

Las falsas verdades o las mentiras verdaderas: la problemática del engaño en la pintura de Felipe Ortega

La función social de la pintura bajo forma de encargo ha evolucionado constantemente a lo largo de la historia. Está claro que esta evolución ha condicionado la mirada que los espectadores dirigen sobre las obras, pero también ha influido en la manera que tienen estas mismas obras de mirarlos. Como ejemplo de esta influencia sobre el ojo, Jacques Lacan propone en primer lugar el icono bizantino o medieval que representa a Dios y que, fruto de un encargo de la iglesia, no sólo era concebido para agradar a los ojos del clero y de los fieles que lo contemplaban, sino que también se supone que el artista debía de esforzarse en agradar con sus colores y sus líneas la mirada de Dios contemplándose. Pero si Dios se mira al mismo tiempo que nos mira a nosotros, esto significa que el verdadero valor de la pintura dependía más de su capacidad para alentar el deseo de mirarse de Dios, que de cumplir satisfactoriamente con todos los imperativos fijados en el contrato por los que encargaron la obra a su autor. En el siglo XVI, a Paolo Veronese le fue encargada la *Apoteosis de Venecia*, que adorna el techo de la Sala del Gran Consejo del Palacio Ducal de Venecia, con el fin de servir de propaganda para la gloria de la República Serenísima. Ya no es Dios quien se esconde *detrás* del gran fresco pintado en el techo, ni tampoco se encuentra representado físicamente en la obra, son los dirigentes de la República que deliberaban diariamente a puerta cerrada en la sala, los que les devolvían su mirada a los embajadores extranjeros los días de audiencia y al pueblo que acudía para admirar la gloria de Venecia fuera de las sesiones gubernamentales.

Se podría pensar que los cuadros que Felipe Ortega pinta como si fueran encargos, devuelven a los espectadores la mirada de los particulares que primero los imaginaron, como en tiempo de la Serenísima, pero no es así. En la época moderna, la mirada con la que nos miran los cuadros es la de su autor, ya sea el resultado de un encargo oficial o privado. Y además, debe ser única, pues de otro modo el proceso estético acabará siempre en un desastre, como le ocurrió a un coleccionista de Frankfurt que, en el Siglo de las Luces y tal como lo cuenta Goethe, solicitó la colaboración de los mejores pintores locales para conseguir el cuadro ideal: el mejor pintor de cielos pintó el cielo, el mejor en expresar la psicología humana se encargó de las caras de los personajes, los árboles fueron pintados por el artista especializado en moldear la masa vegetal, etc...., evidentemente cada uno obrando de tal manera que las aportaciones de sus colegas tuvieran la mínima importancia para el resultado final. Cuando después de pagar unos colosales honorarios el coleccionista pudo por fin contemplar su cuadro, la mirada plural que el cuadro le devolvió resultó ser de lo más espantoso. Esto sólo podía ser así, pues, ¿qué es un cuadro? ¿De qué está hecha esa mirada que nos devuelve cuando lo miramos? El gran mérito de Felipe Ortega es haber comprendido que, para contestar a estas preguntas, quizás no hay cuadros más paradigmáticos que los de encargos en nuestra época posmoderna.

Para saber qué es un cuadro, quizás debemos reconocer previamente que pintar (sobre lienzo, por ejemplo, y según la definición del cuadro que nos dio Maurice Denis) consiste en cubrir una superficie plana con capas de colores según un cierto orden. Algo queda disimulado debajo de estas capas, algo real que, al quedarse para siempre

ahogado por este velo de colores y formas que no es más que una ilusión, nunca se volverá a ver. Por tanto, la imagen que vemos en el cuadro no es toda la obra. Es más, desde el punto de vista de la sola interpretación sintáctica, es decir, sin entrar en consideraciones subjetivas relacionadas con la estética pura, este componente visible de la imagen no es lo único importante. En su *Introduction au discours du tableau*, François Wahl nos recuerda que no es tanto el contenido de un discurso lo que comparten el lector y lo leído, sino más bien la estructura de un discurso (1), la cual no es necesariamente accesible mediante una simple lectura. Desde el punto de vista de la relación con la libido, podemos interrogar con provecho lo que está en juego en la creación artística según los términos freudianos, es decir, entendida esta creación en tanto que sublimación. Así, desde su principio con Freud, el psicoanálisis ha intentado encontrar lo que, ocultándolo, la representación representa. Luego, con Lacan, reconoció que es dentro de la mirada, considerada en tanto que sujeto del mirar, donde mora lo que echamos de menos, lo que falta, lo perdido, es decir, el objeto escondido de nuestros deseos.

