



Las Meninas de Picasso

Valentín Roma

Tradicionalmente el arte entendió la apropiación desde su vertiente más esquemática y, al mismo tiempo, más sensacionalista, es decir, como una especie de carnaval sin travestismo –si se piensa, por ejemplo, en Sherrie Levine respecto a Marcel Duchamp– o como una patología bipolar –si tomamos el caso de Lee Friedlander continuando y, en cierto modo, pervirtiendo a Robert Frank. Sin embargo, dentro del “apropiacionismo” –tal vez, el ismo postmoderno por antonomasia– no sólo habita cierta forma de homenaje, plagio o parodia, sino también la afirmación de estar dentro de una misma idea colectiva. En este sentido, tal vez cabría pensar la apropiación desde un lugar diametralmente opuesto al que propone la historia del arte, esto es, como un proyecto comunitario, un posible comunismo desarticulado o, como planteaba Dionys Mascolo a propósito de la actividad política y teórica, un “comunismo de la escritura donde se ha vencido la seducción de la autoría”.

Desde esta perspectiva que desatiende la condición del autor, quizás deberíamos rescatar algunos conceptos que son una especie de registro emotivo –una mala palabra– de lo que es el arte. Me gustaría, entonces, proponer dos términos para que fuésemos pensando durante toda mi charla sobre Picasso y *Las Meninas*. El primer término es tradición. El segundo término es promiscuidad.

Paradójicamente en algunos de los artistas que les voy a mostrar a continuación estas dos palabras caminan juntas. Paradójicamente todos y cada uno de los artistas que les iré enseñando son herederos, admiradores, deudores e, incluso, apropiadores del mismo pintor: Velázquez.

Empecemos, así, por el final. Distingamos, de esta forma, cuatro clases de promiscuidad artística: la promiscuidad de la carne, la promiscuidad del tiempo, la promiscuidad de la mirada y la promiscuidad de la historia.

Francis Bacon es, acaso, el artista que mejor podría personificar la promiscuidad de la carne, pues en su pintura todo ocurre en la superficie, en la piel, en lo visible. No hay artista más “evidente” en este sentido. Nada está oculto, nada tiene truco. Probablemente esto es lo que hizo que durante mucho tiempo Bacon resultase terrible e inaceptable. Luego, su pintura ha sido transformada en ilustración dramática y paródica, algo que ya les sucedió antes a Edward Munch y a Egon Schiele, quienes son hoy, de forma definitiva, pasto de las carpetas de adolescentes góticos hipersensibles.

Joseph Brodsky decía que la belleza es el descanso del ojo. Ésta es una definición muy hermosa del arte, aunque también resulta, a mi juicio, un alegato pomposamente decadente, muy del gusto de Enrique Vila-Matas. Desde 1972 Brodsky visitó Venecia cada año y escribió allí un maravilloso libro

titulado *Marcas de agua*. Su tumba en el cementerio de Sant Michèle forma parte hoy de ese turismo necrológico que prefiere los campos santos a las avenidas comerciales. Seguramente Brodsky, cuya obsesión por lo líquido es bastante anterior a Zygmunt Bauman, estaba describiendo Venecia cuando habló del ojo y de la belleza. De todas formas, si tenemos que hablar de patologías estéticas, mi preferida es el “síndrome de Stendhal” que –según explica Wikipedia– ha dado lugar a una película de Darío Argento, a un anuncio del Audi 8, a un capítulo de la serie *The L World* y hasta a ciertos pasajes del libro *Diario: una novela* de Chuck Palahniuk. Dice la leyenda que Stendhal padeció este popular vahído tras salir de la Basílica de Santa Croce en Florencia, aunque me inclino a pensar que se trata de otro *hit* corporativo florentino y que el síndrome le asaltó saliendo de la Capilla de Sansevero o de la iglesia di Santa Maria del Carmine Maggiore, ambas en Nápoles. No tengo ningún dato fiable al respecto, sólo que me parece mucho más interesante Nápoles que Florencia o que Venecia. Tampoco hay pruebas de que el ojo sea ese balneario de lo bello que dice Brodsky, sin embargo sí está claro que el ojo es una entidad moral además de un órgano que nos permite mirar las cosas. Si no que se lo pregunten a Georges Bataille. También a Francis Bacon, en cuya pintura todo está en huída, todo está yéndose o no está. Bacon fue un enamorado de Velázquez, como indica este retrato que aparece aquí de Inocencio X. Bacon también fue un pintor empeñado en encontrar en Velázquez cierta clase de secreto, ese algo inconfesable que los cuadros de Velázquez suscitan debajo de su aparente quietud técnica.

