (pintura)? ¿Por qué Duchamp pinta en vidrio? ¿Por qué la pintura que nos interesa es siempre "transparente"? (de Velázquez a Richter, de Tiziano a Polke ...) ¿Por qué quiero creer que la pintura implica, necesariamente, una visión escéptica para su propia práctica (práctica pictórica)? Quizá porque mi postura al respecto se contente con VER (ya me daría con un canto en los dientes si lograra llegar a ver). El pintor ya tiene bastante con VER, de hecho, esa es su tarea, y de tanto ver los ojos se cansan.

Pero quiero añadir algo desconcertante con respecto a la naturaleza del contrato con LO VISUAL. Un contrato que nunca se escribe en forma de cláusulas y que sólo consta de ideas y corazonadas. Lo visible espera ser visto. Lo VISIBLE es el primer compañero del pintor.

El impulso de pintar no parte de la observación ni de dentro del yo, sino de un ENCUENTRO, el de la energía del pintor con la energía del modelo sea una montaña o un estanque lleno de botellas vacías. No sé explicarlo; sólo sé que es cierto y por eso es tan desconcertante. (Berger, 1999)

¿Es posible la pintura sin modelo? Hablando de pintura, ¿es lo mismo MODELO y MOTIVO? ¿No se estará refiriendo Berger al encuentro de dos energías, la energía del pintor con la energía del MOTIVO? Y, si así fuera, ¿no estarían ambas energías dentro del mismo sitio, es decir, dentro del pintor?

Es el MOTIVO (no el modelo) lo que "motiva" la pintura; el modelo viene después. La dificultad, pues, no radica en encontrar un modelo (en pintura, el modelo es totalmente anecdótico en cualquier caso), la dificultad principal en el arte de la pintura radica en encontrar un MOTIVO, es decir, hemos de preguntarnos qué es lo que nos "mueve" a pintar. Si somos capaces de responder a esta pregunta y llegamos a la conclusión de que es mejor pintar que no pintar el modelo lo encontraremos de inmediato y sin ninguna dificultad. Me cuestiono constantemente en torno a los "motivos" de la pintura. ¿No sería el principal motivo pictórico el LLEGAR A VER? Así, la pintura como disciplina del VER.

Conduct of life. A los treinta años se es, en el sentido de la alta cultura, un principiante, un niño. Hay que APRENDER A VER, hay que aprender a pensar y hay que aprender a hablar y a escribir; (...) -Aprender a VER- habitar la vista a la calma, la paciencia, la serena espera, demorar el juicio (¿estamos ante la "suspensión del juicio" que detectamos en la escuela escéptica?), aprender a enfocar desde todos los lados y abarcar el caso particular. He aquí el adiestramiento preliminar primordial para la espiritualidad; no reaccionar instantáneamente a los estímulos, sino llegar a dominar los instintos inhibitorios, aisladores. APRENDER A VER, tal como yo lo entiendo, es casi lo que el lenguaje no filosófico llama la voluntad fuerte: lo esencial aquí es precisamente no "querer", ser capaz de SUSPENDER la decisión. (Musil, 2004)

Sigue Musil más adelante: El PINTOR nato no trabaja nunca a partir de la naturaleza, sino que encomienda a su instinto la tarea de CRIBAR lo que ha visto y vivido y sólo se ocupa de aquello que su organismo le regala. Justamente lo contrario es lo que hacen los psicólogos-reporteros, que acechan la realidad y van sumando datos. (Musil, 2004)

... lo primero que hace Wittgenstein ante el problema del ESCEPTICISMO radical y sus respuestas, es preguntarse si es lógicamente posible tal duda radical. Y ante tal pregunta el filósofo nos dice que, de contestarla afirmativamente, nos haríamos una imagen falsa de la duda porque no respetamos su juego de lenguaje y caemos así en el sinsentido. Queramos o no, el juego de la duda presupone la certeza y el que quisiera dudar de todo no tendría más que la ilusión de tal cosa pero, de facto, no llegaría realmente a dudar.(...) Así, el que intentara ponerlo todo en duda no sólo tendría que colapsar toda actividad, sino también poner en duda el hecho de que sus palabras tengan sentido. En cuanto el ESCÉPTICO habla y argumenta -cree que sus palabras tienen sentido- contradice su aserto de llevar a cabo una DUDA RADICAL.(...)

