

INTIMIDADES Y CACHIVACHES

Joaquín Jesús Sánchez

Comencemos con dos hechos contrapuestos. En 1580, la Academia Olímpica de Vicenza encarga a Palladio la construcción de un *teatro a la antigua*. El arquitecto –miembro a su vez de la rimbombante sociedad promotora– se pone manos a la obra, pero muere ese mismo año. Un quinquenio después, terminado el edificio y con la escena sin resolver, el perspicaz Vincenzo Scamozzi diseña el famoso trampantojo: avenidas que parecen profundísimas y hornacinas plagadas de esculturas engalanan el rectilíneo callejero la ciudad. Una treta extraordinaria. Vistas desde el lateral, las suntuosas calzadas se descubren como simples rampas; los lujosos mármoles, maderas pintadas. Digamos, en su defensa, que no se le ocultó el engaño a nadie: el primer teatro *cubierto* de la historia moderna tiene un techo azul cielo y nubes blancas. El Renacimiento fue un tiempo de ilusionistas. Un siglo antes, en la cámara de los esposos del palacio ducal de Mantua, Andrea Mantegna ha dibujado un redondel en el techo por el que se asoman angelotes, una maceta en un equilibrio inquietante y una pandilla de cortesanas que miran, sospechosamente risueñas, el lecho nupcial. Como en la casa de los Gonzaga no hay miseria, el buen pintor ha colocado hasta un pavo real.

Hecho segundo. En agosto de 1674, en la ciudad holandesa de Delft, coinciden dos hombres memorables. «Leeuwenhoek está mirando por un objeto metálico alargado [...]. En el centro de ese objeto hay una pequeña cuenta de cristal [...]. Unida a la parte de atrás del extraño instrumento hay una delgada varilla metálica que sostiene un pequeño tubo de cristal que contiene una gota de agua [...]. Acercando más el instrumento de metal al ojo (de manera que casi le toque la cara) [...], Leeuwenhoek se sorprende al no ver un chaquito claro, sino un verdadero acuario lleno de minúsculas criaturas que nadan, y que parecen unas mil veces más pequeñas que los gusanos más minúsculos del queso. Algunos de esos “animales diminutos” tienen forma de serpientes enroscadas en espiral, otros son globulares, otros parecen óvalos alargados. Leeuwenhoek anota: “El movimiento de estos animáculos en el agua era tan rápido y tan variado, hacia abajo y en círculo, que he de confesar que no pude por menos que maravillarme de ello”»¹.

En el otro extremo de la plaza del mercado, Johannes Vermeer, mete la cabeza bajo su bata para ver, sirviéndose de una *cámara oscura*, la escena que desea pintar. «A Vermeer le asombra como siempre ver que en el cristal [de la cámara] los colores son aún más semejantes

¹ Lara J. Snyder, *El ojo del observador, Johannes Vermeer, Antoni Van Leeuwenhoek y la reinención de la mirada*, Barcelona: Acantilado, 2017, pp. 9 y ss.

a los de las joyas de lo que aparecen a simple vista, las áreas de sombra están más intensamente contrastadas con las de la luz, y los contornos de las figuras más bellamente suavizados. [...] Mirando a través de ella, se ha convertido en un experto en la tarea de apreciar cómo afecta la luz a nuestro modo de ver el mundo. Ha visto el mundo como nosotros no lo vemos normalmente, en una revelación de formas nuevas diferentes que no se pueden ver a simple vista»².

Sirvan estas dos anécdotas para confrontar dos modos de *producir* arte. Los unos, *haciendo* donde no hay; los otros, *mostrando* lo que no se ve. Confieso mi devoción por los constructores de trampantojos. Cómo no admirar esos complicados ingenios de cacharrería y quincalla; el desmedido estudio de la óptica, los difíciles ajustes geométricos para que en una bóveda encalada *se aparezcan*, en tres dimensiones –como en esos libros desplegados que regalamos a los niños– los coros angélicos, María Santísima, alegorías de toda clase y el mismísimo nombre de Dios. Los audaces inventos de la ciencia Moderna son, sin duda, encomiables, pero arrastran pesadamente la vanidad de la *verdad científica*. Sabemos que los instrumentos (afinadísimos, precisos y racionales) que se emplean para ver el mundo y medirlo (la razón ilustrada es la gran empresa cuantificadora de la humanidad) condicionan y manipulan lo observado. Las lentes no son imparciales. Lamentablemente, los colores y proporciones que Vermeer hallaba con sus cristales y proyecciones son tan artificiales como los aparatosos forillos de los barrocos italianos.

Entre trucos y cachivaches anda el juego.

*

Cuando Rubén Guerrero (Utrera, 1976) me recibió en su estudio, nos entretuvimos un buen rato charlando en la antesala. No es que la conversación fuese aburrida, pero me extrañó que tardase en mostrarme su obra. Mi experiencia visitando talleres siempre ha sido frenética y ansiosa: no has terminado de dar la mano y te ves envuelto en cuadros y en la tan acostumbrada farfolla de *preocupaciones e intereses*.