Referirnos a la promiscuidad del tiempo es, de algún modo, pensar en la pintura de David Hockney. Aparte de Jean-Baptiste Chardin, nadie ha pintado mejor el aburrimiento que Hockney. Aburrirse es, todos lo hemos comprobado, una forma de no saber qué hacer con el tiempo, aunque también es tomar una dimensión real de cómo se manifiesta ese tiempo vaciado de acción, de cosas y de gentes. En la pintura de Hockney todo pasa en una especie de eterno y aburrido verano, en un agosto sin fin donde las personas o no hacen nada o cambian la decoración de sus salones o se dedican a ser infieles con desconocidos o se pegan un baño en la piscina o leen dos páginas de alguna novela intrascendente. Hay dos escritores a los cuales admiro de forma absoluta, Javier Calvo y Roberto Bolaño, que a menudo usan en sus escritos el término “vagamente”. Parafraseándolos se podría decir que las pinturas de David Hockney son vagamente delicadas, vagamente crueles, vagamente perentorias, vagamente promiscuas, vagamente atemporales.

Por motivos diferentes, Vermeer y Andy Warhol son artistas que ejemplifican en sus extremos la promiscuidad de la mirada. Así, mientras la historia del arte se ha empeñado en exaltar al pintor de Delft por sus cinematográficos juegos de luces, por la elegancia de sus personajes convertidos en crueles objetos de decoración o por sus arquitecturas domésticas reticulares, quizás convendría resaltar un elemento iconográfico –y metonímico– fundamental en la pintura de Vermeer: la cortina. Si ustedes se fijan, la mayoría de cuadros de Vermeer son un fisgoneo que lejos de ocultarse, es mostrado en toda su expresión. De este modo, como pueden ver, siempre aparece una cortina apartándose y, con ella, una mano que la separa y, detrás de ésta, un ojo que mira desde otro lado, desde “el otro lado”.

Pedro G. Romero, un artista que se ha dedicado durante la última década a investigar la iconoclastia desde su Archivo F.X., es, junto al historiador Juan José Lahuerta, una de las personas que más conoce la historia de las checas durante la Guerra Civil española. De hecho, uno de sus trabajos consiste en la reconstrucción exacta de la checa que se instaló en la iglesia de Vallmajor de Barcelona en 1937. Explicadas de una forma rápida, las checas –que toman su nombre de la primera policía secreta soviética de 1917– fueron un tipo de celdas de reclusión ilegal, decoradas con dibujos y mobiliario geométricos, paradójicamente similares a los de Kandinsky, Moholy Nagy o Paul Klee, donde se sometía a los presos a una verdadera tortura psicotécnica que les aturdiría mediante la obsesión visual. Ya ven ustedes que, como dice Pedro G. Romero, el primer uso que se le dio al arte moderno no fue ni terapéutico ni ético ni positivista, sino que el arte moderno fue, primero, el arte de la tortura. Por eso, vistos desde una perspectiva esquizofrénica, uno puede pensar que los individuos que residen en los cuadros de Vermeer no son esos ciudadanos responsables y algo obcecados que tanto fascinaron al mismísimo Adolf Hitler, quien pagó en 1940 la astronómica cifra de 1.650.000 reichsmarks por esta obra que les estoy mostrando y que se titula *La alegoría de la pintura*, sino que estos personajes “vagamente” catatónicos, entumecidos y espectrales de Vermeer son, en realidad, prisioneros de alguna de las múltiples checas que poblaban los subterráneos de las ciudades europeas durante los años treinta. Este delirio que les expreso convertiría así al afable Vermeer, inspirador de la meliflua película *La joven de la perla*, en una especie de sádico Feliks Dzerzhinski, el hombre que fundó la originaria Chekha bolchevique y cuya estatua ha sido repuesta recientemente por Vladimir Putin para presidir el ministerio del interior ruso.