... la percepción visual -como toda percepción- es un proceso inteligente y culturalmente condicionado y si es cierto que el aspecto causal está indefectiblemente presente, no es menos cierto que el VER está indisolublemente unido a otros procesos cognitivos como el CREER, el CONOCER, o el RECORDAR. (...) Salvo repite una y otra vez que lo

que en última instancia permite todas las modulaciones personales y estilísticas de la VISIÓN PICTÓRICA es "el ver de los ojos" y considera un sin-sentido pictórico todas aquellas obras que, aunque apoyadas en teorías estéticas ad hoc o precisamente por ese mismo motivo, se apartan de ese carácter de VISIÓN del mundo. (...) Es esta concepción de la pintura como VISIÓN perpetuamente renovada del mundo -como perpetua y renovada definición de los objetos, diría Salvo- la que permite no sólo la identificación ontológica de la obra pictórica sino, también, la que permite establecer un criterio de valoración de la misma. Sin embargo, en este punto Salvo mantiene un ESCEPTICISMO de fundamentación del juicio de valoración artística que se pone de manifiesto, en el inmediato principio de su texto, cuando el pintor se pregunta si también en el arte los fundamentos carecen de fundamento. (Salvo, 1989. Introducción a cargo de Nicolás Sánchez)

En torno a Sciascia : ... un estilo diletante (conciso pero digresivo), de hombre que observa, camina y comenta el mundo con curiosidad infinitamente crítica, siempre deambulando: "Nada hay más delicioso para un escritor -leemos en "La sentencia memorable"- que el divagar; que el deambular: el escribir parece convertirse en pura, TRANSPARENTE existencia". (Vila-Matas, 1992)

En torno a Robert Walser ... otro gran paseante -en este caso, diletante incluso por las avenidas del genio y la locura-, que tras describir un amable paseo por el monte acaba diciendo: "Y por último me encontré con unos cuantos carruajes, nada más, y en el camino comarcal vi algunos niños. No hace falta VER nada extraordinario. Ya es mucho lo que se VE". (Vila-Matas, 1992)

En efecto, ya es mucho lo que se ve, pero conviene también recordar aquello que Pessoa decía al final de uno de sus poemas: "Un nuevo Dios es sólo una palabra. / No busques, ni creas: todo está oculto".

En "El elogio del calígrafo" escribe Ángel Valente: "Ver no es mirar sino cegar o deslumbrarse".

Por lo tanto, ¿implica el SE de "deslumbrar-se" que VER es "algo que nos pasa" como afirma a continuación Ortega?; en torna a la "pasividad" que implica el VER.

En "Preludio a un Goya", escribe Ortega y Gasset: "Ver no es algo que nosotros hacemos, sino algo que NOS PASA".

Me gustó esta forma de decirlo, y me sirve para preguntarme ¿por qué a unos "les pasa" más que a otros? ¡Cómo! ¿Se imaginan ustedes que me tomaría tanto trabajo y placer al escribir, y creen que me obstinaría, si no preparara -con una mano un tanto febril- el LABERINTO por el que aventurarme, con mi propósito por delante, abriéndole subterráneos, sepultándolo lejos de sí mismo, buscándole desplomes que resuman y reformen su recorrido, laberinto donde perderme y aparecer finalmente a unos ojos que jamás volveré a encontrar? Más de uno, como yo sin duda, escriben para PERDER EL ROSTRO. No me pregunten quién soy, ni me pidan que permanezca invariable: es una moral de estado civil la que rige nuestra documentación. QUE NOS DEJEN EN PAZ CUANDO SE TRATA DE ESCRIBIR. (Foucault, 1997)

A la hora de ponernos a escribir debemos tener en cuenta estas dos reivindicaciones que hacemos nuestras y que procuraremos tener presentes en todo momento. Por un lado, me parece de vital importancia la petición (¿o acaso se trata más bien de una exigencia?) de Foucault al final de la introducción de su "Arqueología del saber". Es una exigencia, por tanto, que, de entrada, quiero hacer mía. No nos cansaremos en nuestro periplo a través de las palabras de repetir "que nos dejen en paz cuando se trata de escribir".

Creo, por tanto, que este sería un buen punto de partida a la hora de buscar esos "mecanismos" de pensar con palabras a la hora de escribir. Pero no nos vamos a conformar con esto sólo. Vamos a exigir más todavía; vamos a exigir que no nos obliguen a tener razón, que no se nos demande razón alguna. Como dice Carles Guerra en el texto en torno a la obra de Perejaume "...el hecho de aspirar a tener razón haría de su imaginación un instrumento vulnerable a las críticas de los expertos".

En nuestro método de trabajo es fundamental aspirar a no tener razón.

Por otro lado ¿qué quiere decir Foucault con eso de "algunos escribimos para perder el rostro"? Por el momento me da la impresión de que lo podemos relacionar con una de las tareas del hombre sin atributos, en este caso la tarea de "desembarazarse de las máscaras identitarias" de

las que habla Juan José Saer en su artículo "Genealogía del hombre sin atributos", al que volveremos a hacer referencia más adelante.

Escribe M. José de los Santos en el cultural de la Vanguardia (21-1-04): Por eso los cristales, a pesar de interferir (por su constitución material derivada de su condición de existentes), son mediadores extremadamente nítidos entre el sujeto y todo aquello que éste es capaz de percibir. Todos hemos echado mano de los cristales. Al observar la luz del sol, por ejemplo.

