

Carpe diem.

[El Paraíso anómalo en la obra de Clara Gómez Campos].

Fernando Castro Flórez.

En sus consideraciones sobre la memoria perdida de las cosas, Trías señala que en este mundo en que ha gustado la naturaleza de ocultarse a nuestros ojos y silenciarse a nuestros oídos, la reflexión filosófica sólo puede apoyarse, como experiencia primaria, en la experiencia de la ausencia de experiencia, en la experiencia del vacío dejado por las cosas huidas o desaparecidas: “Sólo desde cierta lejanía respecto al mundo real es posible abrirse a una comprensión lúcida del mismo; sólo desprendiéndose de un mundo que se origina del derrumbamiento del mundo mismo en el que habitan cosas y abriéndose a la revelación del vacío y a la conciencia de la ausencia que sustenta este mundo en el cual vivimos. Pero esa lejanía debe ser contrarrestada con una conciencia viva con ese mundo sin cosas, toda vez que es sólo en él donde pueden brillar indicios y vestigios de lo que huyó o de lo que está acaso por venir. La experiencia filosófica de hoy tiene, pues, en la falta de las cosas, y en la memoria y esperanza que esa falta, sentida dolorosamente, desencadena, su apoyatura mundana”¹. Aquella “agorafobia espiritual” de la que hablara Worringer en su libro *Abstracción y naturaleza*², queda corregida en esta visión de nuestro tiempo como *crisis de la memoria*, como una ausencia de lo concreto que lleva a una visión totalizadora. En *Mas allá del principio del placer*, advierte Freud, que la conciencia surge en la huella de un recuerdo, esto es, del impulso tanático y de la degradación de la vivencia, algo que la fotografía sostiene como duplicación de lo real pero también como *teatro de la muerte*³. En la edad de la ruina de la memoria (cuando el vértigo catódico ha impuesto su hechizo) el tiempo está desmembrado, “de ese desmembramiento -escribe Trías en *La memoria perdida de las cosas-* surge la presencia de una reminiscencia”⁴. El arte, como demuestra la pintura de Clara Gómez Campos, sabe de la importancia de destacarse del tiempo, para buscar las *correspondencias* como un encuentro (memoria involuntaria) que detiene el acelerado discurrir de la realidad.

El pintor, como dijo Valery, aporta su cuerpo, “sumergido en lo visible, por su cuerpo, siendo él mismo visible, el vidente no se apropia de lo que ve: sólo se acerca por la mirada, se abre al mundo”⁵. Clara Gómez Campos tiene un modo de mirar y de pintar que me atrevo a calificar como *neobarroco*, introduciendo en su figuración,

¹ Eugenio Trías: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 81.

² Cfr. W. Worringer: *Abstracción y naturaleza*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997, p. 135.

³ “La fotografía es indialéctica: la Fotografía es un teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede “contemplarse a sí misma”, pensarse e interiorizarse; o todavía más: es el teatro muerto de la Muerte, la prescripción de lo Trágico; la Fotografía excluye toda purificación, toda catarsis” (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 157).

⁴ Eugenio Trías: *La memoria perdida de las cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 120.

⁵ Maurice Merleau-Ponty: *El ojo y el espíritu*, Ed. Paidós, Barcelona, 1986, p. 16.

que tiene tanto de post-pop cuanto de *trans-psicodelia*, un tono de irrealidad⁶, al mismo tiempo que pone de manifiesto, la levedad⁷. La *razón barroca* es una teatralización de la existencia, una lógica de la ambivalencia que conduce la razón otra, interna a la modernidad, hasta la Razón de lo Otro que es desbordado continuamente. El barroco intenta la obra o la operación infinita, conduce la materia hacia los matices, las *maneras*. La presencia barroca es una alucinación: una *alegoría*. Lo evanescente de la alegoría reside en la ausencia de un centro al que apelar. La imagen alegórica tiene estructura *serial*, es una repetición que hace desvanecer el *aura* de lo único y, sin embargo, se encuentra en relación estrecha con un sujeto que es determinado como poseedor: el concepto deviene *concetto*. “El Barroco introduce un nuevo tipo de relato en el que la descripción ocupa el lugar del objeto, el concepto deviene narrativo, y el sujeto, punto de vista, sujeto de enunciación”⁸. Las *visiones joviales* de Clara Gómez Campos también enlazan con el *manierismo*, al contemplar las cosas a través en una completa estilización. Mientras la estética clásica trata de equilibrar aquello que es central y aquello que se toma como lateral, manteniendo una jerarquía de importancia semántica a partir del centro, el manierismo es una tentativa de alterar este equilibrio jerárquico reforzando lo marginal, construyendo *por derivación*, buscando los efectos de sorpresa. El creador manierista está en la cuerda floja, su acrobacia es un *arte de la variación*: “no hay que no suponga, si no un clasicismo, al menos un arte de la referencia”⁹. El manierismo insiste en las particularidades, atomizando el catálogo, rescatando como perlas las partes, condensando el sentido en el fragmento: el tiempo es un mosaico de instantes, la mirada toca la variedad de las cosas.

