

LIBRO.- El Juicio de los Ojos

EL JUICIO DE LOS OJOS

Jorge Reynoso Pohlenz

“[...] que la prosperidad del cuerpo no anule la del espíritu; el pintor o el dibujante debe ser un solitario, y sobre todo en los periodos de sus búsquedas y especulaciones, que sin cesar se presentan a sus ojos, que enriquecen su memoria y que él guardará en reserva. [...] Semejantes entretenimientos tienen por objeto formar el juicio de la vista, que es el acto principal de la pintura [...]”. *Leonardo da Vinci, Tratado de la pintura, capítulo VI, “Consejos al pintor”.*

“[...] Un artista insigne [...] Fernand Jagermann, al que la Naturaleza, a más que otros dones, obsequiara con un agudo sentido de la luz y la sombra, el color y la gradación, se hizo para sus trabajos de mayor o menor cuantía un estudio, cuyo único ventanal daba al norte. Luego de llevar trabajando allí algún tiempo, creyó comprobar que las caras de sus trabajos no aparecían iluminadas a todas horas del día de favorable modo, sin que la posición de sus cuadros ni las condiciones de iluminación hubiesen, no obstante, cambiado en absoluto [...]”.

J.W. Goethe, Esbozo de una teoría de los colores, capítulo XL.

La iluminación eléctrica ha transformado y extendido el trabajo en talleres y oficinas, distanciándonos al mismo tiempo de una relación íntima entre las tareas manuales e intelectuales en interiores y las fluctuaciones de la luz natural, no solamente a lo largo del día, sino también durante las estaciones del año. En torno a la relación de la iluminación y el calendario abunda Goethe en el texto citado, después de describir el estudio del pintor Jagermann. Ahora mismo que escribo, es la brillantez del monitor de la computadora la fuente de luz que más me concierne, mientras pienso en un Bach adolescente gastándose los ojos mientras copiaba de noche y clandestinamente las partituras que su tutor y hermano no consideraba propicias para su instrucción. Es probable que esta anécdota dependa menos de la realidad que del incipiente romanticismo de los primeros biógrafos del músico, pero es elocuente para

trasladarnos hacia ambientes de labor nocturna, con tenues lámparas de cera y aceite, y a épocas en las que la vista y la luz del día poseían una comunión distinta: la mecha que contempla alguna de las Magdalenas pintadas por Georges de la Tour, la claridad solar que penetra en las estrechas habitaciones de los pintores de los Países Bajos, desde Van Eyck hasta Vermeer. Igualmente, era distinta la noche que apenas perturbaban las antorchas, la noche de las serenatas, de los adúlteros en fuga, de los bandoleros y las dagas en las que resplandecía el brillo de la luna. Es curioso que actualmente contemplemos esas escenas diurnas y nocturnas pintadas antes del alumbrado público y supongamos cierta "artificiosidad" en el tratamiento de la luz - *Las Meninas* de Velázquez y *La ronda nocturna* de Rembrandt son casos célebres -, mientras que al mismo tiempo obviamos los reflectores necesarios para el registro cinematográfico. *Barry Lindon*, de Stanley Kubrick, ha sido uno de los casos excepcionales en los que se intentó registrar en un filme un ambiente ajeno a la iluminación artificial. (Es pertinente mencionar aquí que Juan Carlos del Valle es un aficionado entusiasta del llamado "cine de arte".) La luminosidad eléctrica produjo sus propias magias, terrores y espectros. Picasso encontraba su plenitud vital de noche y no despreciaba las bombillas eléctricas: una de ellas aparece en su *Guernica*.

