

*Con «Vista exacta y purgada»
(de viajes, aires y miradas en el pensamiento
de Mengs)*

AGUSTÍN VALLE GARAGORRI

«SI MENGS VIVIERA...», se lamenta con tristeza su biógrafo y comentarista Nicolás de Azara a fines del siglo XVIII, durante el tiempo de las «transformaciones»¹. Cuestión no de simple melancolía, ni tan siquiera de nostalgia por algo que primero se ha hallado (después de caer milagrosamente del cielo entre sus manos) y más tarde se perdiera fatalmente, seguramente por torpe imprudencia temeraria colectiva. Con este tipo de sucesos siempre se tiene la sensación de que lo perdido nunca será del todo recuperable por mucho que lo intentemos, incluso aunque lo hagamos con plena desesperación.

Pérdida u olvido de verdad irremediable. Porque si realmente Mengs viviera hoy en día, si de verdad se hallara entre nosotros la autoridad de su cuerpo admirable (tal vez bastara con una réplica neumática del mismo), estamos totalmente convencidos de que las cosas, al menos en el terreno del arte que nos ocupa, serían (tendrían obligatoriamente que ser) bastante diferentes de lo que realmente han resultado con el tiempo. (El angel de la historia benjaminiano se preocupó, aquí también, por dejarnos situados frente a un desorden cuidadosamente amontonado en forma de catástrofe que provoca necesariamente no sólo el desenfoque o la visión borrosa de los hechos sino, lo que es peor, una auténtica insensibilidad hacia los mismos).

El problema es realmente grave si consideramos como hoy en día no sólo ya no se encuentran con facilidad maestros verdaderos que seguir (ya no son necesarios, seguramente porque su ejemplo autoritario fue abolido hace tiempo y sustituido por otros «modelos» miméticos recurrentes, por ejemplo en aras de un eclecticismo más de moda y propio de estos tiempos sin cabeza) sino lo que es peor, el proyecto pedagógico de la «transmisión» del arte, la dificultad en la disposición o formulación de los «pasajes» que ha de sufrir el joven a iniciar, hace tiempo que, deshechado, descansa en la memoria criando polvo. Las averías que el sistema resultante,

1. «Obras». Publicadas por Nicolás de Azara. Madrid, 1797.

si es que podemos llamarlo de este modo, ha producido, saltan a la vista a todo aquel que esté mínimamente avisado e interesado en el proceso.

Sin padres, y con una familia mezquina que alimentar, excesivamente numerosa y egoísta, e interesada sólo en el reparto «apropicionista» de la herencia. Tal es, hoy, la situación del arte y su peculiar problema. Y no es que ya no haya arte en sentido estricto del término, porque si consideramos con detenimiento la obra producida recientemente, o sobre todo el censo actual de los que se autodenominan como artistas, parece como si nunca hubiera habido tantos creadores a lo largo de la historia como en estos momentos. Y el problema no lo es nunca de superpoblación, sino que lo que se ha perdido definitivamente con el tiempo, con su desmultiplicación, es su proyecto radical, su capacidad de revulsivo, su misma definición de arte como artefacto a contrapelo, cuyo roce produce las mismas chispas, y es tan instantáneo, como el fuego de artificio.

En determinadas ocasiones límite podemos llegar a aceptar que pueda ser incluso recomendable asesinar a el padre si con semejante gesto agresivo se consigue llegar a ser contemporáneos: es decir, conquistar al cabo del proceso la posibilidad de hacer un arte propio de nuestro tiempo, autónomo, sin por ello dejar de convertirse en resistentes. Pero la memoria del futuro que nuestros mayores habían imaginado para nosotros sólo ha sido sustituida con el tiempo por una confusión desoladora que dejó el hogar de nuestros ancestros totalmente deshabitado, vacío de inquilinos. Excluidos, de la antigua casa que habitábamos, vagamos desde entonces sin rumbo fijo por el desierto de este tiempo sin memoria.