Como soy –por lo general– timorato y proclive a la paranoia, temí en algún momento que aquel hombre no fuese en realidad el pintor que me había convocado, sino un actor contratado por algún colectivo agraviado. No nos habíamos encontrado antes, así que la idea no era descabellada. «Has caído en una trampa», me reproché. Noté, mientras proseguía la conversación, que mi interlocutor bloqueaba con su cuerpo la única puerta que daba a la calle. «Muy astuto». Cada vez más inquieto, decidí resolver la situación y que fuese lo que Dios

² *Ibíd.*

quisiera. «Bueno, enséñame tu trabajo, ¿te parece?». Sonriendo, me acompañó hasta una sala amplia donde, en efecto, había unos dibujos y unas telas que parecían ser la obra del Rubén Guerrero *auténtico*. «Lástima», murmuré, «otra ocasión perdida para desplegar mis insólitas habilidades marciales».

Lo que encontré en aquel estudio puede separarse, groseramente, en tres bloques: dibujos pequeños, cuadros grandes y maquetas destartaladas.

*

Los pintores del diecisiete se pirraban por las máquinas de ver. Produce cierta ternura reparar los catálogos de sus logros. Afortunadamente, los nombres de los tratados son maravillosos: Athanasius Kircher publicó en 1646 un volumen llamado *El gran arte de la luz y la sombra en el mundo*. El pintor Giulio Troili nos legó un manual con el sintético título de *Paradojas para practicar la perspectiva sin conocerla; flores, para facilitar la inteligencia; frutos, para no operar a ciegas* (1683). En el libro, hermosamente ilustrado con grabados, encontramos algunos utensilios armados con varillas que prometen trasladar, a la escala adecuada, cualquier objeto del mundo. Cuesta imaginarse a algún artista mínimamente competente usando alguno de estos aparatejos, pero sí podemos imaginar la reconfortante seguridad que les daba el descubrimiento de esa *ciencia del dibujo*. Fiel al espíritu de su tiempo, conservamos la célebre estampa de Durero en la que se ve a un señor bigotudo pintando, sobre un papel cuadriculado, a una señora desnuda.

Cualquier cosa que nos parezca un *grabado antiguo* nos impone una cierta reverencia, pero si examinamos la escena con detenimiento advertiremos lo hilarante del asunto. De un lado, un hombre enjuto, con la cara chupada, medio calvo y despeinado, mira la modelo a través de una cuadrícula de cuerdas. Mantiene los ojos clavados en un pequeño obelisco que le sirve de *mirilla*. Al otro lado de este biombo geométrico absurdo, tenemos a una señora más bien oronda que, tumbada sobre unos cojines enormes, pero –a pesar de ello– sumamente incómoda, intenta *contenerse* en la exigua porción de mesa en la que el dibujante la fuerza a posar para que le entre en la cuadrícula de marras. Ambos personajes están situados frente a dos ventanas. Tras la señora, se atisba el puerto. Detrás del dibujante, una planta primorosamente podada y contenida por tutores (alegoría cruelísima de esta escena) bloquea la vista. Para completar el chascarrillo, en la cintura del pintorzuelo asoma una daga, por si tuviese que defenderse de la modelo o, más probablemente, del mundo que pretenda escaparse a sus escuadras y cartabones. No es que Durero desdeñase la geometría y la proporción (más bien,

todo lo contrario), pero tiene guasa que un aficionado a los emblemas y a los cuadrados mágicos nos dejase, sobre plancha y con buril, una escena de esta guisa.

*

Viendo la pintura de Guerrero, uno no se imagina que utilice *modelos*. Grandes superficies de colores planos, formas que se pliegan, como si fuesen carteles despegados o telas colgadas; multitud de elementos geométricos, el uso de colores vibrantes y de elementos de contraste para generar profundidades repentinas. Es sorprendente, como digo, descubrir que estas imágenes están planificadas en artefactos armados con la cacharrería más variopinta; que el airecillo de tramoya que hay en sus cuadros esté pintado *del natural*.

Nada en la mente que no haya estado en los sentidos. «Todo lo visible debería llevarse ante el órgano de la vista», escribió Comenius en su *Didactica Magna* (1632). «Si no veo las marcas de los clavos y meto los dedos en ellos» dice el apóstol Tomás, padre del empirismo. Hablando con Rubén de sus idas y venidas, me hizo saber su laborioso proceso: pensar la imagen, construirla, fotografiarla, retocarla digitalmente, pintarla... Es interesante detenerse en las particularidades de este método, que implica la construcción de algo *parecido* a una escultura para necesidades puramente *pictóricas*. Enseñándome los aparatosos ensamblajes, Guerrero se justificaba: no está *bien hechas* porque no soy un escultor. En realidad, el *problema* no es su falta de pericia, sino que no atiendan a criterios escultóricos. Lógico. Se trata, en definitiva, de elementos auxiliares cuya utilidad se agota tan pronto esté resuelta la composición del cuadro. Vistas con algún detenimiento, uno advierte que el retrato se distancia del modelo, porque, sensatamente, Guerrero no tiene reparos en alejarse de ellas si conviene al cuadro. En su construcción encuentro algo propio del juego infantil: esa inclinación feliz a *armar cosas* con las manos. En lo lúdico, ya se sabe, importa más el proceso que el resultado. El más suntuoso de los castillos de arena, con sus almenas y sus balaustradas, se derriba de un pisotón y aquí no ha pasado nada. El juego es, esencialmente, acción: un *ponerse en marcha*.

