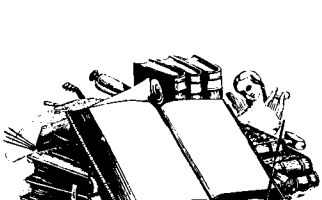
INFORME: ANGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

# Polaridades: pensamiento y pintura

*José Rivero*



## Orígenes del conflicto

Las relaciones de la Palabra con la Pintura tienen unas raíces hondas y conflictivas que emparentan los Objetos con su Representación. Por ello Platón desterraba a los artistas, ya que introducían una confusión enorme entre la Naturaleza y su Representación. De otra forma más atenuada pero no menos sutil, Aristóteles establecía una dicotomía entre las Artes, que son propias de la razón inferior o intelecto práctico y las Ciencias de la razón superior o intelecto especulativo. Por ello la visión horaciana *Ut pictura poesis*, trata de equilibrar la relación entre la racionalidad de la Palabra y la sensorialidad de las Imágenes, o lo que es igual entre el Espíritu y la Carne. Esta nueva relación es la que establece Simónides de Ceos cuando fija la Pintura como Poesía muda y a la Poesía como Pintura elocuente. Relación que queda olvidada y postergada hasta el Renacimiento, con la condena de los Padres Cristianos. Así Tertuliano llega a atribuir al diablo la paternidad de las artes plásticas en su libro *De idolatría* y renueva el llamamiento a los fieles para que se atengan a los principios anicónicos cristianos, calificando a la producción de imágenes como el mayor delito de la humanidad. Pero ¿qué delito es fingir ese orden ilusorio de la mirada? El esfuerzo por fundamentar un estatuto racional de la representación nace, nuevamente, con Alberti y con Leonardo. Alberti en 1435 establece la visión de la Pintura como una ventana abierta al exterior; de forma que "el pintor sólo estudia fingir aquello que ve" . Leonardo, en la misma dirección, pugna por dotar a la Pintura de un estatuto científico que quiere basarlo en la mirada. Por ello llega a establecer que la Pintura es una cosa mental. Perdiendo la instrumentalidad de lo manual para ingresar en el ámbito de la Razón y del Conocimiento. De tal forma que el concepto de Representación pasa a sustentarse en la Mimesis que se elabora por las leyes de Contigüidad, Similitud y Contrariedad. O lo que es lo mismo, en los principios de Simultaneidad, Identidad y Oposición. Ocurre que esos principios, saltan por los aires con las pretensiones de las vanguardias del siglo XX; rota la relación de semejanza de lo representado con lo real, el valor literario de lo pictórico carece de enunciado posible. De igual forma que el valor de representación del lenguaje se trastoca tras la experiencia postjoyceana; planteando una nueva orfandad conceptual no sólo de la palabra sino de la mirada.

## El presente diluido

Las relaciones de contigüidad que pueden rastrearse entre Pintura y Poesía (y de forma más amplia entre Imágenes y Palabras) tienen un peculiar desarrollo entre nosotros en el siglo XX. Son los casos de Juan Ramón y, desde él, de la generación del 27: Lorca, Dalí, Alberti y Prieto. Otros ejemplos que se podrían citar afectan a Berger (veáse su texto "Ser un pintor", en *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de la visión* ) o Gunter Grass, que combina la pluma y los pinceles, como Dubuffet.

**RESUMEN:**

**Aparte de sus facetas más conocidas como poeta y traductor, Ángel Crespo ejerció durante largo tiempo como crítico de arte e incluso promotor de exposiciones plásticas. Para el autor, Crespo indagó de manera permanente a lo largo de su obra en las relaciones entre poesía (pensamiento, ideas) y pintura (imágenes, colores). Al analizar estas *polaridades*, Rivero destaca la agudeza de Crespo al superar la aparente contradicción entre la poesía (como palabra en el tiempo) y la Pintura (como representación del espacio), en una difícil síntesis por la complementariedad de las materias de ambas disciplinas, si bien sus técnicas son claramente diferentes.**

Más cerca aún los casos de Oteiza, de Heidegger-Chillida, de Octavio Paz, de Tapies que reflexiona sobre lo pictórico, de Valente que lo hace sobre esa pintura. O las relaciones de Saura en su trabajo *Memoria del tiempo* (con dos categorías temporales y no espaciales). Los últimos trabajos de Facundo Tomás *Escrito, pintado* o de Neus Galí *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. O el empeño de José María Guijarro por visitar la poesía de Paul Celan.