Clara Gómez Campos plantea una fascinante serie en la que reconceptualiza los géneros del paisaje y el retrato. Según declara el eje fundamental de su proyecto *Tempera sobre paisaje* es la búsqueda “de la relación entre la naturaleza y la visión de paraíso deshabitado que se extrae de la mirada del explorador, entendiéndose que ambos aspectos tienen en común el consumo que de ellos se hacen recíprocamente”. Regis Debray ha hablado de una situación estética de *post-paisaje*, cuando el malestar se ha desplegado en la naturaleza y en la representación. No es, ciertamente, que la voluntad de arte y de paisaje hayan capitulado, “por el contrario, es más fuerte que nunca, a la medida de las nostalgias”¹⁰. El descubrimiento romántico de la *tragedia del paisaje* es simultáneo a la apertura de la estética del *nomadismo espiritual*. El viaje romántico es siempre búsqueda del yo, una larga travesía interior:

⁶ “Ni simple efecto de un mercado del arte en plena expansión, ni simple variable de un post-moderno agotado, ni siquiera expresión de lo que Baudrillard llama la “trans-estética”, propia de la pérdida de todo valor y toda referencia; la manera neo-barroca remitiría mas bien a una interrogación presente ya en el *Origen del drama barroco* de Benjamin. ¿No es el neobarroco la *alegoría* de nuestro mundo, un mundo después de la catástrofe en el que el fragmento, las ruinas y el carácter óptico de todo lo *real*, serían los índices de una historia saturniana? Tal alegoría, irreductible a una simple encarnación de la idea en el sentido tradicional del término, sitúa el sentido en superficie y en oblicuo, todo un arte de la alusión y de la ilusión. Entre su lluvia de imágenes y sonidos, y su estrategia fría, suspende la significación en los rasgos de un real irreal que pone en práctica lo irrepresentable” (Christine Buci-Glucksmann: “La *manera* o el nacimiento de la estética” en *Barroco y neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992, p. 23).

⁷ “[...] un barroco de la levedad, un barroco que [...] ha perdido la *gravedad* finalista, “atormentada”, característica del Barroco histórico, pero que se relaciona con éste en un doble sentido: en sus propuestas formales, de una parte, y en el frecuente homenaje a su modelo, de otra” (Andrés Sánchez Robayna: “Barroco de la levedad” en *Barroco y Neobarroco*, Cuadernos del Círculo, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992, p. 119).

⁸ Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 164.

⁹ Claude-Gilbert Dubois. *El manierismo*, Ed. Península, Barcelona, 1980, p. 165.

¹⁰ Regis Debray: *Vida y muerte de las imágenes. Historia de la mirada de Occidente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 170.

una fuga sin fin. Puede ser una búsqueda de la identidad por medio del ahondamiento del dolor, una aventura a través del propio sufrimiento, ingreso en el territorio del riesgo. Para Friedrich el barco es el símbolo por excelencia del nomadismo romántico, la encarnación de la *navigatio vitae*. El poeta inglés Young ha dejado escrito que “el mar refleja el rostro melancólico de la vida humana”. Es el espejo cósmico de una melancolía totalizadora precisamente porque es el ideal campo de pruebas para la fuga y el retorno propios de la sensibilidad romántica. Ciertamente el paisaje que Clara Gómez Campos pinta ya no es el de los *abismos sublimes* sino el de la movilización permanente del turismo, esto es, aquel que produce una impresión de completo *déjà vu*. El mundo es un inmenso supermercado en el que la “experiencia” está *planificada*. Vivimos atrapados en el nuevo Síndrome de Estocolmo del “todo incluido”, colaborando a un aplanamiento *kitsch* de lo real que no podemos percibir, en muchos momentos, como otra cosa que un *reality show*. La misma artista apunta que lo que quiere hacer es mostrar “falsos paraísos, con naturalezas paradisíacas y recién habitadas por exploradores: personas con pantalón corto, chanclas y calcetines”.

