

Cinco miradas y un artista

Antonio Parra

Periodista, escritor, profesor universidad de Murcia.

Director Casa Pintada.

Introducción

Lo que enferma es el cuerpo, y la mente, desde luego, pero la mente es parte del cuerpo humano, precisamente lo que hace humano ese cuerpo que, de otra manera, sería pura animalidad. La mente es el alma, y el espíritu. Y la mirada –con el cuerpo como protagonista– es la que enferma y cura. Hay una manera artística – o estética– de mirar las cosas. El arte, así, se ha convertido a lo largo de la historia en un fármaco del alma, aunque, paradójicamente, la imagen no siempre ha tenido buena prensa. Lo que sigue es un breve recorrido por algunos momentos esenciales de esa mirada al arte. Se concluye con una aproximación al creador de origen murciano Cristóbal Gabarrón y su mirada humanística al cuerpo humano, que centra la exposición que pudo verse a finales de 2005 en el Chelsea Art Museum de Nueva York y que ahora puede visitarse en el IVAM valenciano.

Primera Mirada. Platón: contra las apariencias

Hacia el siglo V antes de Cristo, Platón reinaba filosóficamente en la Academia y en las calles de Atenas. Su filosofía, dualista, predicaba la superioridad de la idea sobre las cosas materiales. De esta manera, de un lado, se situaban las almas aladas, al margen de toda contingencia, en lo que representaba su visión escatológica; de otro, los cuerpos, las cosas materiales y las apariencias, lo que no eran más que imagen degradada de la idea de las cosas mismas.

En La República, el personaje Sócrates (a esa altura de los Diálogos, Sócrates hace ya tiempo que ha dejado de ser un filósofo histórico, un maestro de Platón, para convertirse en el personaje principal del reparto, a quien Platón utiliza para comunicar su propia filosofía) refiere cómo el artista que copia a un caballo, o a una mesa, no hace más que la copia de una copia, pues esa mesa trabajada por el carpintero, por el técnico, ya es la copia de la verdadera Idea de mesa, situada más allá de toda apariencia (aunque, a ese amanuense, Platón le reconoce al menos la virtud de haber copiado directamente de la Idea) y a cuya sombra ha de aspirar el verdadero sabio, el filósofo. ¿Qué puede aportar a la verdad última el artista, que ni siquiera es capaz, como el carpintero, de dominar una técnica y de copiar del modelo ideal? Alguien así no puede traer a la ciudad más que manejos y engaños, sombras y espectros, apariencias sin esencia, pues copia de quien, a su vez, ha copiado algo así como el arquetipo ideal de mesa.

Pensado desde cierta mentalidad hay que reconocer que, para quien ve la realidad misma, eso que está ahí afuera a lo que llamamos mundo, como una pura confusión de los sentidos, el arte, como artificio, no puede ser más que el engaño en estado

puro, copia de otra copia, como el artista que copia la mesa construida por el carpintero o como aquel pintor que una vez quiso hacerle un retrato a Plotino, ante lo que el discípulo de Platón reaccionó indignado contestándole que él, Plotino, ya era una copia de su verdadero ser, con lo que el retrato sería copia de copia.

Segunda Mirada. Aristóteles: éste es aquél

En lo que antecede hemos manejado, sin nombrarlo explícitamente, el concepto de mimesis o mimesis. En él nos vamos a centrar ahora, al abordar el libro de la Poética de Aristóteles.

Se ha dicho que la base de todo aprendizaje se haya en la imitación: los niños aprenden miméticamente, y Aristóteles habla en su obra citada del placer de niños y adultos por la imitación. Como veremos, una de las diferencias entre Aristóteles y su maestro Platón es la distinta consideración que tuvieron hacia el 'arte' de la imitación. Mimesis es término griego que suele traducirse por imitación, copia o representación, de ahí el latino imitatio. Sin embargo, a lo largo de la historia ha significado cosas tan diferentes y hasta opuestas que en castellano muchas veces no se traduce y se utiliza la palabra griega: mimesis (mimesis). Ha servido tanto para la famosa anécdota de los pájaros que confunden y picotean unas uvas pintadas, tal era su 'perfección' mimética en relación con las reales, como para la idea de imitatio que subyacía en los ritos pre-teatrales griegos, que más tarde pasarían al teatro. Y con ello entramos ya de lleno en la idea central de esta segunda mirada: el carácter de verdad o de ficcionalidad que alienta el arte.

"Mimesis –escribe R. Adrados– deriva de mimos y mimeisthai, términos que se referían originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana –divina o animal– o héroes de otro tiempo (...). Mímeisthai no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno".