Buena parte de los inmediatos antecesores de Picasso aborrecían la iluminación de los estudios, buscando en el retrato de exteriores tanto una nueva realidad lumínica como manifestar un emancipamiento del estudio, de ese laboratorio artístico tan espiritualmente relacionado con la formación académica. El término francés para el trabajo en exteriores (*à plein air*: "a pleno aire") aparenta una bocanada fresca en comparación al enrarecido ambiente del estudio. Sin embargo, paisajes como los de las pinturas de Poussin fueron productos de taller, de esa mezcla de laboratorio y estudio, de ese universo cerrado donde la luz se controla, donde cada ladera y cada árbol de Poussin eran meditados y compuestos por el artista.

Si bien Juan Carlos del Valle ha realizado pinturas y bocetos en exteriores, domina en él su vínculo con el trabajo en taller. Además de constituirse efectivamente como un

espacio de estudio y de práctica, principalmente diurno - intencionalmente sincrónico con la luz del día - el taller de Juan Carlos es también una expresión de un "deber ser", de una aspiración por un ámbito controlado que albergue un mundo y se torne un mundo en sí mismo. En el control de incidencia de la luz en este taller, se privilegian los medios manuales y se reducen los artificiales, pero la aparente complejidad del sistema de contraventanas sugiere una reverencia casi alquímica por la naturaleza de la luz solar. Al mismo tiempo que no existe ningún elemento marcadamente exótico, estafalario o "historicista", privilegiándose más bien un entorno utilitario a las funciones de pensar y pintar, en las estanterías se ordenan una serie de objetos y artefactos de muy diversa procedencia y antigüedad; parecería que la diversidad de lugares y tiempos que representan estos objetos representara también el escepticismo y distanciamiento que Juan Carlos dirige hacia los imprecisos valores que enarbola el término "lo contemporáneo". Algunos de los objetos han aparecido pintados en los bodegones del artista, pero en conjunto son algo más que una utilería propicia para retratarse, sugiriendo un sistema tridimensional y arqueológico de tradiciones pictóricas con las que Juan Carlos aspira a confluir: las austeras cerámicas del joven Velázquez de Sevilla y de los bodegones de Sánchez Cotán y Zurbarán que aparecerán también en las escenas vernáculas de Sorolla y Zuloaga; los instrumentos musicales cuyas superficies lustrosas eran el deleite minucioso de los pintores de los Países Bajos; los objetos al mismo tiempo bellos e insólitos que disparaban la imaginación de los confeccionadores de alegorías, fantasías y caprichos del manierismo y el barroco. En otro tiempo y en un lugar distante a las afinidades de Juan Carlos, un repertorio similar de formas curvadas y armónicas - mezcla de lo cotidiano y lo singular - representó uno de los motivos fundamentales del cubismo analítico.

Entre los denominadores comunes - vasijas, cacharros e instrumentos -, uno de los más significativos es que resultan ser formas eficientes: formas materiales que delimitan sus contornos a partir de un equilibrio entre la naturaleza que los rige y la voluntad creativa que los fabrica o moldea. No ha sido principalmente por un interés artificial e ilusionista que, por siglos, una genealogía de pintores ha deseado representar

bidimensionalmente contornos y volumetrías de bodegones y desnudos - en ocasiones, incluso abandonando el más inteligible armazón de la alegoría y la narrativa visual - sino porque pintar es una manera de reflexionar y expresar la intuición de que existe una resonancia armónica entre las formas, la conciencia y un sistema coherente al que podemos llamar naturaleza. Existen muchas razones para pintar, pero una de ellas - la que Juan Carlos elige - obliga a su ejecutante a ensayar, recurriendo a medios plásticos, las expresiones que señalan esta coherencia, misma que toma como punto de partida y como meta a la experiencia sensible.