Poner todo esto en relación con la cualidad-calidad de palimpsestos transparentes de la pintura que tengo en la cabeza; ésta es la cualidad básica de mi pintura, junto con la añoranza del espesor inexistente (mi pintura no ha de tener espesor; este es el punto de partida); mi pintura busca ser la "visión fijada en un lienzo" de la que habla Proust en "Sobre la lectura". El lienzo (el soporte que sea; por extensión utilizamos la palabra "lienzo") es el cristal, el vidrio, cualquier superficie "transparente" que el pintor interpone entre lo que ve y lo que fija en ese lienzo; si no pusiera ese intermediario de por medio, se quedaría ciego, se quemaría las pupilas.

ESCEPTICISMO.

Doctrina del conocimiento según la cual no hay ningún saber firme, ni puede encontrarse nunca ninguna opinión absolutamente segura; actitud que encuentra en la negativa a adherirse a ninguna opinión determinada, en la SUSPENSIÓN DEL JUICIO (epojé) la "salvación del individuo". Sexto el Empírico clasificó las doctrinas o "sectas" filosóficas dividiéndolas en tres tipos: 1) La de aquellos que creen haber descubierto la verdad, o DOGMÁTICOS (como Aristóteles, los epicúreos y los estoicos); 2) La de aquellos que suponen no puede ser aprendida (como los ACADÉMICOS); 3) La de aquellos que siguen investigando (como los ESCÉPTICOS).

El escéptico es llamado también "cetético", a causa de su afán de indagación; "efético", por la suspensión del juicio producida por la INDAGACIÓN y "aporético", por el hábito de dudar y la indecisión que

tal hábito acarrea.

En torno a la INDIFERENCIA.

Los términos 'indiferencia', 'indiferente', e 'indiferentismo' han sido usados en varios sentidos.

1) 'Indiferente' traduce el vocablo griego ADIAFORON, usado por muchos filósofos estoicos: "lo que ellos (los estoicos) llaman adiaforon lo llamo, y viene muy al caso, INDIFFERENS (Cicerón).

Según los estoicos, es indiferente lo que no pertenece ni a la virtud ni al vicio. Las cosas indiferentes son, pues, neutrales ("moralmente neutrales").

Ahora bien, el modo como se usen las cosas indiferentes puede introducir una diferencia. Así, por ejemplo, la vida humana como tal es indiferente, pero el modo de usar (de dirigir) la vida -hacia la virtud o hacia el vicio- no es indiferente.

2) Se llama 'indiferencia' o "estado de indiferencia" a un estado psíquico en el cual se hace imposible toda elección, decisión, preferencia.

En el estado de indiferencia no hay voluntad. En la indiferencia extrema -o abulia- la falta de voluntad engendra una situación peculiar y hasta paradójica: la situación en la cual hay una especie de "voluntad" de no tener voluntad: la NOLUDAD.

Un aspecto de este tipo de indiferencia es la "quies mentis", la quietud o tranquilidad espirituales. La indiferencia propugnada por el "quietismo" es considerada como un aspecto positivo del alma, que algunos estiman no puede alcanzarse sin ayuda divina, ya que mediante esta "quietud" perfecta el alma se abandona a la voluntad de dios y puede sumirse en la verdadera contemplación.

Leyendo "EL ARTE NO EXISTE", entrevista con Joseph Beuys, por José Lebrero: (1975).

..., ¡el mundo del arte es cobarde!, se adapta para participar en el negocio que se pueda hacer con todo esto, el mercado domina. En las academias de Bellas Artes los estudiantes ya están pensando: "Vamos a ver cómo podré introducirme rápidamente en la batalla de la competencia y entraré en el mercado. ¿Cómo lograr el éxito monetario? ¿Cómo enganchar a un galerista?" Y todo se mueve en torno al principio de lucro. Por supuesto que un artista tiene derecho a vivir, pero difícilmente podrá convertirse en un artista sensato si se inicia tan tempranamente en el lucro, probablemente lo que será es un buen hombre de negocios, no un artista. Es un tipo que abunda hoy... Y como decía, estamos en una situación y se trata de continuar hacia delante, yo me preocupo por encontrar el camino...

¡No existen artistas!, ¡el arte no existe!, sólo existen personas que trabajan según los dictados del sistema capitalista o del comunista. Entre ellos los pintores y escultores, que ENSUCIAN el medio ambiente de la misma manera como lo hacen los industriales o los publicitarios. Mientras la situación continúe así, no existe ningún arte. Claro que si los pintores quieren pintar, ¡que lo hagan!, el principio de libertad es lo más importante. Cada uno debe hacer lo que quiera. Estoy contra todo tipo de dictadura y cada cual decide por sí mismo, pero, entonces, digo: "Bien, si quieres hacer cuadros y con eso te conformas, verás cómo no serás capaz de pintar ningún buen cuadro". Quien hoy no se preocupe de estas cuestiones, del futuro, y no trate de darle una forma a su reflexión, no tiene MOTIVOS para pintar. (...) Y yo añado "¡Vale!, pinta cuadros, pero verás que cada vez serán peores" -se ríe de nuevo-, está muy claro. Sólo aquel que, digamos..., CORTA LA TELA inmerso de lleno en esta problemática, mantiene todavía una razón importante para producir algo que contenga calidad.