La indagación de las relaciones existentes entre la Poesía y la Pintura no es, como pudiera parecer, un territorio inventado al compás de alguna sugerencia –Juan Ramón, Alberti, Lorca o Gregorio Prieto– en el universo crespiano. Es una preocupación visible y permanente en Ángel Crespo, sobre la que he avanzado algunas líneas y sobre la que sigo rastreando. Las relaciones entre el ojo, como soporte de la Vista, y el pensamiento como fundamento de la Palabra, han constituido parte del terreno que se desbroza en un primer momento. Más allá de la posición inicial, la Vista como prolongación de la Pintura y la Palabra como anticipo del Poema, las relaciones se van complicando. No es que la Pintura se impregne del Poema o la Poesía se revista de categorías pictóricas; sino que la división de territorios conceptuales pierde nitidez. Más allá de la fragmentación de técnicas y materiales específicos de ambas disciplinas, la Pintura y la Poesía nos proponen dos formas (¿o son una sola?) de conocer y de representar. La pretensión más extendida y compartida es que dichas propuestas de representación y de conocimiento, lo son de realidades diferenciadas. La Poesía y la palabra soportan la representación del Tiempo y en el Tiempo; mientras que la Pintura y lo pictórico planean sobre la representación del Espacio. Si admitimos la indudable compartimentación de Tiempo y de Espacio, habremos obrado la fragmentación precisa e imparable de lo Pensado y lo Visto, del Poema y del Cuadro. Por contra, si encontramos vínculos entre ambas categorías, podremos rastrear la dependencia entre el Tiempo, como categoría de conocimiento a priori, y el Espacio como sensible a posteriori.

Hay un trabajo crítico de Crespo de 1965 en la revista *Artes* (nº 68, 23 IV 1965) en el que, a propósito del trabajo pictórico de Francisco Lozano, se despliega todo el utillaje de tal construcción y que se denomina, paradójicamente, *Materia y concepto en la pintura de Francisco Lozano*. La coexistencia de conceptos o términos, antitéticos a veces, otras complementarios, para adentrarse en algún predio pictórico es una constante en Crespo que él mismo glorificaba en un temprano trabajo de 1961. La lectura del Stedelijk Museum de Amsterdam, daba pie para subrayar la exposición *POLARITEIT* organizada por Wergner Sandberg en septiembre de dicho año. Bajo la advocación de las *POLARIDADES* se escondía todo un trayecto por la historia de la pintura, que Sandberg había propuesto como un recorrido entre lo Apolíneo y lo Dionisíaco. De dicha oposición o polaridad surgían Ingres *versus* Delacroix, Corot *versus* Daumier, Cezanne *versus* Van Gogh o Matisse *versus* Picasso. La fecundidad de las comparaciones daba pie a Crespo para citar la proclama de William Blake en *La boda del Cielo y el Infierno*: "Sin contrarios no hay progreso...de estos contrarios nacen lo que las religiones llaman el Bien y el Mal. El Bien es el elemento pasivo, que obedece a la Razón. El Mal es el elemento activo, que tiene su fuerza en la energía. El Bien es el Cielo, y el Mal es el Infierno". Con el esquema blakeiano se erigían unas cadenas significativas de polaridades. Así la serie BIEN/PASIVO/RAZÓN/CIELO se oponía y complementaba a la serie formada por MAL/ACTIVO/ENERGÍA/INFIERNO, en donde únicamente era visible el hueco reservado a la TIERRA.