En las primeras páginas de *Kassel no invita a la lógica*, Vila-Matas arranca con una disertación sobre el *mcguffin* bastante larga: una perorata que es, en sí misma, un *mcguffin*.

«Como algunos saben, para explicar qué es un *mcguffin* lo mejor es recurrir a una escena de tren: “¿podría decirme qué es ese paquete que hay en el maletero que tiene sobre su cabeza?”, pregunta un pasajero. Y el otro responde: “Ah, eso es un *mcguffin*”. El primero quiere saber qué es un *mcguffin* y el otro le explica: “Un *mcguffin* es un aparato para cazar leones en Alemania”. “Pero si en Alemania no hay leones”, dice el primero. “Entonces eso de ahí no es un

mcguffin”, responde el otro»³. La divertida matraca, que se prolonga durante varias decenas de páginas, cumple un mero propósito metanarrativo: hacer que la trama avance.

Lo *meta* tiene muy mala prensa en nuestros días, porque todos los ocurrentes de este mundo han trillado sus caminos hasta hacerlos aborrecibles. Sin embargo, el esmerado *mcguffin* merece nuestro respeto: es el abnegado instrumento que tira del carro y que, una vez vencida la inercia que tiene toda quietud, hace discretamente mutis por el foro.

«—Y a todo esto, ¿alguien al final me revelará el misterio del universo? —dije.

Su respuesta, modulada por una voz que no perdió su hechizo en toda la noche, fue bien astuta. Así que le pedí permiso para anotarla en una servilleta donde, le dije, me dedicaría a admirarla toda la vida.

—Pero es que sin los McGuffin —dijo Boston— poco podemos hacer, si acaso cantar do, re mi, do, hay viento y lloverá. Pero la cena se acabó»⁴.

*

El lento camino de la emancipación de la pintura pasa también por pintar paredes. Suele citarse en estos casos, la *Vista del jardín de Villa Medici* (1630). Velázquez, de viaje por Italia para aprender de los grandes maestros, se detiene ante una estructura cegada con tabloncillos. A los renacentistas les pirraban las serlianas, esas arcadas recias y gráciles que no sirven para nada. Geometría, proporción y el regustillo de antigüedad clásica para decorar el jardín. La Villa Medici había vivido tiempos mejores que los de la visita don Diego. Velázquez pinta dos líneas de tabloncillos que bloquean la entrada: los de abajo en vertical, los de arriba en horizontal. Tras ellos, una estructura desordenada, cuya disposición calamitosa intuimos, pero apenas vemos. Una lectura recurrente de esta obra apunta a los gérmenes del *non plus ultra* que comandará la liberación pictórica. Aquí no hay *nada más que ver*, solo pintura. La ventana por la que el arte reproduce el mundo comienza a cerrarse.

Estas interpretaciones son muy sugerentes, pero a uno siempre le queda la duda de qué diría el pintor en cuestión si le contásemos nuestra historieta. Correríamos el riesgo de que nos soltase un pescozón y nos dijese que pintó aquello porque le parecía *bonito* o vaya usted a saber. Sin embargo, dos poderosas razones nos asisten a los que disfrutamos de la especulación: la obra no pertenece a sus autores y los muertos no replican.

³ Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lógica*, Barcelona: Seix Barral, 2014, p. 9.

⁴ *Ibíd.*, p. 18.

Me interesan los pintores que hacen muros, más allá del chascarrillo obvio (la pintura de brocha fina haciendo la brocha gorda). Pensemos, por ejemplo, en *Marroquíes* (1872) de Fortuny. Un jinete y un hombre armado con un rifle larguísimo parecen avanzar siguiendo una pared blanca. La tapia, encalada, tapona el fondo de la composición. Apenas en los centímetros superiores, cercanos ya al borde del bastidor, aparecen unos yerbajos y se vislumbra otra pared. El color del muro es amarillento por la derecha y azulado por la izquierda, aunque la luz de la escena viene desde el espectador.

Más. Del *Fusilamiento del emperador Maximiliano* (1867) dejó escrito Ángel González: «Los soldados no están apuntando, como en *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808* de Goya, sino que están disparando. No me parece otro detalle sin importancia. Por el contrario, es lo único que debería importarnos; esa andanada atronadora que sacude y desgarrar cualquier pretensión de contemplar serenamente lo que está sucediendo. Los disparos se nos adelantan: nos atruenan antes de que podamos mirar, como intentan los curiosos que Manet pintó encaramados al muro de la derecha»⁵. En un par de las versiones que Manet hizo del suceso («Hay algo terrible en que el bueno de Manet fusilara la pobre Maximiliano ¡cuatro veces! [...] Es como si Manet le hubiese cogido gusto al gatillo»⁶) y en la litografía de 1884 vemos un muro por el que se asoman cabezas. Parece que al desdichado emperador (¿a quién se le ocurre mandar a un austríaco a gobernar México?) le dieron matarile en un cerro, llamado de Las Campanas, donde un batallón había levantado un topete de adobe un poco antes, a fin de contener las balas que no hicieran blanco. ¿Por qué, entonces, pinta Manet esa *muralla* del fondo? Es comprensible poner un paredón detrás de los reos, pero... ¿para qué a su izquierda?