* * *

Tenemos que aceptarlo con resignación. De entre todos los ilustres «profesores» que nuestra moderna monarquía logró contratar en el pasado, tampoco fueron tantos ni tan notables los que su oro logró conmover, tal vez sea el caso del Pintor Filósofo como le gustaba llamarse, cómo nos gusta llamarle, Antonio Rafael Mengs, mitad bohemio y grecoromano, aquel que hacia «*pintura para filósofos*», la figura que más profunda huella debiera haber causado en nuestro comportamiento artístico desde las Escuelas (hoy Facultades) de Bellas Artes, hijas legítimas y no excesivamente lejanas en el tiempo del modelo académico que llevaba en el interior bien ordenado y neoclásico de su cabeza. Acaso no fuera el único artista de verdad que la fortuna trajo a nuestro país pero sí debemos considerarlo como el más significativo y el que más profunda huella (a pesar de él mismo, negativa) causara en el espacio de las mediaciones en el que nos movemos.

Porque los grandes artistas tan sólo tuvieron a bien mandar alguna de sus obras a relativo buen precio o dejarse querer desde la distancia por

nuestros príncipes más notables². De los que podríamos considerar como de primera categoría que tuvieron a bien visitarnos en el pasado unos llegaban como tuertos a reinar en un país de ciegos (el caso del Greco p. e.) y la fortuna les duró sólo algún tiempo antes de su fracaso anunciado promovido por el empuje de los nuevos tiempos; otros, como el viejo Tiépolo, apenas realizados sus encargos volvieron con rapidez a su lugar de origen dejándonos algún pariente pobre como consuelo. Por último, de todos los viajeros que nos visitaron «descubriéndonos» en el pasado siglo no merece la pena hablar demasiado por que sus ojos sólo buscaban asombrarse con exotismos meramente literarios y casi nada o nada nos dejaron como legado.

* * *

Aceptemos en primer lugar que no es necesaria del todo la presencia física del artista para que el ejemplo de la virtud del arte se produzca. Bastaría con la presencia sustitutoria de alguna Obra de Arte (con mayúsculas) realmente significativa para que el mecanismo edificante se dispare. Nuestros grandes artistas han viajado siempre en busca de sus fuentes, al principio a Madrid por poner un caso, para ver la colección real o el Museo del Prado más tarde, y basta con ver el cambio que se produce en sus realizaciones antes y después del viaje para comprender los efectos del mismo. Viaje a Madrid, o a Italia sobre todo, no simplemente para «ver» cuadros sino para comprender de cerca cuál es el auténtico significado de la promesa intelectual del arte. «Aquí» se les reputa como hábiles pintores pero tienen que pagar impuestos por su trabajo físico, allí son capaces incluso de negarse a cobrar un cuadro a cambio de una emblemática cadena de oro. La clave de semejante metamorfosis se halla siempre en la distancia que separa el simple pintor, por muy hábil que este sea, del prototipo del artista conceptual que el Renacimiento italiano llegó a diseñar y pertrechar para el futuro.

El viaje siempre tuvo, y tiene que tener todavía, un papel portagonista trascendental en la formación completa del joven artista, aunque su proyecto se haya ignorado por completo en los planes de estudio antiguos o

2. Especie de cariño envenenado que tuvo un desagradable final en el caso más famoso y triste de los pintores: apestado ya, el moribundo Tiziano intenta pasar factura al joven rey Felipe pero éste se haya demasiado ocupado con las cosas del gobierno para contestar sus cartas «últimas» y permite por omisión su trágico final. Todo el arte del veneciano, todo el arte del mundo habría que decir en este caso, sólo le sirve, literalmente, apenas para comprar un lugar donde caerse muerto a cambio de su última deposición. Nunca se pagó un precio tan alto por un único cuadro.

modernos. Antes su relato siempre sucedía en sus «biografías» como algo diferente y distante de la simple anécdota casual. Cambiar de «ayres», algo que el viaje lleva consigo y que apunta a una de las cualidades más queridas por la tradición clásica del arte: defensa de la respiración, y no ya la simple inspiración romántica, como uno de los factores más influyentes en el hecho artístico, más cercanos a la inteligencia del pintor. En Vasari por ejemplo³ podemos encontrar multitud de ejemplos que explican el argumento mientras giran siempre en torno al modelo rector por antonomasia, la figura de Miguel Angel. «Aria», florentina o romana, o de cualquier parte, cuestión no de simple geografía ni de física recreativa sino de una auténtica «teoría del medio» verdaderamente antropológica⁴.

Salvando las distancias y de forma harto curiosa, parece ser que a Mengs, centro de nuestra reflexión, no le sentó nada bien el aire madrileño de la época. No debe de resultar extraño, porque estaba tan enrarecido y resultaba tan peligroso como el de su propio estudio. El clima madrileño y, sobre todo, los vapores de su pintura llegaron hasta el punto fatal de provocar su muerte. (Peligrosos son los aires que lleva la pintura, cargados de «perfumes» venenosos y denunciados ya por los clásicos o por Marcel Duchamp. Aviso o advertencia para todo el que se atreva a acercarse demasiado su nariz a su superficie; para quien no sepa mantener la «distancia» justa).