P.- Sin embargo, pintar o hacer esculturas, quizá sea una manera para encontrarse a sí mismo, para intentarlo.

R.- Naturalmente. La condición previa a realizar una revolución, o si se prefiere, evolución o transformación, es encontrarse a uno mismo. En ello consiste el primer paso. Debe cambiar, desarrollarse para que todo

tenga sentido. Criticar todo o quejarse de lo que hacen los demás es fácil, no cuesta, es muy fácil, muy fácil. Cambiarse a sí mismo es más difícil, requiere DESARROLLARSE. (...)

Yo postulo por la libertad y la capacidad del hombre para desarrollar sus propias habilidades. Cuando se pone en movimiento, mediante el CONVENCIMIENTO ÍNTIMO, la persona se convierte en un ser soberano y autónomo. Partiendo de su soberanía es capaz entonces de solidarizarse con otras personas autónomas y así transformar las circunstancias. Sí, en principio es fácil.

BEUYS VS DUCHAMP

P.- En varias ocasiones ha criticado a Marcel Duchamp, incluso utilizando el tema en sus acciones. Hay quien no se lo perdona.

R.- Siempre he dicho que él mismo no entendió sus propias ideas y que se ha exagerado el valor del silencio de Duchamp -precisamente así titulaba una acción realizada en 1964 con Vostell, Brock y Tomas Schmit-. Duchamp quería salir del arte, estaba contra el arte pero acabó en el museo y allí se quedó. Cogió objetos y los llevó al museo diciendo: "esto es arte". Lógicamente tendría que haber dicho: "esto no lo he hecho yo, procede de la industria" o sea, que tendría que haber dicho que cada persona es un artista.

Obviamente Duchamp ha sido uno de los representantes característicos y muy importantes de la modernidad pero estaba preso en la vieja idea elitista del arte. Quería salir pero se quedó dentro. Lo que aportó experimentalmente no lo supo combinar con una conclusión intelectual. Inmediatamente después de su acto experimental, al día siguiente, tendría que haber dicho: "Bueno... el concepto de arte se amplía, el del ser humano también" pero no lo hizo porque era MENTALMENTE PEREZOSO; de todas las maneras era una persona muy PEREZOSA. Eso es lo que dije. También he dicho que fue una figura notable y a la que es preciso atribuir experiencias básicas para ese camino

de salida del arte moderno. No supo desarrollar, paralelamente a lo que hacía, ninguna teoría, ninguna conclusión lógica final. Nada más he dicho y por esto no es un artista peor. (Hasta aquí la entrevista con Beuys).

... como Duchamp desde su propio epitafio nos hizo saber, "SIEMPRE SE MUEREN LOS OTROS". O lo que es lo mismo: no se constituye la verdad del sujeto en la palabra, sino en la escritura. Y, puesto que la escritura es presencia muda y materialidad absoluta, no "comunicación" -puesto que la escritura inviste significado, no lo "comunica"- son los otros, los interlocutores de una frase, de la palabra, los que desaparecen, los que nunca han existido.

Un epitafio es, así, un monumento a la inexistencia de los otros, a la exclusiva existencia de los nombres, de la escritura. De ahí que el silencio de quien siempre supo que el significado de su trabajo -como todo verdadero trabajo en el orden del espíritu- debía esperar interlocutores póstumos, irrevocablemente póstumos, Marcel Duchamp, de ahí que ese silencio malamente haya podido nunca, como quiso sostener Beuys, sobrevalorarse. (Brea,1996) En este punto no creo necesario añadir nada más al respecto.

La pregunta era ésta: ¿Por qué Marcel Duchamp volvió del mar?

Al decirle que Duchamp volvió del mar me estaría yo refiriendo a que, tras su larga estancia al otro lado del Atlántico, en los Estados Unidos de América, éste un buen día regresó a París y allí siguió practicando -con la lúcida actitud de quien respecto a la creación artística ya lo sabe todo- su renuncia al gesto demasiado fácil de "aplastar la araña", quiero decir de crear obras de arte que sólo se dedican a repetir fórmulas ya archisabidas.