Fijémonos un momento en los personajes de estos cuadros. En el de Velázquez, un propio se asoma por la balastrada, sujetando una sábana, que no se sabe si recoge o está por desplegar. Abajo, un señor de perfil y otro de espaldas. El pintor ni se ha molestado en *ponerles cara*. En el de Manet, el pelotón y los ejecutados forman una franja azul que se superpone a la mancha gris del muro. Entre los unos y los otros, el blanco grisáceo de la descarga de fusilería. Tres franjas de color superpuestas. Las cabecillas de los mirones están simplemente abocetadas y hay más cuidado en sus brazos, que se agarran con fuerza al borde de la tapia⁷, que en sus caras. En el de Fortuny, los paisanos parece que están de atrezo, que son una excusa para poder pintar esa barrera⁸ que, impenetrable, nos cierra el paso. A la luz de estos ejemplos, quisiera

⁵ Ángel González García, *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Madrid: Lampreave y Millán, 2007, pp. 125-127.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Lo que, a mi parecer, refuerza más la presencia de esa tapia que la de los curiosos.

⁸ Una barrera admirable, pintada con tanto más empeño que los animales o los hombres.

aventurar una hipótesis: el asunto de estos tres cuadros es el dichoso muro, un espacio figurativo y, a la vez, abstracto. Las historietas (un Habsburgo tiroteado, la revolución, el pasado glorioso, el exotismo o el sursuncorda) son un instrumento, un peaje si se quiere, para conseguir un espacio *puramente* pictórico. ¿Qué es más *pintable* que una pared? Con astucia, estos artistas vieron las posibilidades que ofrecía esa *región* menospreciada, la potencia del telón de fondo que enmarca la acción y genera profundidad. He aquí el hallazgo: los muros no tienen importancia para la historia, pero sí para la pintura.

*

«El arte de escribir prólogos lleva tiempo clamando por que se le otorguen títulos de nobleza. Asimismo, yo llevo tiempo sintiendo el apremio de dar satisfacción a esa literatura marginada, que guarda silencio sobre sí misma desde hace cuarenta siglos, esclava de las obras a las que vive encadenada»⁹. Así comienza el prólogo de *Multitud imaginaria*, un libro de Stanislaw Lem compuesto por prólogos de libros que no existen. Lem se lo tomó en serio, pues hizo una tetralogía sobre el asunto, llamada *Biblioteca del siglo XXI*.

El aprecio por *las artes menores* es un triunfo reciente de la historia de la Humanidad. El Salón francés, que no nos queda tan lejos, colgaba las obras según géneros; es decir, según importancia y mérito. La pintura histórica *vale* más que el paisaje, el bodegón menos que el retrato. Esta jerarquía propició que los formatos menores, especialmente los minúsculos, gozasen de la libertad de los despreciados. Por eso, cuando repasamos la producción de muchos artistas, encontramos en los dibujos y en otras ligas supuestamente menores, hallazgos felicísimos. He dicho que, además de maquetas y cuadros, Rubén Guerrero me enseñó una pared alicatada de dibujos. Algunos eran muy sencillos, apenas una forma negra sobre fondo blanco. Otros tenían colores vivos y brillaban, porque algunas de las zonas de color eran cintas adhesivas. La liviandad de estos papeles contrastaba con la *gravitas* que desprendía el cuadro en el que, en aquellos momentos, el pintor trabajaba. Un elemento rojo, medio cilíndrico medio cónico, comenzaba a definirse. Estaba escoltado por dos formas apenas perfiladas. La una recordaba a la pieza de tres puntas del tetris; la otra, a la capa que usaba Hugo Ball en el Cabaret Voltaire. En un extremo, entre botes y recortes, la pantalla del ordenador custodiaba el boceto de aquella suerte de naturaleza muerta de proporciones colosales.

*

⁹ Stanislaw Lem, *Multitud imaginaria*, Madrid: Impedimenta, 2013, p. 17.

El simpático Goethe escribió, entre otras tantas fechorías, una teoría del color. Tras las consideraciones físicas de rigor, el escritor se mete en consideraciones morales¹⁰. Propone un experimento pintoresco: encerrarse en una habitación donde no haya más que un solo color. «En tal caso la persona se identifica con el color, el que “sincroniza” el ojo y el espíritu». Ni corto ni perezoso, se dedicó a describir las influencias en el ánimo de los distintos colores, bien matizados por tonalidades. Si el amarillo «posee una cualidad alegre, risueña, que impresiona suavemente», de tal modo que mirando por un vidrio amarillo un paisaje gris de invierno se «expande el corazón y se alegra el ánimo», el *rojo amarillento* (que no se debe confundir bajo ningún concepto con el *amarillo rojizo*) «parece que penetrara en el órgano cual un taladro causando un “shock” tremendo». «La superficie azul parece que se alejara de nosotros», mientras que recomienda vivamente empapelar de verde las salas de estar.