Tal vez Mengs hubiera vivido algo más de tiempo de no haberse encontrado con aquel «charlatán empírico» (del que nos habla su biógrafo) que terminó de envenenar su linfa con un purgante hecho a base de jazmines. Perdió la voz, sus pulmones dejaron de ser elásticos, no pudo acabar, él tampoco, su «último cuadro» cuando trabajaba con cuidado el brazo de San Gabriel, el que sostiene la azucena. Ejemplo asombroso de supercheria en alguien que presumía de tener la razón bien ordenada. Motivo para pensar que el desembrujamiento del mundo por el arte no estaba, ni lo está, todavía, concluido.

Pero el viaje, siempre iniciático, tiene otra función diferente y necesaria de recordar a la hora de comprender la formación constante del artista. Por un lado, es cierto que permite el acceso a las fuentes de la pintura, los venecianos por ejemplo, directamente. Además tolera y facilita el acceso a unos aires convenientes y benefactores para la misma creación. Pero sobre todo estamos convencidos de que desarrolla otras facultades necesarias para el arte. Porque afecta a la memoria, Mnemosine, la madre de las musas, e influye directamente en la facultad de la visión, permitiendo un

3. G. VASARI. «Le Vite...», (ed. G. Milanesi, Florencia, ed. Sansoni, 1875-1888, 8 vols.).

4. Véase la «Teoría del Aria» en Chastel. «Fables, Formes, Figures», París, Flammarion, 1978.

aceramiento del ojo y de la mirada por medio de contactos sugerentes que se dan fuera de su medio habitual. Y, queremos subrayarlo, nos referimos especialmente al ojo del artista, y no a su retina engañosa y meramente sugerente o superficial. Quedarse quieto, arrinconado, mirando constantemente la pared más lejana de su estudio (por muy lejos que ésta se halle), o asomado a través de su ventana, por muy amplia que ésta sea, provoca finalmente miopías, alteraciones patológicas difíciles de corregir en los individuos adultos. Este es el punto sobre el que requerimos la atención por que va a ser el hilo conductor de nuestro argumento en adelante.

* * *

La mención anterior de la figura de Mengs, de un sólido artista, de un intelectual en el sentido pleno del término, que vive e incluso llega a morir en nuestra tierra, es de algún modo diferente a todos los posibles ejemplos aludidos y por sí misma, y desde todo punto de vista, resulta edificante. Por que la autoridad de su obra, y su estímulo consecuente, pudieron haber llegado a tener la oportunidad y el tiempo necesario para que las generaciones futuras sacaran partido, mal partido en la mayoría de los casos, de sus enseñanzas y propósitos intelectuales y pedagógicos. Su propuesta reformista no quiso, o no pudo, ser entendida por unas generaciones de académicos (en el peor sentido del término) que tuvieron una envidiada tendencia a resumir mal las enseñanzas avanzadas de aquel otro. Un hecho al que queremos referirnos y que ha habido ocurrido por desgracia alguna vez en el pasado.

Con todo ello no pretendemos en ningún caso una defensa a todas luces anacrónica de parte de un cuerpo de pensamiento antiguo e ilustrado, avanzado para su época pero cerrado y peligroso en sus categorías iniciales y evidentemente ya caduco y poco útil para nuestras circunstancias contemporáneas, nada más lejos de nuestra intención.

Por el contrario, su referencia sólo pretende al tiempo que rescatar y reivindicar un nombre famoso de su injusto olvido, nunca es baladí el intento, depurar su sombra académica, su proyecto frustrado de sistema organizado de trasmisión del arte, bajo la cual, y durante mucho tiempo, se ha refugiado una caterva de ignorantes imitadores o falsarios, y bajo cuyo nombre se han realizado todo tipo de desmanes que consiguieron siempre desvirtuar su herencia, en un ejercicio de auténtica mala memoria o lo que es peor, de intencionada mala memoria que sólo quería conservar lo que le interesaba en una actitud de pura comodidad siempre reductora.