Los “personajes” que pinta Clara Gómez Campos están insertos en un *paisaje publicitario*; contemplamos fragmentos de cuerpos jóvenes, con ropa desenfadada y colorista, teniendo como fondo exuberantes flores o fragmentos de *El jardín de las delicias* de El Bosco. En cierto sentido, esta creadora adopta una actitud “antropofágica”, apropiándose una imagen canónica pero también parodiando estilos pictóricos y estereotipos de los *mass-media*. El sentido del gusto está sobreexcitado con la aparición de helados, contundentes desayunos con huevos fritos, coca-cola y hot-dog, ketchup para estar a la altura de la *fast-culture*. En cierto sentido, asistimos a una *alegorización de los placeres* donde no falta ciertamente la seducción y el erotismo. Y, a pesar, del vitalismo cromático y de la sensualidad que transmiten estas obras, surge una sensación inquietante como si en esa “familiaridad” hubiera un drama reprimido. El “vertiginoso” paisaje de El Bosco introduce un contrapunto de anomalía y hace que nuestra imaginación derive desde una felicidad sonriente y epidérmica a un *basso ostinato siniestro*. Sabemos que “en el Paraíso también está la muerte” y que todo aquello que promete el placer está también marcado por la caducidad. No escapamos de la sombra de la melancolía y mucho menos cuando “devoramos” paisajes sin comprender la poesía del mundo.

Acaso lo que podamos hacer cuando la tierra ha sido pavimentada casi hasta sus más recónditos rincones sea confiar en los detalles, esto es, comportarnos como “detallistas”. Superando la retracción minimalista, Clara Gómez Campos se entregó a un barroquismo muy personal en el que encuentro algo así como una reivindicación del ornamento. Ante las obras de este artista no puedo dejar de pensar en el *lujo*, esto es, en una dimensión *ornamental* y, sin embargo, carente de cualquier anécdota o suplementariedad. Más allá de la determinación culpabilizadora del ornamento (introducida especialmente por la arquitectura moderna) conviene recordar que Worringer señaló que la sujeción ornamental a la ley orgánica, incluso en su representación abstracta, nos impresiona más suavemente puesto que se haya íntimamente vinculada con nuestros sentimientos vitales: la regularidad va despertando la proyección sentimental. En el fondo, la *jerarquía* en la que se localiza el ornamento es propia de la diferenciación metafísica entre sustancia y accidente. Frente a la idea de Gombrich de que hay un arte que se mira y presta atención y otras manifestaciones creativas, las decorativas, que serían objeto sólo de una mirada lateral, se puede formular la hipótesis de que un gran número de manifestaciones artísticas determinantes del arte contemporáneo consisten precisamente en el hecho de hacer pasar al centro, al punto focal de la percepción, lo que generalmente permanece en sus *márgenes*.

Podemos comprender el ornamento como *don*: abrirse misma de la significación, realidad gratuita y sin fondo, excesiva¹¹. El artista quiere *dejar su huella*, distorsionar, mágicamente, la geometría, ofrecer a la mirada pausada unas formas que nos ponen en contacto, alegóricamente, con la belleza “ornamental” del mundo¹². Sus *apropiaciones post-paradisíacas* nos enseñan a recorrer el mundo y el arte tomando en cuenta los mínimos detalles.