Desde esta perspectiva, el realismo no es meramente un estilo, una actitud o una preferencia; lo que se pinta puede identificarse con una naranja, un pescado, una cadera o un hueso, pero la identidad o verosimilitud entre lo que se pinta y lo pintado es solamente un parámetro de referencia. Diciéndolo en términos aristotélicos: reproducir una naranja, un rostro o un cacharro no es la finalidad ni la causa formal originaria del proceso de pintar; ni siquiera lo es imaginar la expresión que tendrían estos objetos en un mundo de arquetipos ideales. Los asuntos de la pintura no respiran el inmaterial éter de las regiones platónicas: Platón consideraba a la pintura una invención de tercer grado; fue hasta principios del siglo XIX que el idealismo alemán propuso para el arte de la pintura un lugar más digno, como potencial reconciliación del objeto y el sujeto por medio del "espíritu" que los vincula. Desde este modo, se propone que en la superficie de la naranja pintada reside verídicamente - algunos dirían que se oculta - una sustancia trascendente. El principal dispositivo para activar este juego de resonancias en el proceso de pintar y de contemplar una pintura es la luz, en toda su gama de frecuencias e intensidades visibles; a partir de esta convicción surge tanto el prolongado ensayo de Goethe como la atención que Juan Carlos le otorga a la fachada norte de su estudio. Este hecho, o posibilidad, de que las artes visuales permiten un vínculo sustancial resulta tan obvio que puede pasar inadvertido, y describirlo con palabras es como contar mal un buen chiste:

“[...] Por eso la pintura comienza su faena comunicativa donde el lenguaje concluye y se contrae, como un resorte, sobre su mudez para poder dispararse en la sugestión de inefabilidades [...]”.

(José Ortega y Gasset, “La reviviscencia de los cuadros”, en *Estudios sobre Velázquez*.)

Otro aspecto obvio e intrínseco del oficio de pintar, pero que en ocasiones aparece oculto en el caso de la pintura realista, es la imposibilidad de dissociar lo pintado de la materia y la técnica, de lo que en términos aristotélicos se define como “causa eficiente”: el óleo o el carboncillo no dejan de ser materiales al momento de supeditarlos a la representación de las formas, e incluso se podría sugerir que, al ser sometidos a la acción pictórica, el óleo y otros aglutinantes de pigmentos revelan de manera más elocuente su naturaleza matérica. Los pigmentos no sufren un insólito proceso de metamorfosis cuando el pintor los orilla a describir las mondaduras de una fruta, y es una emoción muy distante al desencanto el descubrir la economía de brochazos con la que Frans Hals o Velázquez representan un brocado, o las sutiles transparencias con las que David le otorgó cuerpo pictórico al cadáver de Marat, o los finos trazos de temple con los que Botticelli construía una mejilla sonrosada. Tras de ejercitar la mirada, en la superposición de trazos y materia pictórica de un durazno pintado por Cézanne comienzan a adivinarse los titubeos, la tenacidad, las reflexiones en torno al mundo del autor, incluso se sospecha ese momento de resolución concordante, cuando Cézanne decía que su pintura “se estrechaba las manos”.

La pintura es una expresión específica; decenas de miles de páginas escritas y centenares de conferencias con diapositivas proyectadas pueden ampliar el conocimiento de su historia y su valor como documento iconográfico. Pero lo que específicamente es la pintura se conoce a partir del ejercicio de la mirada y de la práctica. Posiblemente, si practicáramos la escritura ideográfica china o japonesa los párrafos anteriores no tendrían ninguna necesidad de ser escritos. Juan Carlos me ha