## Ordenación de los contrarios

La polaridad, según el DRAE, es la propiedad que tienen los agentes físicos de acumularse en los polos de un cuerpo y polarizarse. Por polarizarse hay que entender la modificación de los rayos luminosos por refracción o por reflexión, de tal manera que queden incapaces de reflejarse o refractarse de nuevo en ciertas direcciones. De igual forma, que en un sentido figurado, tal carácter de polaridad es la condición de lo que tiene propiedades o potencias opuestas, en partes o direcciones; al tiempo que polarizarse es una forma de concentrar la atención o el ánimo en una cosa. Polaridad y polarizarse, no sólo como aspectos físicos, sino como concentración del interés y como ordenación positiva de los contrarios. La pretensión de Sandberg de fijar la atención de la historia de la pintura a través del discurso de los contrarios, será una línea de reflexión en el posterior Crespo. Así la indagación sobre diferentes pintores se producirá desde el encabalgamiento de ciertos conceptos polares o que al menos así lo parecen. Al hablar de Francisco Farreras (*Artes*, nº 9, 8.12.1961) pone en liza el Oficio y el Espíritu. De igual forma que Zabaleta es iluminado (*Artes*, nº1 1.8.1.1982) desde la confrontación de Rusticidad y Cultura. Mari Paz Jiménez es desvelada (*Artes*, nº 13, 8.2.1962) entre la Voluntad y la Verdad. O el ya citado Lozano (*Artes*, nº 5, 8.10.1961) fue interpretado como la Objetividad Apasionada; interpretación que años más tarde se producía (*Artes* nº 68, 23.4.1965) como conflicto entre la Materia y el Concepto.

No siempre los términos esgrimidos por Crespo para desvelar unas vicisitudes pictóricas pueden ser entendidos, cabalmente, como polares, como opuestos; hay veces en que son complementados por una inflexión similar a un movimiento asintótico que aparta a la rama parabólica respecto al eje correspondiente del comportamiento que tendría de haber sido una paralela. Lo contrario, y por tanto polar, del ESPÍRITU es la MATERIA, pero Crespo opta por confrontar tal valor con el OFICIO. ¿Pero cuál es el valor polar del OFICIO?, ¿la IMPERICIA, el OCIO? Las valencias entre RUSTICIDAD y CULTURA aparecen más equilibradas, pero pueden complicarse. Aunque el valor polar de RUSTICIDAD sería URBANIDAD, como valor específico de la ciudad, de la *urbs*; frente al valor genuino del campo, del *ager*, del *saltus*. Con tal polaridad sería como si se diera a entender la RUSTICIDAD como ausencia de CULTURA, cuando la intención es otra. No es que no haya cultura en el medio rural, existe una peculiar visión de la vida desde el campo –como nos ha demostrado Jhon Berger– que entró en conflicto y comienza a extinguirse. La rusticidad aquí, juega más como un acabamiento –visible en la pintura de Zabaleta, de Ortega Muñoz o de Lozano–. De igual forma otros polos conceptuales no operan como opuestos sino como líneas de aproximación a algo oculto. Tal son los casos de VOLUNTAD/VERDAD. La Voluntad no es la oposición de la Verdad, ya que ésta se enfrenta a la Mentira y la Voluntad lo hace a la Abulia o, tal vez, a la Apatía. De igual forma que la Materia no choca contra el Concepto sino con el Espíritu y el Concepto mantiene su espalda con lo Concreto y Determinado.

El análisis de tales cadenas de polos nos permite entenderlos como secuencias de sentido más que como radicales de signo contrario. Similar conclusión podemos alcanzar con las herramientas desplegadas, en esos años y en esos números de la revista *Artes*, por José María Moreno Galván cuando erige toda una visión pictórica como balance entre EXPRESIÓN y DIMENSIÓN. Si las polaridades que se anotan y se comentan no operan como valencias contrarias, su papel aparece destinado a acotar los límites de un territorio que debe ser recorrido a

la luz de ambas candelas. Cuando en Crespo se enfrentan POESÍA y PINTURA no se hace desde la primacía horaciana del *Ut pictura poesis*; ni desde la nostalgia de Leonardo por erigir una ciencia de la mirada, que asentada en la Pintura, compita con la racionalidad de la Poesía. Tal vez sea esta la acotación más significativa.