Pensé en pleno insomnio anoche en este cuarto que en cuanto viera hoy a Montano le diría que, en el caso de que su único problema fuera el bloqueo literario, éste tenía una fácil solución. La SOLUCIÓN DUCHAMP. Es decir, dedicarse tranquilamente a NO HACER NADA, que es lo que hacen los artistas que "ya lo saben todo". ¿Acaso era dramático ir de Duchamp por la vida, declararse extraño a esos artistas que repiten lo ya hecho y encarnar en uno mismo la sabiduría de quien está de vuelta del mar y de vuelta de todo y, por tanto, es un FELIZ FANTASMA, cuyos gestos cotidianos no son más que la sucesión alegre,

por ejemplo, de los invisibles libros que va escribiendo no en los papeles sino en el aire libre de cada día o en la superficie furtiva de la vida?

Un buen plan para Montano. Situarse en la línea de conducta de Duchamp y, al igual que éste, sin sufrimiento ni extrañeza, decir que no haces nada. Un buen plan para mi hijo, un plan para que pudiera escapar de la angosta geometría de su callejón sin salida. (Vila-Matas, 2002)

Rastreando aquello de "la pintura ya no es lo que era" en Plinio (muerto durante la erupción del Vesubio en 24 de agosto del año 79 a los 55 años de edad).

(29)

"Hasta aquí lo referente a la dignidad de un arte que está muriendo".
(Se refiere Plinio a la pintura, claro está).

(50)

"Con cuatro colores únicamente (blanco, ocre, rojo y negro) pintaron aquellas obras inmortales (...) Pero ahora (..) no hay nada noble que mencionar en el terreno pictórico. Desde luego, todo era mejor cuando la riqueza era menor. Esto es así porque, como antes hemos dicho, se atiende al valor de las cosas, no al del espíritu".

(51)

"No voy a dejar de mencionar la locura que reina en nuestra época en el terreno pictórico".

(64)

Hablando de Zeuxis, dice: "También pintó monocromos en blanco". Así, ¿Zeuxis ya pintó el blanco sobre blanco? No me extraña que aquel pintor de iconos acabara llegando a las conclusiones que llegó teniendo en cuenta lo que andaba buscando.

En cuanto a Plinio y la decadencia de la pintura; la única pintura válida y digna le parece que es la de los griegos, autores de cuadros en los siglos V y IV a.C.; la pintura de su tiempo (siglo I), en cambio, es "un arte que agoniza", y no por razones artísticas, sino éticas y políticas".

En un pasaje del SATIRICÓN, Encolpio llega a una pinacoteca "notable por la variedad de sus cuadros". Allí puede admirar obras (¿originales o copias?) de Zeuxis, Protógenes, Apeles... Encolpio, que en otro pasaje de la obra (capítulo 2) ya había mostrado su disgusto ante la pintura compendiaria, es decir, la de técnica IMPRESIONISTA, de ejecución más rápida y simplificada, da por sentado que, desaparecidos los maestros que él está admirando en la pinacoteca, la pintura está en decadencia, y su interlocutor, el poeta Eumolpo, más entendido que él, corrobora su opinión; la única pintura digna de admiración era la de los maestros griegos de la época clásica.

Leyendo un artículo de Francisco Casavella en el "Babelia" (3-1-04) titulado "La novela nunca fue lo que era":

En uno de los primeros capítulos de "Yo, Claudio", un rapsoda que actúa ante Augusto se asombra de la magnífica voz del criado que le anuncia. El rapsoda comenta al interesado que debería ser él quien recitase en su lugar. "Es que yo, señor, soy actor, pero prefiero este puesto", contesta el criado. "Tenéis razón, el teatro ya no es lo que era", afirma el rapsoda con la engañosa prepotencia del nostálgico. Pero el criado, en un mutis formidable, sentencia: "El teatro, señor, nunca fue lo que era".

Detectada en este criado de Augusto la actitud ejemplar del cínico, nuestro modelo a seguir, el patrón que tomamos como ejemplo para nuestro trabajo. Atender al concepto de MUTIS.

Pongo esta actitud en relación con aquello que escribía Plinio al respecto de la pintura:

La pintura, arte ilustre antaño, cuando interesaba a reyes y ciudadanos, y que, por otra parte, hacía célebres a los particulares a los que juzgaba dignos de pasar a la posteridad, pero que ahora se ha visto por

completo suplantada por los mármoles y también por el oro, hasta el punto que no sólo se cubren paredes enteras, sino que incluso se utiliza el mármol recortado y cincelado o placas incrustadas cuyo dibujo contorneado representa objetos y animales. Lo que agrada no son ya los paneles, ni las vastas superficies que hacen penetrar las montañas en una habitación: nos hemos puesto a pintar incluso con la piedra.

Así, ante el eterno lamento de que "la pintura ya no es lo que era" responderemos, plagiando al criado de Augusto, que "LA PINTURA NUNCA FUE LO QUE ERA".