La atribución de significados a todo lo que se mueve convierte a la realidad en un enigma por resolver. La idea me parece agotadora. No obstante, los siglos de *cultura visual* (disciplina inventada ayer por la tarde pero que parece remontarse a Atapuerca) nos complican ver solo *un naranja* o un rectángulo blanco. Es interesante considerar cómo pesa el pasado en los ojos. No obstante, conservo la esperanza de que, mediante un decidido esfuerzo de la voluntad, uno pueda disfrutar, al menos durante unos minutos, del alegre juego de los sentidos: de sencilla armonía entre colores y formas.

Ortega y Gasset definió dos modos de articular el discurso. Al uno, consistente en lanzarse directamente contra el objeto de estudio, lo llamó «modo recto». Al otro, consistente en orbitar en torno a la cuestión que se intenta tratar, lo llamó «modo oblicuo». Nosotros hemos escogido este segundo.

La pintura de Guerrero produce una cascada de espejismos: lo abstracto que está extraído de lo concreto, lo industrial que es doméstico, lo azaroso que es premeditado. Este continuo escapismo de su obra permite, para nuestra suerte, una cascada igual de fragmentaria y rica de interpretaciones. Escribió, también Ortega, que la pintura es una cosa que unos hombres hacen, pero también una cosa que otros hombres miran, juzgan, venden o teorizan¹¹. Me gusta pensar que, en efecto, la pintura «consiste en un vasto repertorio de acciones

¹⁰ Cfr: Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de los colores*, Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943, pp. 205 y ss.

¹¹ Cfr: José Ortega y Gasset, *Velázquez*, Madrid: Revista de Occidente, 1959, pp. 67 y ss.

humanas»¹² de las que el objeto pictórico, la cosa *material*, es el inductor. Amparándonos en esta tesis, hemos preferido dispersar el tiro en vez de afinarlo.

¹² *Ibíd.*

INTIMACIES AND TRINKETS

Joaquín Jesús Sánchez

Let us begin with two contrasting facts. In 1580, the Accademia Olimpica of Vicenza commissioned Palladio to build a theatre *all'antica*. The architect, himself a member of the flamboyant academy, immediately set to work but died that very year. Five years later, with the building finished and the stage still unresolved, the clever Vincenzo Scamozzi designed the theatre's famous trompe l'oeil: long avenues that seem to recede into the distance and niches filled with statues embellish the city's grid-like street plan. An extraordinary ruse. When viewed from the side, the magnificent boulevards are revealed to be mere ramps, and the lavish marble carvings nothing but painted wood. In his defence, it must be said that Scamozzi made no attempt to hide the deception: the first "covered" theatre in modern history had a sky-blue ceiling studded with white clouds. The Renaissance was an age of illusionists. One century earlier, in the Camera degli Sposi at the Ducal Palace of Mantua, Andrea Mantegna had drawn an oculus on the ceiling through which we glimpse *putti*, a precariously balanced plant pot, and a gaggle of female courtiers looking down at the marriage bed with suspiciously smiling faces. As the Gonzaga house was anything but destitute, the good painter even included a peacock.

Second fact. In August 1674, two memorable men found themselves in the Dutch city of Delft. "Leeuwenhoek is staring through a flat, oblong brass holder [...]. In the center of the holder is a tiny glass bead he made himself [...]. Attached to the back of the strange device is a thin metal rod supporting a small glass tube that contains a drop of water [...]. Pressing the metal holder closer to one eye—so that it is almost touching his face—[...] Leeuwenhoek is shocked to see not a clear pool, but a veritable aquarium filled with minuscule, swimming creatures—about a thousand times smaller than the tiniest cheese mites, he reckons. Some of these 'little animals' are shaped like spirally wound serpents, some are globular, others elongated ovals; he records that 'the motion of ... these animalcules in the water was so swift, and so various, downwards, and round about, that I confess I could not but wonder at it'."¹

On the opposite side of Market Square, Johannes Vermeer ducks under his robe to observe, using a camera obscura, the scene he wants to paint. "Vermeer is as astonished as ever to observe that the colors on the glass are even more jewel-like than they appear to the naked eye, the areas of shadow even more strongly contrasted with the patches of light, the contours of figures beautifully softened. [...] By looking through the camera obscura, Vermeer

¹ Laura J. Snyder, *Eye of the Beholder: Johannes Vermeer, Antoni Van Leeuwenhoek, and the Reinvention of Seeing* (New York: W.W. Norton, 2015), 1–2.

has become expert in the way that light affects how we see the world. He has seen the world as we do not normally see it, revealed in surprising new ways invisible to the naked eye.”²

These two anecdotes allow us to compare and contrast two different ways of *producing* art: *making* something from nothing, and *showing* what the eye cannot see. I confess that I am an ardent admirer of those who construct trompes l’oeil. Indeed, it is impossible not to admire those clever, intricate assemblages of baubles and bibelots: the obsessive study of optics, the difficult geometric calculations required to make angelic choirs, the Holy Virgin, allegories galore and even the name of God himself *appear* in three dimensions on a whitewashed ceiling, as in those pop-up books we give to children. The bold inventions of modern science are undoubtedly commendable, but they are weighed down by the tedious vanity of *scientific truth*. We know that the highly calibrated, precise, rational instruments used to see and measure the world (enlightened reason is the great quantifying enterprise of humanity) condition and distort the observed. Lenses are not impartial. Regrettably, the colours and proportions Vermeer found with his glasses and projections are just as artificial as the showy backdrops of the Italian Baroque.