En una dirección contraria se encuentra Warhol, de quien se ha valorado, por encima de otra cosa, su capacidad para lanzar frases célebres o para fabricar imágenes-logotipo. No obstante, mirando sus películas, oyendo las digresiones yonquis incomprensibles de Joe d’Alessandro, viendo a John Giorno dormir durante seis horas la siesta, uno se pregunta si, en realidad, la Factory de Warhol no fue, antes que ese espacio de creatividad desenfrenada que nos propone el eslogan historiográfico, la certificación de la muerte del voyeurismo como único vehículo posible de la teatralidad o, dicho de otro modo, la inauguración de que no existe nada, absolutamente nada, más allá del teatro.

Por fin llegamos a la cuarta promiscuidad, la de la historia, y aquí llegamos, por fin, a Picasso.

Hablar de apropiacionismo en *Las Meninas* de Picasso es referirse a algo inexacto y excesivamente parcial. Hablar de variación es igualmente atender, solo, a un método de trabajo que ni es patrimonio de Picasso ni es, siquiera, una seña de identidad picassiana.

Me han invitado a hablar de esta serie de cuadros y les tengo que confesar –no es una broma– que apenas si los entiendo. Ojala fuese John Berger pero malogradamente para ustedes no lo soy, por lo que intentaré lanzar una serie de ideas que me suscitan *Las Meninas* y que quisiera compartir en esta charla.

La primera idea es que *Las Meninas* me parecen un diario adolescente, esos en los que uno va anotando todo lo que le pasa y que después, pasados los años, se manifiestan como un muestrario de escaramuzas psicológicas y de

derivas emocionales. Esos saltos desde lo intrascendente hasta lo estructural, desde lo anecdótico hasta lo definitorio se encuentran de algún modo en estas pinturas. Intuyo en esos gestos cierto espíritu didáctico, como si en 1957 Picasso hubiese querido aprender algo de Velázquez. Y es que aprendemos tanto de lo importante como de aquello que casi no significa nada. Aprendemos por oposición, probando cuál es el límite de las cosas, cuál es su final.

La segunda idea es que cuando miramos *Las Meninas* de Picasso no observamos a Velázquez reinterpretado ni deconstruido. Tampoco, me atrevería a decir, vemos al propio Picasso. Lo que observamos es, simplemente, un modo de mirar un cuadro. Esto puede parecer poco épico pero, en realidad, puede ser sumamente importante. Se ha hablado mucho de la quietud de los cuadros de Velázquez, de esa “falta de aire”, que decía Cortázar refiriéndose a Velázquez y, también, a Mondrian. Si esto es cierto – que de alguna manera lo es– Picasso consiguió animar *Las Meninas*, extraer de ellas lo que tienen de icono impenetrable.

La tercera idea es que después de aprender y de mirar, Picasso “vulgarizó” *Las Meninas* de Velázquez y, con ello, las humanizó de algún modo, rescatando ese cuadro maravilloso de los discursos veneradores de la historia del arte, del fetichismo de los museos, de la indiscriminada fascinación de las aglomeraciones e, incluso, de la mirada alucinada de artistas contemporáneos como Jeff Wall o Alfredo Jaar.

La cuarta, y última, idea es una maldad. No tengo a Picasso por un artista “humanitario”, por lo que entiendo que esa operación suya de aprender, mirar y humanizar a Velázquez no fue una bienaventurada tarea escolar. Comprendo, más bien, que Picasso estaba alternando –como se decía antes– con la historia de la pintura, estaba coqueteando, estaba, en definitiva, siendo promiscuo. No daré nombres, pero hay artistas que hacen de la coherencia una divisa moral y estética, sin embargo hay otros que ordenan su tarea alrededor de la infidelidad, de lo desorganizado, de lo incoherente, de lo rapsódico. Esto que digo no es un alegato romántico ni una apología del arrebato. Hace muchos años, cuando era más joven y estudiaba historia del arte, Picasso no me interesaba absolutamente nada porque me parecía un “antiguo”, porque era un pintor que le gustaba a todo el mundo y porque cada año, en navidad, la Caixa de Sabadell te regalaba un libro ilustrado sobre Picasso. Hoy, sin embargo, me parece un artista que conviene analizar seriamente, huyendo de todos los estereotipos que le han rodeado. Como ven esta charla es, también, un acto infiel, otro gesto promiscuo.