Sigue Plinio, siglo I, con sus lamentos nostálgicos:

Lo cierto es que la pintura de retratos, que permite transmitir a la posteridad representaciones extraordinariamente fieles al original, ha caído totalmente en desuso. (...) La desidia ha destruido el arte, y puesto que no puede hacer el retrato de las almas, se olvida también del de los cuerpos. ¿Estamos ante "la engañosa prepotencia del nostálgico"?

En torno a la muerte de la pintura, podemos leer una referencia valiosa para nuestros intereses en el catálogo publicado por el Museo del Prado con motivo de la exposición de Vermeer en el 2003.

Los estudiosos holandeses de las artes y las ciencias asociaron las imágenes que producía la cámara oscura con la pintura. En 1622, al tener acceso por primera vez a una cámara oscura, Huygens (miembro de la Royal Society), se refirió a ella de forma elogiosa diciendo que: "es imposible expresar su belleza con palabras. El arte de la pintura HA MUERTO pues esto es la propia vida, o algo aún más elevado, si pudiéramos encontrar una palabra para DESCRIBIRLO". Huygens busca palabras para DESCRIBIR "esto" que es la propia vida, o algo aún más elevado. Busca entre las palabras para poder describir aquello, pero es consciente de que no va a poder encontrarlas. Efectivamente, la palabra no puede DESCRIBIR aquello. Sin embargo, Huygens se equivoca al dar a la pintura por muerta (una vez más, la pintura como arte del silencio que es, al no poder defenderse con palabras, paga el pato y vuelve a ser

"asesinada"; ¿por qué siempre es la pintura la que tiene que morir?) De lo que no se da cuenta Huygens, entusiasmado como está al ver las imágenes PRODUCIDAS por la cámara oscura, es de que será la PINTURA, y únicamente ella, la que pueda DESCRIBIR aquello que Huygens es incapaz de decir con palabras. Es decir, "El Arte de Describir" será la propia pintura, que no sólo es que no se muere, sino que con cada una de sus muertes, sale fortalecida, siempre inaprensible, siempre escapándose de las palabras que la quieren asesinar.

Las palabras de Huygens eran un desafío directo a la pintura. La pintura había muerto a manos de la cámara y las imágenes que producía ésta eran alabadas como "la propia vida, o algo aún más elevado". (Del catálogo "Vermeer y el interior holandés")

... esta obra era una imagen de la MUERTE DEL ARTE, una reflexión especular sobre este mundo condenado a la repetición infinita de sus propios modelos. Y estas variaciones minúsculas de copia a copia, que había exacerbado tanto a los visitantes, tal vez eran la expresión última de la MELANCOLÍA DEL ARTISTA: como si, al pintar la propia historia de sus obras a través de la historia de las obras de los demás, hubiera podido, por un instante, parecer que perturbaba el "orden establecido" del arte, y reencontrar la invención más allá de la enumeración, el chorro más allá de la cita, y la libertad más allá de la memoria. (...) hombre convertido en pintura (se refiere al hombre tatuado) bajo la mirada del coleccionista, símbolo nostálgico e irrisorio, irónico y desengañado de este "creador" desposeído del DERECHO DE PINTAR, dedicado en lo sucesivo a mirar y a ofrecer como espectáculo la mera proeza de una superficie integralmente pintada. (Perec, 1989)

Fundamental: recuperar esa idea de DERECHO DE PINTAR. Ese derecho hay que ganárselo. Porque, de hecho, ¿no estamos desposeídos de ese derecho? En la facultad de Bellas Artes creo que deberíamos estar preguntándonos muy a menudo "¿Qué derecho crees que tienes tú a pintar?" Precisamente ellos se creen en ese derecho por estar en una facultad de Bellas Artes, pero, en mi opinión, debería ser radicalmente al revés; es decir, precisamente porque estamos en una facultad como esta y viendo el estado de la cuestión que nos ocupa, ¿no debemos replantearnos nuestro derecho a seguir pintando? Antes que ninguna otra cosa ¿no

habría que dejar descansar los pinceles durante un tiempo? ¿no habría que hacer el examen de ingreso en Bellas Artes justamente al final de la carrera?

El ESCEPTICISMO del período clásico ha sido evocado con anterioridad con respecto a Polke; yo mismo comparé la actitud del pintor con la moral de los ESTOICOS y con la de los CÍNICOS de la Antigüedad, quienes reclamaban el estatus de "perros" que ladran contra el prejuicio y denuncian los artificios de la convención. A su manera, cada una de estas lecturas saludan la libertad de espíritu del artista, su desdén por la CONVENCIÓN, su preocupación constante por no ceder terreno a las ideologías dominantes, bien sean de generosidad bien de utopía. La ligereza que Polke muestra hacia los materiales y temas que pone en juego en su pintura merece ser tomada en serio: sólo su respeto por el otro la iguala. Respetar al otro no significa alentarlo en sus hábitos, permitir que se desoriente en los encantos superficiales de la demagogia, sino enseñarle y ayudarle a comprender la parte maldita del mundo -es decir-, nosotros mismos. (Marcadé, 1994)

Se ha dicho que Velázquez fue (es) muy importante para ella (se refiere Berger a la pintora Vija Celmins). Así lo creo. Una o dos de las cosas que quiero decir de ella también podrían referirse a él, pero se me ocurren pocos pintores a los que pudieran aplicarse. La precondition de esa postura común es una cierta forma de anonimato, un hacerse a un lado.