It’s a game of tricks and trinkets.

*

When Rubén Guerrero (Utrera, 1976) welcomed me to his studio, we spent a good while chatting in the front room. I wasn’t bored by the conversation, but I did find it a bit odd that he didn’t usher me straight in to see his work. In my experience, studio visits tend to be fast and furious: as soon as you shake hands, you find yourself caught up in a whirlwind of pictures and the customary jabber about *preoccupations* and *interests*.

As I am, generally speaking, a rather timorous and slightly paranoid person, I began to fear that this man was not actually the painter who had summoned me, but an actor hired by someone with an axe to grind. We had never met before, so the idea was not entirely far-fetched. “You’ve fallen into a trap,” I reproached myself. As the conversation continued, I noticed that the man’s body was blocking the only exit. “Very crafty.” Increasingly uneasy, I decided to settle the matter and let the cards fall where they may. “Well, let’s take a look at your work, shall we?” Smiling, he escorted me into a spacious room where there were in fact several drawings and canvases that seemed to be the work of the *genuine* Rubén Guerrero. “Too bad,” I murmured, “I was looking forward to showing off my unusual martial arts skills.”

² Snyder, 3–4.

What I found in that studio can be roughly divided into three categories: small drawings, large paintings and dilapidated scale models.

*

The painters of the 17th century were mad about viewing gadgets. It's rather endearing to review the records of their achievements. Fortunately, the names of the treatises are marvellous: in 1646 Athanasius Kircher published a volume titled *The Great Art of Light and Shadow*. The painter Giulio Troili left us a manual with the descriptive title of *Paradoxes for practising perspective without knowing it: the flowers, in order to facilitate intelligence; the fruits, in order not to operate completely without information* (1683). In this book, beautifully illustrated with engravings, we find some devices assembled with rods that promise to translate any object in the world to the desired scale. It is difficult to imagine any artist worth his salt using one of these gadgets, though we can certainly imagine the comforting reassurance they must have derived from the discovery of that *science of drawing*. True to the spirit of his age, in Dürer's famous print we see a moustachioed man painting a naked lady on a piece of squared paper.

We tend to treat anything that looks like an *antique print* with a degree of reverence, but if we examine the scene closely we realize that the subject is quite comical. On one side we see a wiry, hollow-cheeked, balding man with dishevelled hair looking at the model through a reticule made of rope or cord. His eyes are fixed on a small obelisk which serves as his sighting rod or *viewfinder*. On the other side of this absurd geometric screen, we have a rather corpulent woman who, despite the huge cushions under her head, appears to be extremely uncomfortable as she struggles to *confine* her bulk to the clearly inadequate portion of table where the draughtsman has insisted that she pose in order to view her through the blessed reticule. Both figures are situated before two windows. We can glimpse the port behind the woman, but a neatly pruned plant guided by stakes (an incredibly cruel allegory of this scene) blocks the view behind the draughtsman. The comic *coup de grâce* is the dagger at the hack-painter's waist, as if prepared to defend himself against the model or, more likely, the world bent on eluding his set squares and grids. Dürer did not scorn geometry and proportion (quite the opposite), but the fact that a fan of emblems and magic squares chose to immortalize such a scene with a burin and plate is rather hilarious.

*

Looking at Guerrero's paintings, one would never guess that he uses *models*. Large surfaces of solid colours, forms that fold and crease like peeling posters or dangling cloths;

countless geometric shapes, bright hues and contrasting elements that create unexpected depth. It is surprising to learn that these images were mapped out on artefacts assembled from a veritable miscellany of odds and ends, that the subtle stage-machinery feel of his pictures was actually painted *from life*.

There is nothing in the mind that has not first passed through the senses. "Everything visible should be brought before the organ of sight," Comenius wrote in his *Great Didactic* (1632). As the Apostle Thomas, father of empiricism, famously said, "Except I shall see in his hands the print of the nails, and put my finger into the print of the nails, and thrust my hand into his side, I will not believe." Speaking with Rubén of his comings and goings, he explained his laborious process to me: thinking of the image, constructing it, photographing it, digitally retouching it, painting it... It's interesting to examine the details of this method, which entails building something *similar* to a sculpture for purely pictorial needs. Showing me his cumbersome assemblages, Guerrero defended his efforts: they're not *well-made* because I'm not a sculptor. In reality, the problem isn't a lack of skill but the fact that they don't follow sculptural criteria. Logically. After all, they are mere aids whose usefulness is exhausted as soon as the composition of the picture has been worked out. Upon closer inspection, one finds that the portrait differs substantially from the model, for Guerrero, sensibly, has no qualms about departing from the latter if the picture requires it. I sense an element of child's play in their construction: that happy inclination to *assemble things* with one's hands. In play, as we know, the process is more important than the outcome. The most magnificent sandcastle, complete with battlements and balustrades, disappears with a stomp of the foot and is promptly forgotten. At heart, play is essentially action: *getting underway*.