expresado en un par de ocasiones que a lo único que aspira es a ser un buen pintor y, en cierto sentido, su aspiración ha desembocado en una mezcla de disciplina y ejercicio del oficio similar a las prácticas orientales de artes marciales: elegir a maestros que representen una tradición y que posean una "mística" particular ante el oficio, someterse a disciplinas y ejercicios ejemplares hasta lograr un dominio fluido de ellos y gradualmente emanciparse de los modelos; una vez que se posee confianza por el dominio adquirido en el oficio, comienza el artista a permitirse la autonomía expresiva en las formas, medios y temas. Es aquí donde el me siento obligado a confesar mi falta de afinidad con los modelos ejemplares - con lo que en la poesía del siglo XV se definía como "formas fijas" - que se consolidaron en el arte hispánico durante el siglo XIX y que, de alguna manera, orientaron la formación de Juan Carlos. Desde un muy personal punto de vista ha sido a partir de que este pintor ha trabajado el bodegón y el retrato despojándolos cada vez más de referencias ajenas al asunto mismo a retratar, que su capacidad expresiva se ha revelado de manera más elocuente. En estos casos, la técnica dúctil y controlada de manejar la materia pictórica se orienta hacia motivos que - no obstante haber sido retratados por cientos de años y por miles de pintores - conservan algo que podríamos definir como una vigencia atemporal. Más allá de que Juan Carlos ejerce en ellos una técnica impecable - lo que en la jerga de los pintores se define como "buena cocina" - la disciplina es algo ya asumido, permitiendo exhibir sin inhibiciones el gozo por pintar. Sin embargo, este afortunado ejercicio pictórico que recurre a los mencionados motivos "atemporales" no cancela la curiosidad que siento por lo que Juan Carlos podría producir a partir de tomar como motivos a objetos cotidianos como un teléfono o un televisor.

Pero es indudable que los intereses culturales de Juan Carlos se encuentran en otra parte, y éstos se reflejan en su obra. La música clásica, las novelas decimonónicas, el cine de arte, el atento estudio de la vida y la obra de los grandes artistas del pasado, lo orientan voluntariamente a desligarse de una actualidad que considera - y no podemos contradecirlo - cuenta entre sus expresiones más aparentes la exaltación de la violencia y la vulgaridad. Existe una vertiente en su obra dirigida tanto a lo que

podemos considerar como “novelesco”, como a lo que, robándole el término a Piranesi, podríamos llamar “caprichos de invención”; una vertiente desatendida por los impresionistas pero ejercida de manera plena por los simbolistas, y que en Juan Carlos anteriormente se había manifestado sobre todo por medio del dibujo. Recientemente, Juan Carlos ha comenzado a realizar una serie de pinturas de pequeño formato en las que permite que los colores y los trazos discurran libremente, para luego ir encontrando en ellos una atmósfera, sugerencias de formas y una evocación narrativa. Inevitablemente, estas evocaciones se nutren de las afinidades musicales, literarias e iconográficas de nuestro artista; pero, por eso mismo, estos ejercicios adquieren una particular autenticidad: estas evocaciones no pertenecen a Bardasano, Saturnino Herrán o a Zuloaga, sino a Juan Carlos de Valle quien, por medio de ellas, manifiesta confianza en sus medios y en sus fines.

Muy pronto insatisfecho de las tendencias por las que se encauzaba la pintura italiana en la primera década del siglo XX, Giorgio de Chirico se convenció de que aspiraba a convertirse en un artista “clásico”. A la distancia del tiempo, resulta curioso constatar que De Chirico se aproximó más a lo que podríamos llamar un lenguaje “clásico”, en la medida en que su obra era más insólita y menos reverente hacia un catálogo de formas y elementos que lograron, hacia el final de su vida, ahogar su pintura en el atiborramiento de referencias. Por el contrario, su colega Giorgio Morandi optó por un cauce de austeridad extrema, totalmente ajeno y desatendido por las corrientes vigentes en su época, logrando apropiarse de un clasicismo que ha resultado al mismo tiempo duradero y entrañable. Afirmar que el lenguaje clásico consiste en un catálogo de formas de columnas, capiteles, fustes y frontones es equivalente a suponer que el sustento de las artes marciales reside en los uniformes, el color de las cintas y en el atractivo oriental de las escuelas.