Seguramente la lectura que pretendemos desde aquí no sea realmente la más ortodoxa, pero a estas alturas de la historia sabemos ya que lo que ha llegado hasta nosotros a través del tiempo no lo ha hecho nunca de forma ingenua o imparcial y que estamos obligados por ello a plantear to-

do tipo de preguntas sobre su superficie. La misión del historiador se encuentra precisamente en plantear correctamente las preguntas, porque al fin y al cabo son ellas mismas la clave del problema; aunque, a la postre, revelen únicamente la naturaleza de nuestro propio pensamiento. Todo ello resulta más interesante y aleccionador que la pretendida y falsa objetividad inútil e imposible de plantear desde el punto de vista de nuestra profesión doble de historiadores e interesados por el fenómeno artístico en general. Por el contrario, las respuestas, todos lo intuimos, siempre llevan escondidas en su seno una mala voluntad de tergiversar el hilo de la historia, de explicarlo todo desde fuera; siempre resultan ser, finalmente, demasiado numerosas e ideológicas. Las preguntas deben realmente constituir el núcleo del problema, la dificultad suprema del historiador que se empeña en comprender mejor cual es la lógica del desorden que puebla el almacén de trastos que tenemos acumulado a nuestras espaldas.

La herencia de Mengs es de verdad una herencia inestimable aunque como decíamos haya sido parcialmente olvidada o falseada por la tradición que pretendía ser su sucesora: su verdad no se debe de buscar simplemente en sus objetos, es decir, no hace falta tener que remirar con atención los cuadros-restos del pintor Mengs, tan lejanos de nuestra sensibilidad, para darnos cuenta de hasta que punto puede servirnos todavía su cuerpo como objeto de nuestras preguntas renovadas. Incluso podría confundirnos su espectáculo al haber perdido casi todas las claves de su significado funcional e histórico y tener que juzgar con ojos demasiado interesados en nuestros problemas cotidianos. Por último, conviene recordar cómo no siempre las obras nos dicen con claridad quien es el personaje. Hay veces que el pensamiento, o su expresión doblada por medio de la palabra escrita, llega a resultar una guía válida para comprender en profundidad de quien o de qué estamos hablando.

Sería suficiente por ejemplo si llegáramos a conformarnos con recordar algunas claves de su pensamiento (ojalá que pudiéramos disfrutar también aquí de su *«cómo escribí algunos de mis libros»* a la manera de R. Roussel) que él se preocupó por dejarnos escrito en la variedad de sus Obras: son muchos los temas que le interesan y la crítica ya se ha preocupado en señalar los puntos fundamentales de su discurso. Desde su Doctrina para una futura y rectora Academia y su posterior desarrollo pedagógico por medio de las escuelas públicas de Bellas Artes hasta el catálogo y el análisis exhaustivo de sus particulares Siete Gobernadores del arte de la pintura (aunque en su caso resultan algunos menos que en Lomazzo pero que casi son coincidentes con la enumeración formulada por los clásicos). Punto por punto, problema por problema, nada parece que se le escape de su perspicacia ilustrada, aunque siempre tenga que barrer hacia su propia situación contemporánea y sea relativamente fácil reconocer desde qué punto de vista se observan los problemas.

De entre todas sus ideas nos encontramos con una que se repite con

insistencia entre sus recomendaciones y que resulta especialmente atractiva para nuestra sensibilidad actual postduchampiana: en un momento de su discurso, y al hablar de las necesidades de formación de los jóvenes artistas, se refiere a la obligatoriedad en la exactitud en el ojo, a la «*vista exacta y purgada*», llega a decir textualmente en alguna ocasión, en su opinión básica en el proceso de formación del joven a iniciar. Una máxima sobre la que merece la pena que reflexionemos y que alude a un argumento original que creemos que se aleja de la mención de los simples compases angulares recomendados por los apócrifos del antiguo Miguel Angel y aplicados con fruición en la mayoría de las escuelas de Bellas Artes desde tiempo inmemorial.