(...) Durante treinta años ignoró nuevas tendencias, modas e hipérboles artísticas. Ella estaba comprometida con lo lejano. Tal fidelidad es sostenible gracias a dos cosas: un profundo ESCEPTICISMO PICTÓRICO y una paciencia altamente disciplinada. (Berger, 2002)

En este punto deberíamos incidir en la paciencia altamente DISCIPLINADA que requiere el ejercicio de la práctica de esto que hemos dado en llamar ESCEPTICISMO PICTÓRICO.

El ESCEPTICISMO de Celmins le dice que la pintura nunca será superior a las apariencias. La pintura siempre va detrás. Pero la diferencia es que, una vez terminada, la imagen permanece FIJA. (Fijada, añadido yo)

Por eso la imagen tiene que estar llena -no de semejanza sino de búsqueda. Ningún truco sirve. Sólo lo que llega sin pedirlo tiene esperanza. (Berger, 2002)

Leyendo "Genealogía del hombre sin atributos", artículo de Juan José Saer publicado en "Babelia" el 31-12-04:

Porque el hombre sin atributos es aquel que, desembarazándose de todas las convenciones, las posturas sociales, los contenidos intelectuales o morales, las máscaras identitarias, los sentimientos y emociones calcados de los que difunde el medio ambiente, la sexualidad canalizada por los diques de lo socialmente permitido, volviendo al grado cero de la disponibilidad, CONSTRUIRÁ su vida oponiéndose a todo automatismo y a todo lugar común de la inteligencia, de la vida afectiva y del comportamiento.(...)

... ser un hombre sin atributos, reivindicar sólo la propia disponibilidad, sin previas adhesiones obligatorias a supuestas causas, sagradas o no, a determinadas normas de conducta, dictadas de una vez y para siempre y destinadas a regir la sucesión de generaciones fugitivas, supuestamente idénticas unas de otras, representaba no una forma de egoísmo o una manera de volverle la espalda a la realidad, sino una sana desconfianza hacia lo consabido, lo no reflexionado, lo impuesto por la inercia aplastante del mundo.

En cualquier caso, debemos tener mucho cuidado con Robert Musil. En la pag. 58 del tomo I de sus "Diarios" podemos leer: Ignoro si la comparación que he escogido le resulta lo suficientemente concreta -en mi habitación hay un FUERTE OLOR A TREMENTINA, y por eso me expreso un poco confusamente-, cuando hablo de recorrer un camino me refiero a recorrerlo con todo el ser, en carne y hueso, a estar allí por completo, no a contentarse con sobrevolarlo fugitivamente con la razón. (Musil, 2004)

Atender al hecho de que en la habitación del autor de "El hombre sin atributos" hay un fuerte olor a trementina. No sabemos si esto era muy habitual o si por el contrario se trataba de un hecho puntual; de cualquier modo, me gustaba pensar que Musil "respiraba" la misma atmósfera que el pintor en su estudio.

Escribe Musil sobre sí mismo; "Diarios", tomo I, pag. 145:

Robert es filósofo; eso determina la característica expectante de su modo de ser, esa especie de CINISMO profundamente oculto que constituye la otra cara de su capacidad de comprenderlo todo.

Era una atmósfera disolvente, disgregadora. Una atmósfera en la que, como ocurre en las enfermedades graves, se cambia instantáneamente de punto de vista y se ve pasar la vida, siempre aceleradamente, bajo el nuevo punto de vista. Como consecuencia de esa capacidad, un ESCEPTICISMO RADICAL, un escepticismo dispuesto a todo, que no se dejaría sorprender por un milagro mucho más que por la caída de una piedra... (Musil, 2004)

En torno a los monederos falsos: notas para una nueva escuela pictórica.

Para expresar ese deseo de transmutación, Diógenes se convirtió en MONEDERO FALSO... Hijo de un banquero y nativo de Sínope, aparentemente tuvo que abandonar la ciudad cuando su padre fue acusado de falsificar monedas, empresa en que lo habría ayudado. (...)

Hoy es difícil saber lo que ocurrió verdaderamente; si Diógenes inauguró en realidad su carrera falsificando monedas o si, como proponen los exegetas, esas prácticas de MONEDERO FALSO son simbólicas y representan la perversión de los valores conformistas acentuada por una transmutación ética. Marie-Odile Goulet-Cazé escribe sobre esta cuestión: "Diógenes marca en efecto una falsa impresión en la moneda y con ello prueba que los valores sociales corrientemente admitidos (...) sólo son en realidad valores falsos, perjudiciales para el hombre que los acata." (...)