Si realizáramos un catálogo de cráneos pintados, la lista superaría los centenares: cráneos en los osarios medievales, cráneos en las manos y en las mesas de los santos, en las *Vanitas* flamencas..., incluso hay un cráneo pintado por el artista contemporáneo alemán Gerhard Richter en una disposición similar a la decidida por

Juan Carlos en uno de los suyos. Todos pueden significar muchas cosas o pocas, dependiendo del tiempo y la vigencia de los signos. Un cráneo también es una forma blanca en donde el pintor atento revela que el blanco no existe, o que ninguna sombra es realmente negra, o que todas las cosas se hermanan de alguna manera. Contemplar las cosas desde una perspectiva distinta a lo coyuntural y percibir la perpetua vigencia de lo fundamental podría ser una manera de definir al lenguaje clásico.

En su *Vida de artistas ilustres*, Giorgio Vasari lamentaba que Uccello hubiera encauzado su talento hacia las “estériles” complejidades de la perspectiva. Asimismo, en las últimas páginas del libro, Vasari sugiere que el privilegio que venecianos como Giorgione y Tiziano le otorgaban al color frente al dibujo, anunciaba el peligro de sacrificar una insigne genealogía artística iniciada por Cimabue y Giotto, ambos florentinos como Vasari. En un extremo del periodo artístico que llamamos “Renacimiento”, lo que ahora nos fascina de autores como Uccello o Piero de la Francesca es precisamente lo que no le satisface a Vasari: el deseo obsecado de los dos pintores por ajustarse de manera radical a un sistema riguroso que le ofrece a sus pinturas un extraño sentido de pureza y eternidad que trasciende al tema representado. En el otro extremo, Giorgione y Tiziano innovaron su arte a partir de una tradición compartida, proyectándolo hacia horizontes que Vasari apenas adivinaba. Lo que distingue a Vasari de los otros cuatro artistas es el respeto del primero por las convenciones, en contraste con la actitud inquisitiva, reflexiva, crítica y radical de los segundos, reconociendo de antemano que los cinco respondían a medios culturales propios y a los intereses peculiares de sus clientes.

Resulta agobiante insistir en que la pintura de Juan Carlos del Valle es excepcional respecto a las corrientes dominantes de su tiempo. Como lo demuestra el caso de El Caravaggio: a un artista convencido de sus medios y capacidades le despreocupa acoplarse a las corrientes y los gustos de su tiempo, en la medida que cuente con la posibilidad de desarrollar su oficio y con oportunidades para exhibirlo. Lo que algunos detectan como una crisis en el arte contemporáneo deriva en un problema menor si

lo comparamos con la dimensión crítica en que se encuentra actualmente la cultura occidental, nuestra relación con el entorno, nuestra relación con los otros y con nuestro frágil sentido de identidad y de veracidad. Ojalá fuera cierto que en el arte encontráramos un cauce de redención. Lo que sí podría suponerse es que el arte fuera un medio para la dignidad y la integridad.

Juan Carlos ha perseguido un camino digno e íntegro; no ha elegido un camino fácil, sometiéndose primero a una disciplina considerada anacrónica, y reconociendo que su elección lo obliga a desarrollar su búsqueda plástica hasta el último día en que suelte los pinceles. En la medida en que su trabajo exhibe cada vez más soltura, confianza y convicción, e independientemente de los temas, géneros o estilos que decida practicar, mi deseo es que en el camino de su arte alcance un tipo de expresión que, en la jerga española del siglo XVII, se definía como "arte extremado". En el diccionario, lo "extremado" se define como algo terriblemente bueno o terriblemente malo, pero en un sentido más profundo consiste en alcanzar un dominio y escaño expresivo que rebasa lo que se considera posible, prudente o legal. De cierta manera, lo extremado es una particularmente contradictoria herencia de la cultura hispanoamericana. Goya era un pintor extremado; de una manera totalmente distinta, Zurbarán también lo era: la academia sevillana rehusaba otorgarle la calidad de maestro en su arte por su palmaria ineptitud para acoplarse a las normas de la pintura. Frente a la dimensión de lo que es y nos expresa la pintura de Zurbarán, resulta irrelevante si es catalogado por los historiadores como un pintor mayor o menor; tal sería el caso de Juan Carlos del Valle.