A simple vista pudieramos confundirnos y parezca que se quiera continuar con una tradición analítica o geométrica del arte académico (en sentido amplio) que confiaba en la práctica mecánica cotidiana sobre medidas encorsetadas. Es decir, un pensamiento que emparentaba con la recomendación que establecía que el joven tuviera que irse formando poco a poco a base de aprender a calcular con precisión (y con esfuerzo) tamaños y proporciones de los objetos y modelos que se le proponían como ejercicio. Por el contrario, pensamos que a lo que Mengs se puede estar refiriendo es algo más complejo y que se une por lo demás con otra de las grandes tradiciones de la práctica del arte desde el tiempo del Renacimiento, a saber, a aquella necesidad de que el artista se llegue a definir no simplemente por el número o calidad de sus obras, sino por ser él mismo protagonista básico del proceso creativo. En otras palabras, con el pensamiento que defendía que el propósito de la formación del artista era precisamente construir un cuerpo perfecto de artista y no un hábil productor más o menos cualificado y con alguna de sus partes motoras hipertrofiadas (sea al ojo, sea la mano en constante ejercicio de «*nulla línea*»).

Su defensa de la vista como atributo inteligente del artista conecta con la obsesión de Leonardo, por ejemplo, por llegar a construirse (a lo largo de su vida) un cuerpo perfecto de artista, es decir, un aparato perfectamente capacitado para registros y explicar (siempre como pintor) el mundo complejo de la naturaleza. Posiblemente lo que Leonardo perseguía no era que se le considerase finalmente un buen pintor, en el sentido de pintor de cuadros, sino un artista por su capacidad de mirar y concebir el mundo como pintor.

Tal vez Mengs estuviese insinuando la posibilidad de ser pintor por medio de la mirada, y no por otras cualidades excesivamente evidentes y protésicas. Porque dentro del proyecto mental que tiene de su artista joven y de su preparación intelectual caben mal semejantes argumentos correctores. Ningún tipo de anteojos de baja graduación se sugieren en ningún caso sino por el contrario, lo que se defiende es la presencia de una vista realmente perfecta, cuidadosamente purgada, mediante la cual sea posible (no fácil) conseguir el tipo de belleza perfecta (que «puede hallarse en la

naturaleza, pero no se halla»), de «precisión» que debe conseguir el joven o maduro artista a cualquier precio. Idea de antigua filosofía del arte no tan bien proscripta o enterrada por la costra del tiempo que no pueda renacer en la moderna.

Mirar con atención los objetos hasta que estos se vuelvan, de pronto, interesantes. O expresado en otra forma, la mirada considerada como una especie de presión que llega finalmente a «calentar» los objetos sobre los que actúa revelando algo más que un color o una textura. Esta opinión, al margen de resultar desde todo punto de vista sugerente, también conecta con la más vieja teoría de las «eidolas» del mundo griego, aquellas imágenes que los cuerpos desprenden cuando los rayos visivos alcanzaban a golpearlos.

Tal vez de aquí se derive gran parte de la modernidad del pensamiento del pintor filósofo, por que es precisamente en este punto en donde se da la mano con los antiguos, pero sobre todo con nuestro propio mundo contemporáneo. El más reciente y familiar M. Duchamp recomienda entre sus notas un «oculismo de precisión» que puede fácilmente estar emparentado tanto con la máxima de Mengs como con la estética de Leonardo, otro de sus «alter ego» reconocibles. Por no hacer referencia al mundo holandés del siglo XVII que trabaja directamente sobre prácticamente los mismos presupuestos. «Con mano sincera y ojo fiel», como se recoge en el interesante texto de S. Alpers⁵, trabajaban los pintores holandeses, perdiendo seguramente respeto o ignorando el concepto o la idea de belleza de los italianos, pero descubriéndola o reinventándola de nuevo a base de la precisión de sus miradas con las que, valga la redundancia, no dejaron en este mundo nada por mirar (desde lo más pequeño a lo más alejado, porque con razón, y no por casualidad, ellos descubrieron o perfeccionaron el microscopio y el telescopio).

Así están las cosas, no podemos negarlo. Y aún están a tiempo nuestros jóvenes artistas de tenerlo en cuenta, cuando, obsesionados por olvidarlo todo, empeñados en masacrar violentamente a su antigua e ilustre familia que los historiadores hemos cuidado o inventado con el tiempo inician un viaje de vuelta sin retorno a la pintura. La academia, es cierto, ha transmitido tan sólo un lenguaje averiado, una caricatura del proyecto primitivo. Su papel ha estado más en suplantar el pasado que en transmitir la carga útil de su pensamiento a todas luces ejemplar. Pero a poco que sepamos de nuevo consultarla, a poco que nos intereseamos por interrogar en el interior de lo mejor de sus secretos, comprenderemos que lo que se nos ocultaba merece la pena ser de nuevo considerado.

5. S. ALPERS. «*El arte de describir*», Barcelona, ed. Blume, 1987.