Pocos libros ha habido tan influyentes como el de la Poética de Aristóteles, un libro inacabado, fragmentario, formado seguramente con apuntes para las clases del fundador del Liceo. La obra proclama primeramente "la mimesis como principio universal de todas las artes; después dota a su principio de un firme estatuto cognoscitivo, inaugurando así una tradición, en la que no ha dejado de profundizarse históricamente, que sitúa el arte y la literatura como una forma específica de conocimiento". La Poética es también una incipiente teoría de los géneros literarios. La mimesis no va a ser ahora, sólo, imitación del original, copia de una copia –para irritación del viejo intransigente Platón– sino también comparecencia de la verdad. Lo va a decir Aristóteles en su Poética, aunque no se haya llamado siempre la atención sobre cierto pasaje del texto. Es verdad que Aristóteles sostiene los goces de la imitación, del mero parecido. Por ejemplo, en este conocido pasaje del texto:

"En general parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, ambas naturales. El hecho de que imitar, en efecto, es connatural al hombre desde su más tierna infancia, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras

de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino a todos, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo que éste es aquél; pues si uno no ha visto antes el retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante". (1448 b)

Podemos decir que este párrafo presenta un concepto de mimesis todavía formal y superficial. Imitar es algo agradable, algo igualmente bueno, porque a través de esa imitación se aprende, y además gusta reconocer en lo imitado el parecido entre original y copia. Contra esa manera de imitar, cuando trataba de presentarse por la verdad, protestaba con todas sus fuerzas Platón, ya lo hemos visto. Sin embargo, hacia el final de este párrafo, dice Aristóteles lo siguiente:

"Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo que éste es aquél".

Es decir: Aristóteles no sostiene que "éste parece aquél", como sería desde una posición platónica (y el parecer no es el ser, el parecer es la apariencia, la mentira, el teatro), sino que "éste es aquél", verdaderamente. Sobre este pasaje ha llamado la atención Bozal. Aunque no siempre parece claro en este sentido el filósofo griego, es decir, aunque no siempre parece querer estar situando la mimesis dentro del carácter de verdad de la mimesis ritual que describíamos más arriba, a Bozal no se le escapa que el filósofo afirma la relación en su sentido más fuerte: "Esto es aquello", y no "esto parece aquello".

Tercera Mirada. La belleza como última razón del arte

Casi todo el arte, hasta el siglo XVIII, fue arte religioso. Y aún después, hasta la llegada de las vanguardias, lo siguió siendo en parte. No hay que confundir arte sagrado con arte religioso, no significan lo mismo, no al menos en el sentido en que suele ser entendido éste, es decir, como un arte al servicio de las religiones, de las iglesias. Por ejemplo, y dentro del neoplatonismo cristiano, la esperanza puesta en el poder conmovedor, movilizador, de las imágenes religiosas, o el espectáculo catártico de la procesión barroca que hace a los fieles tomar conciencia de la vanidad de vanidades de toda mundanidad, deseando entonces otra vida en otro mundo, del que éste es sólo degradada memoria. La belleza de una imagen no ha de conmovernos por sí misma, por su belleza, sino que, como indica Platón en El Banquete a propósito de los cuerpos hermosos, las imágenes han de servir para conmovernos, para recordar que pertenecemos a otro mundo superior, y entonces, animados por el recuerdo de esa pertenencia, elevar el vuelo hacia los mundos superiores.

Contra ésta visión del arte como herramienta auxiliar de la religión se alzó Lessing en una célebre sentencia incluida en el capítulo IX de su Laocoonte.

"Ahora bien, como de entre las obras antiguas sacadas a la luz hay piezas de todas clases, sólo quisiera dar el nombre de obras de arte a aquellas en las que el artista se ha podido manifestar como tal, es decir, aquellas en las que la belleza ha

sido para él su primera y última intención. Todas las demás obras, en las que se echan de ver huellas demasiado claras de convenciones religiosas no merecen este nombre, porque en ellas el arte no ha trabajado por mor de sí mismo, sino como mero auxiliar de la religión, la cual, en las representaciones plástica que le pedía el arte, atendía más a lo simbólico que a lo bello".

Cuarta Mirada. La ingenua mirada del artista

En el complemento al Libro Tercero de El mundo como voluntad y representación, en el capítulo titulado "Observaciones sueltas sobre la belleza de la naturaleza", Arthur Schopenhauer, parece indicar que la naturaleza muestra todo el esplendor de su belleza en la medida en que se mantiene al margen del arte, entendido éste como técnica genuinamente humana. Pone el ejemplo del jardín inglés, cuyos fabricantes intentan dar la sensación en su construcción de espontaneidad –como si el hombre no hubiese metido sus manazas, en expresión del propio Schopenhauer– frente al típico jardín antiguo francés, cultivado, lleno de setos cortados, de simetrías forzadas por la mano del jardinero. A ese crecer natural, a ese esplendor espontáneo, le llama ingenuidad, similar, por cierto –según asevera el filósofo alemán en otro de sus Complementos...–, denominado "Sobre la esencia íntima del arte" – a la mirada del artista al paisaje, una mirada también ingenua. Las Bellas Artes, dice Schopenhauer, buscan también, como la filosofía, la esencia de la vida, y responden a la pregunta: ¿qué es la vida?.

Toda obra de arte auténtica y lograda –escribe– responde a su manera a esta pregunta, y su respuesta siempre es correcta. Sólo que las artes no saben hablar sino el lenguaje ingenuo e infantil de la intuición, no el abstracto y serio de la reflexión: su respuesta es, por eso, una imagen fugaz, no un conocimiento universal permanente.