In the opening pages of *The Illogic of Kassel*, Vila-Matas begins with a fairly long-winded dissertation on the McGuffin, a spiel which is in itself a McGuffin.

As some people know, the best way to explain what a McGuffin is has to do with a train scene: "Could you tell me what's in that package on the luggage rack above your head?" asks one passenger. And the other responds: "Oh, that's a McGuffin." The former wants to know what a McGuffin is, and the other explains: "A McGuffin is an apparatus for trapping lions in Germany." "But there are no lions in Germany," says the first. "Well, then, that's no McGuffin," replies the other.³

The amusing banter, which fills several dozen pages, fulfils a simple metanarrative purpose: to drive the plot forward.

³ Enrique Vila-Matas, *The Illogic of Kassel* (New York: New Directions, 2015), 1.

The word “meta” gets a bad rap these days, probably because all the wiseacres in this world have abused it so heinously that the very term has become odious. Yet the prim McGuffin deserves our respect: it is the self-effacing instrument that sets the cart in motion and, after overcoming the inertia every stationary thing possesses, discreetly exits stage right.

“Will someone eventually reveal the mystery of the universe?” I asked.

She answered astutely in a voice that hadn’t lost its charm all evening, and so I asked her permission to write her answer down on a napkin. I told her I’d devote myself to admiring it for the rest of my life.

“Without the McGuffins,” she said, “there’s not much we can do, perhaps sing hey ho, the wind and the rain. But dinner’s over.”⁴

*

Painting walls is an inevitable stage on the long, slow road to pictorial emancipation. The most frequently cited example is perhaps the *View of the Gardens of the Villa Medici* (1630). Velázquez, travelling through Italy to learn from the great masters, stopped before a boarded-up building. People in the Renaissance went gaga over Serlian windows, those regal, graceful, utterly useless arcades. Geometry, proportion and a dash of classical antiquity to prettify the garden. Villa Medici had seen better days than when Diego came to visit. Velázquez painted two sections of planks blocking the entrance: the vertical boards below and the horizontal ones above. Behind them is a disorderly structure whose ruinous state, though barely visible, we can easily intuit. This work has often been interpreted as an early instance of the *non plus ultra* spirit that would lead the pictorial liberation movement. Here there is *nothing more to see*, only painting. The window through which art imitated the world was starting to close.

These readings are very suggestive, but one always wonders what the painter in question would say if we gave him our little spiel. We might run the risk of receiving a sharp smack and hearing that he painted the scene merely because he thought it *pretty*, or for some other unknown reason. But we can safely indulge in the pleasure of speculation for two excellent reasons: the work does not belong to its author, and the dead cannot talk back.

I’ve always been interested in wall painters (those who use fine rather than thick brushes, obviously). Think, for instance, of Fortuny’s *Moroccans* (1872). A rider and a man carrying a ridiculously long rifle seem to march along a white wall. The whitewashed partition blocks our view of the distance. In the few centimetres between the top of the wall and the

⁴ Vila-Matas, 8.

upper edge of the canvas, we glimpse some scraggly weeds and a second vertical surface. The wall is yellowish on the right and has a bluish tinge on the left, although the light is coming from the spectator's direction.

Another example. Apropos of *The Execution of Emperor Maximilian* (1867), Ángel González wrote, "The soldiers are not taking aim, as in Goya's *Third of May 1808*, but actually firing their guns. This does not strike me as a minor detail. In fact, it is the only thing that should matter: the deafening barrage that shakes us and shatters any hope of serenely contemplating what is happening here. The shots have the upper hand: they blast us before we can get a proper look, like the curious gawkers Manet painted peering over the wall to the right."⁵ In two of the versions Manet painted of this event—"There's something rather terrible about the fact that dear old Manet put Maximilian before a firing squad no less than four times! [...] It's almost as if Manet had gotten a bit trigger-happy"⁶—and the 1884 lithograph, we see heads peeping over a wall. Apparently, the ill-fated emperor (whose bright idea was it to send an Austrian to rule Mexico?) met his end on a hill called Las Campanas, where a battalion had recently erected a flimsy mudbrick barrier to catch any stray bullets. Why, then, did Manet paint that sturdy *wall* in the background? Putting one behind the firing squad's unfortunate targets is understandable... but why to the left?