Al mismo tiempo que procede a esta formulación, Lacan hace hincapié en que algo de la mirada se manifiesta siempre cuando se trata de cuadros. «El pintor lo sabe bien, cuya moral, búsqueda, ejercicio, que él se quede en ellos o evolucione, es realmente la selección de un cierto modo de mirar. Por consiguiente, la función del cuadro, respecto a la persona a la que el pintor visualmente regala su obra, tiene mucho que ver con la mirada» (2). Por tanto, el *fin* de la pintura siempre se encuentra fuera del campo de la representación. Y volviendo a la pregunta inicial ¿qué es un cuadro?, llegamos a la conclusión de que sólo se trata del lugar donde se esconde el objeto secreto del deseo, velado por una multitud de pinceladas o a grandes brochazos, ahogado bajo capas y capas de colores que sirven de máscara. No es mi propósito aquí analizar cómo este objeto del deseo se relaciona siempre con el complejo de castración a partir de la famosa teoría freudiana, me limitaré a subrayar la coincidencia *lacaniana* - (pero, tratándose de Lacan, ¿realmente es una coincidencia?) - de que la palabra «píncel» proviene del latín popular «*penicellus*», que a su vez ésta se formó a partir del término clásico «*penicillus*», de «*penis*»: «cola de los animales y pene de los hombres». Quizás se le escapó a Eduardo Mendoza al mencionar el “cuadro ideal” del infortunado coleccionista sacado de la obra de Goethe (3), pero se comprende ahora porque los pinceles de los artistas que lo pintaron se transformaron irremediabilmente en arma de combate y porque la mirada que la obra acabada le devolvió al coleccionista le pareció tan horrenda.

Esta función de pantalla –o de máscara– del cuadro, una vez admitida su definición según Lacan, se complica singularmente en las obras que Felipe Ortega pinta a partir de las sugerencias soñadas de algunos particulares que actúan como si se les encargaran, pues, con este proyecto no solamente se trata de una ficción del encargo que va en paralelo con la ficción representativa de los cuadros, sino que además introduce una gran dosis de incertidumbre respecto a lo que está velado por sus capas de colores. Está claro que, al hablarle de su cuadro ideal, estos particulares delegan en el artista la facultad de ahogar con la pintura el objeto secreto de sus deseos, pero esta operación de veladura nunca llega a cumplimentarse puesto que los pinceles del artista sólo pueden estar al servicio de su propia libido. Mediante esta incertidumbre inteligentemente mantenida es como Felipe Ortega consigue profundizar con sus cuadros en la verdadera función del arte pictórico.

El idioma no admite ninguna proposición sin sujeto. Un sujeto sintáctico tiende a ser interpretado en tanto que causa, siempre y cuando la frase conlleva suficientes determinaciones espacio-temporales (4). Si no es interpretado como un *subjectum* al que se le otorga propiedades, como ocurre con el color en la pintura abstracta. Debido a esta variabilidad del sujeto, su localización en cualquier cuadro sometido a un ejercicio de interpretación es lo más importante, pues, de esta decisión inicial depende con qué mirada seguiremos enfrentándonos a la obra. Pero, con la suya, Felipe Ortega nos ahorra los riesgos de esta decisión inicial, ya que el tema de sus cuadros -a grandes líneas- procede de la imaginación de estos particulares, y el artista no puede dejar de tenerlo en cuenta. Precisamente los videos que acompañan a los cuadros sirven para recordarnos la procedencia de su temática. En un principio, se podría pensar que el enunciado del discurso grabado en cada uno de estos videos basta para definir el cuadro ideal imaginado por quien habla, ya que esta persona debe ser consciente de que sus palabras han de servir de guías para el pintor que se propone “ilustrarlas”. Pero si fuera así, la ejecución de la obra por Felipe Ortega sólo consistiría en la predicación de propiedades atribuidas a un *subjectum*, como el espesor, el color, las disonancias de las pinceladas, etc., cualidades pictóricas a las que, por otra parte, no podemos dejar de ser insensibles al mirar sus cuadros. Los verdaderos propósitos de este artista son otros, pues, la combinación de videos con pintura en su exposición le confirma como pintor esencialmente conceptual.

Respecto al contenido de estos videos, nunca se es bastante preciso a la hora de expresarse oralmente, siempre esta voluntad de claridad tiene que componérsela con la acción secreta del subconsciente que actúa como un filtro de palabras o, mejor, como un prestidigitador que se complace en velar y desvelar los secretos íntimos del sujeto que habla. Es más, la elección misma de la temática del cuadro ideal es siempre una consecuencia de la acción de pulsiones que escapan a la racionalidad del sujeto y cuyas raíces han de buscarse en la existencia del oscuro objeto del deseo. El trabajo de Felipe Ortega consiste en explotar este desajuste entre el consciente y el subconsciente de las personas que hablan en los videos, es decir, el pintor obedece sólo a las líneas generales de sus sugerencias temáticas como precio mínimo que ha de pagar por lo prestado, reservándose el derecho de colmar los huecos de estas narraciones imprecisas con la veladura del objeto secreto de su propio deseo.