La FALSIFICACIÓN DE MONEDA es poner en marcha una empresa destinada a producir nuevos valores, nuevos imperativos. Hay que dudar del valor asignado a lo real por las convenciones, para luego llegar a la certeza de que "el mundo no tiene este valor que le hemos atribuido. (...) De este modo -y es Nietzsche quien habla- hallaremos la emoción que nos impulsará a crear valores nuevos. En suma, el mundo

podría valer mucho más de lo que suponemos. Es necesario que nos demos cuenta de la ingenuidad de nuestros ideales y que sepamos que, en la creencia de haberle asignado la interpretación más elevada posible, no hemos conseguido darle a nuestra existencia humana el valor medio que, justamente, le corresponde". (Nietzsche, "La voluntad de dominio"). (Onfray, 2002)

Debemos rastrear las pistas que nos hayan podido dejar LOS MONEDEROS FALSOS que en el mundo han sido. Quiero creer que entre los pintores ha habido un importante número, por cantidad y calidad, de monederos falsos. Ya la novela con éste mismo título de Gide hace alusión al URINARIO de Duchamp sin mencionarlo explícitamente.

Ojeando en una ocasión una biografía de Tiziano, descubro una imagen que, desde el primer momento, me deja perplejo. Toda esta idea de LOS MONEDEROS FALSOS me venía rondando por la cabeza desde hacía un año más o menos. De pronto, en esa biografía, me encuentro con una pintura en la que se ve a Tiziano ejerciendo de prestamista; es evidente para mí que las monedas que está manipulando el viejo maestro son falsas. A este respecto,

Por ejemplo, decía que las manos del viejo Tiziano me parecían las de un PRESTAMISTA. Leyendo a Panofsky me he enterado de que el prestamista de la "Purificación del Templo", de Jacopo Bassano, es un retrato de Tiziano. (Berger, 1999). Ese es el retrato que yo vi y que me sirvió para darme cuenta (para ver) que Tiziano, con sus "manos de prestamista" era otro monedero falso.

3.10 Narrar, enseñar, incluso describir, está bien y aunque para intercambiar el pensamiento humano bastaría, quizás, a cada cual con tomar o poner en silencio en la mano de otro una MONEDA, el empleo elemental del discurso alivia el universal reportaje del que, exceptuada la literatura, participa todo entre los géneros de escritos contemporáneos. (Mallarmé, 2002)

En cualquier caso, lo importante es que la moneda puesta en silencio en la mano de otro con el fin de intercambiar pensamiento, no sea de curso legal, o, para decirlo claramente, sea una moneda falsa que subvierta los valores establecidos, una moneda que sirva como alternativa a la moneda

de uso corriente-legal. Concluimos, pues, que para poder intercambiar pensamiento debemos acudir a moneda falsa, convirtiéndonos todos en MONEDERO FALSOS.

BIBLIOGRAFÍA.

- Berger, J. 1999: *Tiziano: ninfa y pastor*. Madrid, Árdora.
2002: *La forma de un bolsillo*. México, Ediciones Era.
- Brea, J.L. 1996: *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia, Mestizo.
- Ferrater Mora, J. 1994 : *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Ariel.
- Foucault, M. 1997: *La arqueología del saber*. México, Siglo Veintiuno.
- Gage, J. 1993: *Color y cultura*. Madrid, Siruela.
- Guerra, C. 1997: *Perejaume: Tres dibujos*. Santiago de Compostela, CGAC.
- Mallarmé, S. 2002: *Fragmentos sobre el libro*. Murcia, Colección de Arquitectura.
- Marcadé, B. 1994: Una política libertaria de la pintura. Catálogo de una exposición de Sigmar Polke. IVAM, Centre del Carme.
- Musil, R. 2004: *Diarios*. Barcelona, Debolsillo.
- Onfray, M. 2002: *Cinismos*. Buenos Aires, Paidós.
- Perec, G. 1989: *El gabinete de un aficionado*. Barcelona, Anagrama.
- Plinio. 1988: *Textos de Historia del Arte*. Madrid, Visor.
- Salvo. 1989: *De la pintura*. Valencia, Pre-textos.
- Tomkins, C. 1999: *Duchamp*. Barcelona, Anagrama.

Vermeer y el interior holandés. 2003. Catálogo de la exposición Vermeer en el Prado. Madrid, Museo del Prado.

Vila-Matas, E. 1992: *El viajero más lento*. Barcelona, Anagrama.

2002: *El mal de Montano*. Barcelona, Anagrama.

Virilio, P. 1998: *La máquina de visión*. Madrid, Cátedra.