Let us take a closer look at the people in these paintings. In Velázquez's work, a figure leans over the balustrade holding a sheet, perhaps taking it in or preparing to unfurl it. Below, we see a man in profile and another from behind. The painter didn't even bother to *give them faces*. In Manet's picture, the firing squad and the condemned form a blue band against the grey blotch of the wall. And between them, the greyish-white smoke of the firing guns. Three superimposed bands of colour. The small heads of the ghoulish onlookers are mere sketches; the artist took more pains over their arms, firmly clinging to the edge of the wall,⁷ than their faces. In Fortuny's composition, the locals seem more like props, a mere pretext for painting the impenetrable barrier⁸ that blocks our view. In light of these examples, I would like to venture a hypothesis: the subject of these three paintings is the deuced wall, a figurative yet simultaneously abstract space. The narrative elements (an executed Habsburg, the revolution, the glorious past, exoticism or what have you) are simply a means to an end, the price the artist must pay in order to achieve a *purely* pictorial space. After all, what is more *paintable* than a

⁵ Ángel González García, *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte* (Madrid: Lampreave & Millán, 2007), 125–127.

⁶ González García, 125–127.

⁷ To my mind, this emphasizes the presence of that wall more than it does the curious crowd.

⁸ An admirable barrier, painted with as much, if not more, care as the animals or the men.

wall? These artists were astute enough to see the possibilities in that underrated *region*, the potential of the backdrop that frames the action and creates a sense of depth. Behold, a revelation: walls are not important for history, but they are for painting.

*

“The art of writing Introductions has long demanded proper recognition. I too have long felt a pressing need to rescue this form of writing from the silence of forty centuries—from its bondage to the works to which its creations have been chained.”⁹ Thus begins the introduction to *Imaginary Magnitude*, a book by Stanislaw Lem consisting entirely of prefaces to non-existent books. Lem took his task seriously, even going so far as to publish a four-volume work on the subject called *Library of the 21st Century*.

Appreciation for the *lesser arts* is a recent triumph in the history of humankind. The French Salon, which is not that far behind us, displayed works by genre—in other words, in order of importance and merit. History paintings were *worth* more than landscapes, and still lifes less than portraits. This hierarchy meant that the lesser, and especially the minuscule, formats enjoyed the freedom of the deprecated. Consequently, when we review the production of many artists, we often discover delightful gems among their drawings and other supposedly minor leagues. In addition to models and paintings, Rubén Guerrero showed me a wall papered with drawings. Some were quite simple, little more than a black shape against a white background. Others had bright colours and shiny surfaces, because some of the colourful areas were actually adhesive tape. The airy lightness of these papers contrasted with the gravitas of the picture on which the painter was working at the time. A red element, part cylinder and part cone, was beginning to emerge. It was escorted by two barely outlined shapes. One reminded me of a three-pointed Tetris block, and the other of the cape Hugo Ball wore at Cabaret Voltaire. At one end, amid containers and clippings, the computer screen displayed the sketch of that pseudo-still life of colossal proportions.

*

The congenial Goethe authored, among other misdeeds, a theory of colours. After offering the customary physical considerations, the writer delved into moral questions.¹⁰ He proposed a painterly experiment: locking oneself in a room where there is only one colour. “We are then identified with the hue, it attunes the eye and mind in mere unison with itself.” Without further ado, he then proceeded to describe how mood is affected by different colours,

⁹ Stanislaw Lem, *Imaginary Magnitude* (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1984), 1.

¹⁰ See Johann Wolfgang von Goethe, *Theory of Colours* (London: John Murray, 1840), 306ff.

clearly differentiated by shades. While yellow “carries with it the nature of brightness, and has a serene, gay, softly exciting character”, so that, if we look at a grey winter landscape through a yellow glass, “the eye is gladdened, the heart expanded and cheered”, *yellow-red* (not to be confused with *red-yellow* under any circumstances) “seems actually to penetrate the organ” and “produces an extreme excitement”. Goethe says that “a blue surface seems to retire from us” and strongly recommends that “rooms to live in constantly” be papered in green.

Attributing meaning to everything that moves turns reality into an enigma to be solved. I find the idea exhausting. However, centuries of *visual culture* (a discipline invented yesterday afternoon but seemingly as old as Atapuerca) make it difficult for us to only see *an orange* or a white rectangle. It’s interesting to consider how the past weighs on our eyes. Even so, I maintain the hope that, by a decided effort of will, one can still enjoy, at least for a few minutes, the bright interplay of the senses: the simple harmony of colours and forms.

Ortega y Gasset identified two manners of articulating a narrative. The first, which entails launching oneself directly against the object of study, he called the “direct manner”; The second, which consists in orbiting or hovering around the subject in question, he called the “oblique manner”. I have opted for the latter.

Guerrero’s painting produces a cascade of mirages: the abstract extracted from the concrete, the industrial yet simultaneously domestic, the random that is also premeditated. This continuous escapism in his work facilitates, fortunately for us, a cascade as fragmented as it is rich in interpretations. In addition, Ortega wrote that painting is a thing some men do, but it is also a thing that other men look at, judge, sell or theorize about.¹¹ I like to think that painting does in fact “consist in a vast repertoire of human actions”¹² of which the pictorial object, the *material* thing, is the catalyst. On the strength of this theory, I have preferred to scatter my shots wide rather than perfect my aim.

¹¹ See José Ortega y Gasset, “Velázquez”, *Revista de Occidente* (Madrid, 1959), 67ff.

¹² Ortega y Gasset.