En este mundo de *arte condensado* (a la manera warholiana) *como mercancía* parece como si la pintura se hubiera convencido a sí misma de que ha llegado al límite de sus posibilidades, hasta llegar a renegar de sí misma, negándose a continuar siendo una ilusión más poderosa que lo real: “resulta muy difícil hablar hoy de pintura porque resulta muy difícil verla. Por lo general, la pintura no desea exactamente ser mirada, sino ser absorbida visualmente, y circular sin dejar rastro. Sería en cierto sentido la forma estética simplificada del intercambio posible. Sin embargo, el discurso que mejor la definiría sería un discurso en el que no hubiera nada que ver. El equivalente de un objeto que no es tal”¹³. La *lógica paradójica*, que es la que definen las contemporáneas prótesis de visión, aunque también se encuentre diseminada en la fracturada tradición de la pintura, impondrá el discurso oblicuo y cifrado, el extrañamiento que supone, simultáneamente, la aceptación de la función del velo. Si, en términos generales, el arte está embarcado en un raro funeral sin cadáver, esto es, en una labor de disuasión, algo así como un exorcismo del imaginario, en el caso de la pintura se produce una acelerada desaparición, junto a la conciencia de que el cuadro es el espacio de la lentitud y, lo peor, de una actividad psicopatizada¹⁴. *Lo banal aumenta su escala*, ese es el nuevo banderín de enganche promete *entretenimiento* y, por supuesto, la pintura, vuelta *indiferente* y parece entregada al ritual complaciente del reciclaje de lo “vomitado”, con su “arcaica” pausa y sus pretensiones contemplativas, no parece encajar en el modelo espectacular-integrado. Pero, más allá de los discursos funerarios (valdría decir mejor notariales) o literalmente reaccionarios (anclados en una “originariedad” de una cierta práctica artística), es oportuno recordar, en relación con la práctica artística de Clara Gómez Campos, la idea de John Berger de que la pintura es una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo: “posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar; pues entonces lo visible poseería la seguridad, (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. La pintura es, más directamente que cualquier otro arte, una afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad”¹⁵. La *corporeidad* de la pintura tiene un potencial expresivo difícilmente parangonable. Podemos pensar que la pintura tiene una

¹¹ Es algo que plantea Gianni Carchia: “L’ornamento come dono” en *Il mito in pittura. La tradizione come critica*, Celuc Libri, Milán, 1987, pp. 69-78.

¹² “Dada pues la premisa de que la naturaleza reviste un carácter ornamental, de que la sexualidad en los reinos animal y vegetal lo aumenta, de que incluso las piedras (que consideramos asexuadas, pero, ¿quién sabe?) están dotadas de él (¿quién puede olvidar la variedad de las decoraciones cristalinas, hasta la sublimidad paisajística de las Stiloliti, las famosas “*paesine*”?), dada, pues, esa ubicua presencia del ornamento en la naturaleza, ¿cómo se podría censurar su presencia en el hombre y menos aún en la que tiene una finalidad estética?” (Gillo Dorfles: *Elogio de la inarmonía*, Ed. Lumen, Barcelona, 1989, pp. 140-141).

¹³ Jean Baudrillard: “Ilusión y desilusión estética” en *Letra internacional*, n° 39, Madrid, 1995, p. 17.

¹⁴ “Uno –escribe Marlene Dumas- tiene que *hacer* un cuadro. El cuadro es lo que es gracias a ese proceso a través del cual ha sido hecho. El pensamiento artístico se psicopatizó cuando llegó a estar dominado por la obsesión de “lo nuevo”. En un mundo donde la velocidad es poder, el mundo del arte se ha llegado a avergonzar de la pintura. Los cuadros pueden parecer un lugar apropiado para que los niños más débiles jueguen al escondite; pero a medida que la fotografía va perdiendo su brillo y convirtiéndose en imágenes del periódico de ayer, las pinturas de ayer todavía nos sonríen” (Marlene Dumas: “La pintura no está en crisis” en *Revista de Occidente*, n° 165, Madrid, Febrero de 1995, p. 39).

¹⁵ John Berger: *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*, Ed. Ardora, Madrid, 1997, p. 39.

condición de escenario de la expresión de la personalidad y la individualidad, provisto, como he indicado, por su enraizada naturaleza corporal; en última instancia, la pintura puede llegar a comportarse como una metáfora, incluso como el equivalente de la actividad sexual y, por supuesto, es el lugar de una proyección psíquica tremendamente energética. Clara Gómez Campos, efectivamente, insiste en la potencia de lo visible, componiendo con precisión y entregando un lujoso despliegue del color, apartándose, tanto del “tono trágico” informalista cuanto de la *retórica de la queja*, por medio de la pintura nos ofrece una *alegorías del presente*: retratos y paisajes, corporalidad y “paraíso”, esplendor y anomalía. Esas superficies ornamentales donde aparecen sonrisas sin concesiones imponen el *carpe diem* siempre y cuando sepamos que se trata de recoger la flor de lo que va a perecer.