Una idea similar podemos rastrearla en los escritos sobre estética de Friedrich Schiller. Para él, los objetos, o los paisajes que nos despiertan admiración, lo hacen porque son naturales: lo propio de la naturaleza es ser natural, y también nos producen agrado porque son ingenuos, "es decir, que en él la naturaleza contraste con el arte y lo supere", porque, cuando esto último se agrega a la naturaleza, y sólo entonces, "resulta ingenua la naturaleza".

Dice Schopenhauer, en los textos antes citados, que el arte nos muestra las cosas como en verdad son, disipando las brumas producidas por las contingencias de la vida y que nos enturbian la mirada. Y, sin embargo, lo propio de la mirada a la naturaleza desde la Modernidad es la bruma que parece velar la mirada naturalista. Como en esos mares brumosos de Turner. Lo que hace el pintor moderno es abrumar el paisaje para, de manera paradójica, y velando la apariencia formal, des-velar lo que se esconde detrás, la esencia de las cosas. Y así, el artista moderno, abrumado como el resto de sus contemporáneos por las contingencias de un mundo que ya no es sagrado, ni misterioso, ni natural, ni ingenuo, busca detrás de la bruma del paisaje la verdad de las cosas.

De esta manera se produce el aparente contra factum de que, alejándose el arte moderno –y de manera especial el contemporáneo– de la naturaleza y del paisaje, exija para sí la verdadera esencia del paisaje, que ya no se da en la teoría de los colores de Goethe ni en la abrupta e ingenua naturaleza externa,

sino en los adentros, en la mirada propia del artista, que ahora, pese al artificio de su industria, de su fabricación, pretende mostrar la más honda verdad de las cosas.

Quinta Mirada. Nietzsche: un arte danzado

De esta manera nos vamos aproximando al arte de Cristóbal Gabarrón, con cuya obra cerraremos nuestra intervención en este curso.

Dice Nietzsche a través de su Zaratustra: "¿Y vosotros me decís, amigos, que no se ha de disputar sobre el gusto y el sabor? ¡Pero si toda la vida es una disputa por el gusto y el sabor!" (Así hablo Zaratustra, 'De los sublimes').

Y Sloterdijk comenta: "Nietzsche, bajo la máscara de Zaratustra, fue seguramente, sin haber sido sufi, el primer moderno que se encontró con una verdad que demandaba ser bailada. El fue también, por tanto, quien supo que la verdad podía expresarse en la risa". Y de nuevo el Nietzsche-Zaratustra: "Cantar es algo propio de los que convalecen; el sano prefiere hablar".

El arte es, pues, el fármaco de lo que no tiene cura, el agua del convaleciente. El consuelo de después de la tragedia, la alegría del que ya se ha quitado la máscara; la ética del que sabe que no hay dioses, que está sólo. El hombre danza, y el artista que trabaja desde este lado del telón, una vez consumada la tragedia, forja su obra danzando, a medio camino entre el espasmo y la danza agraciada. Entre el horror y la alegría.

Es algo connatural también al baile jondo. Mientras la danza clásica mantiene la ilusión de la in gravedad, de la espiritualización del cuerpo, como si éste no existiera, estilizando la figura y elevándola, el flamenco, que no ignora el cuerpo, que es, como en Nietzsche, "filosofía del cuerpo", pisa la tierra, se apega a ella, posa los pies en el mundo y taconeá sobre el suelo: no es elevado, sino hondo.

Un artista. Cristóbal Gabarrón

Y el artista. Cristóbal Gabarrón. Su arte, su creación, es también filosofía del cuerpo, como lo muestra su antológica en el Chelsea de Nueva York y del IVAM y como ha visto espléndidamente Donald Kuspit. Pero filosofar sobre el cuerpo, o crear con él como referencia, exige el riesgo de atrapar la vida con todas sus consecuencias: el cuerpo es lo único que verdaderamente tenemos. Podemos elevarnos metafísicamente todo lo que queramos, pero lo que nunca podemos ignorar, porque es nuestra presencia más inmediata, es que tenemos un cuerpo a través del cual sentimos dolor o placer. Tenemos deseos, tenemos irritaciones, tenemos penumbras del espíritu, de la carne y del alma, pero todas esas penumbras –y también sus luminosidades contrarias– están en el cuerpo.

El hombre es un ser trágico, pero lo trágico revela su doble faz: la de la angustia y la de la alegría. La tragedia no es creer que un dios guía nuestros destinos, ¡qué más quisiéramos!, sino, paradójicamente, lo contrario, arrojar la máscara moral para entender que no hay dioses, que el mundo no es ya más un lugar sagrado, encantado, sino que estamos solos. Y luego, desde ese drama inabarcable, elevarse sin despegar los pies de la tierra, y acoger de nuevo lo luminoso de la vida, sus colores, su luz. El tiempo nos deshace, pero es también lo único que nos hace.

Y la obra de Cristóbal Gabarrón recoge esa ambivalencia del hombre: su dolor y su alegría. Sus cuerpos escultóricos o pictóricos se retuercen inacabados y cambiantes, móviles, inseguros, desesperados; pero, también, vivos y con la honda alegría que surge de lo hondo de la tierra, de la vida.