Ahora bien, este injerto de sus propios deseos sobre las palabras de los videos es mucho más que un buen ejemplo de parasitismo de la libido ajena, pues, más que cualquier otra cosa, nos introduce implícitamente en la problemática de la verdad en la pintura. «Sólo encontramos sentido en el deseo, dice Lacan, igual que no hay más verdad que lo que esconde dicho deseo» (5). Escondidas detrás del objeto secreto del deseo, que es indisociable de las descripciones orales de los cuadros soñados, hay vidas, experiencias exitosas o frustradas, sensaciones y emociones de los que hablan, condicionantes que constituirían la verdad de los cuadros si ellos mismos los hubieran pintado. Al pintarlos, Felipe Ortega introduce una verdad falsa para recordarnos que el arte, en tanto que puesta en práctica de la verdad, no es una imitación, tampoco es una descripción que copia la realidad o una reproducción que esté dedicado a la representación de una singularidad como de una esencia general (6). De ahí que nunca se debe confundir el sentido y la referencia cuando se hace una crítica de la manera de describir un objeto, sea un paisaje, un texto o un objeto. El sentido verdadero de los cuadros de Felipe Ortega se encuentra escondido no sólo detrás del velo de la pintura

como siempre ocurre, sino que, además, consigue disimularse también detrás del velo falso de las referencias orales que le proporcionan los videos, magnífico ejercicio de reflexión sobre la noción del simulacro en la pintura, con el que el sujeto temático se vuelve aún más engañoso en su verdadera función: atrapar las miradas para que quede a salvo el objeto secreto del deseo del pintor.

Puesto que carecemos aquí de suficiente espacio para analizar en detalle el contenido de cada obra de esta exposición, al menos podríamos detenernos un momento en el cuadro cuyo tema es una representación de una caja, pues, no hay tema más paradigmático que éste para ilustrar cómo, a partir de la preservación de la intimidad, la pintura juega con la representación para esconder mejor lo que representa. Además, con este cuadro, quien lo ha soñado no ha perdido del todo la batalla frente al afán del pintor en recuperarlo todo. Bien cerrada, una caja es el mejor objeto para simbolizar la noción de intimidad, de los secretos a salvo de cualquier indiscreción. No estoy seguro de que la persona que imaginó esta caja logre visualizar en el cuadro la misma que describe oralmente en el video. Esto sería una posible derrota. Pero esta falta de coincidencia es lo de menos, ya que la caja en tanto que símbolo nos interpela mucho más por lo que puede esconder en su interior que por su aspecto exterior. Gaston Bachelard observa que, cuando cerramos una caja, lo que hacemos en realidad es devolverla a la comunidad de los demás objetos: ocupa su sitio en el espacio exterior, compartiéndolo con las demás cosas visibles, una propiedad que se debe tener bastante en cuenta a la hora de estructurar un cuadro. Pero cuando se abre, lo que está en el exterior se anula de inmediato, todo se condensa en la novedad de lo que nos espera dentro, en la sorpresa, en lo desconocido. El exterior, concluye Bachelard, ya no tiene ningún significado. E incluso, para colmo de las paradojas, las dimensiones de su volumen tampoco tienen sentido, han sido aniquiladas por la abertura de una nueva dimensión: la de la intimidad (7).

Por ello, con sus sugerencias orales, quien soñó esta caja no le podía pedir al pintor otra cosa que representarla cerrada; a nadie le gusta que la gente se entere de qué está hecho el objeto secreto de sus deseos. La caja cerrada es como la tetera de *Las mil y una noches* antes de liberar al genio escondido; alberga la posibilidad latente de contener el objeto secreto de todos los deseos del mundo, en primer lugar los del narrador del video, claro, pero también los del pintor. Soñarla abierta hubiera sido abandonar voluntariamente este espacio de su intimidad a los voraces impulsos de la libido del pintor. Hacer que el pintor la represente cerrada ha sido su mejor defensa para proteger el contenido poético de su manera de soñarla, pues, debajo de la tapa sigue siendo suya. Y es que, concluyendo con Bachelard, quien entierra un tesoro se entierra con él.

París, marzo de 2006.
Michel Hubert Lépicouché

Notas:

- (1) François Wahl, *Introduction au discours du tableau*, Col. L'ordre philosophique, Les Éditions du Seuil, París, 1996. Pág. 44.
- (2) Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, col. Points, Les Éditions du Seuil, París, 1990. Págs. 116, 119, 122.
- (3) Eduardo mendoza, *Aleación*, Diario El país del lunes 20 de marzo 2006.
- (4) François Wahl, op. cit., pág.155.
- (5) François Wahl, op. cit., pág.168.
- (6) Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Champs Flammarion, París 1978. Pag. 356.
- (7) Gaston bachelard, *La poétique de l'espace*, Col. Quadrige, Presse Universitaire de France, París, 1994. Pág. 88.