## Cuanto más pintor, más poeta

En el citado texto sobre Lozano, Crespo escribe: "Hay un punto en el que se tocan la pintura y la literatura. No me refiero, naturalmente, a la facultad que todas las obras pictóricas tienen de suscitar el comentario del escritor. Me refiero a la cualidad descriptiva de ciertas obras de arte, que sin incurrir en lo anecdótico ni en lo narrativo, parecen haber amasado con su substancia plástica algún ingrediente noblemente literario. Bien miradas las cosas, han sido muchos los pintores que, de una u otra manera, han empleado técnicas literarias sin que, al hacerlo, hayan perjudicado los valores puramente plásticos de sus producciones...La obra literaria como la musical, se desarrolla en el tiempo; la pictórica, en el espacio". La posición expresada por Juan Benet respecto a este reparto (*"Se sentó la duquesa a la derecha de Don Quijote"*) establece una vinculación y una dependencia. Lo narrativo presidido y obligado por el vector tiempo puede moverse, libremente, en el componente espacial. De la misma manera que lo pictórico sojuzgado por la dimensión espacial, puede ignorar la temporalidad. "Parece, pues, que la materia de una y otra no puede ser la misma. Así es en principio, pero ocurre que en las disciplinas artísticas no pueden establecerse límites tan estrictos como, por ejemplo, en las matemáticas.

De ahí eso que suele llamarse misterio. El de la obra de Lozano consiste, precisamente, en que sin que el pintor adopte una técnica literaria, sus cuadros, además de incorporarse los elementos plásticos del paisaje, asimila los literarios y trata ambos órdenes de elementos sometiéndolos a idéntica manipulación. Sé que es difícil lo que pretendo expresar. Es difícil, creo yo, demostrarlo, pero no lo es percibirlo en este apasionado retrato del Levante español...Resulta pues que las obras pictóricas más literarias son las más fácilmente substituibles por la literatura, mientras que las menos literarias –por más radicalmente plásticas– son, precisamente, las que no admiten esa substitución".

Toda la pintura Realista, Naturalista o Verista puede ser relatada y narrada como un cuento o un argumento, aunque el efecto final no sea el mismo, como no es lo mismo Ver que Oir. La dificultad del relato radica en la pintura que no cuenta ni expresa, porque utiliza otros parámetros extraliterarios y otras urdimbres que escapan a las palabras. ¿Cómo se relata un Mondrian o un Rotko?, ¿puede ser contado un Fautrier o un Tapies? En la disyuntiva de Moreno Galván, la Expresión podría ser contada casi siempre como fruto de una experiencia; mientras que la Dimensión dificulta su propio relato. Pero ocurre que también hay textos visibles: nos cuentan lo visto y sentido y tal experiencia es comprensible y visualizable. Junto a esos textos que se abren como ojos y miran como tal existen, por contra, otros textos opacos y traslúcidos que no dejan ver a su través o, si acaso, lo que dejan traslucir son veladas sombras. La luz que los atraviesa es débil o queda alterada por la masa particularizada del cristal, por lo que vemos son siluetas vagas que reconstruimos desde imágenes preexistentes. ¿Son visibles las imágenes preexistentes que albergamos en la memoria o sólo son visibles cuando la realidad nos depara una incertidumbre? Esta disyuntiva de Expresión versus Opacidad es la comentada por Azúa en su trabajo *Aullidos de agonía*, "Los silbidos de la modernidad son aullidos de agonía (individual) como los llamados Kafka y Beckett y Giacometti y Berg y Bernhard y cosas similares; o bien construcciones opacas próximas a la microbiología, como los llamados Mondrian, Bauhaus, Webern, Mallarmé, *Finnegan's Wake*". Y es que según Crespo "hay muchos cuadros que pueden sustituirse por un discurso", pero ¿ y su contraria?; ¿cuantos discursos pueden mutarse por una pintura.

"La tan conocida ley de interpenetración de las artes parece tener el inconveniente de ser valida , no para los arquetipos sino para aquellas obras en las que la conciencia de lo específico flaquea por uno u otros motivos. Puede, desde este punto de vista, admitirse cierta comunicación de materias pero no de técnicas, porque la extraña acaba por desplazar a la propia. Con las materias ocurre lo contrario: la síntesis se consigue gracias al empleo exclusivo de la técnica específica". (Cuanto más pintor –por empleo de técnicas específicas de la pintura– más poeta). Y es ese discurso sobre la especifidad material, que no conceptual, el que resuelve la paradoja. ■

Estudios La Mancha