

FRAGMENTOS, DESVELOS Y TRASUDACIONES.

[SÚBITO VIAJE CON ANGELO CERVIGNO A LA TOSCANA PROFUNDA.]

Iván de la Torre Amerighi

Alguien me ha dicho –no sé quién, tampoco recuerdo cuándo-, que cerca de San Gimignano, en el camino que baja hasta Colle di Val d’Elsa, y que en un punto determinado se bifurca hacia Volterra, han visto paseando, todo pico y pata, resplandeciente en su plumaje, a un ave estirada y cuellilarga, cubierta con gorro de algodón y vestida con sahariana. Otros me cuentan que lo encontraron descansando bajo un castaño, en la orilla del carril, de la canícula del mediodía y que, al pasar, les saludó destocándose, con ademanes pulcros y gestos algo desgarbados, siempre sonriente. Unos y otros coinciden en que aquella extraña figura les recordaba algo, es posible que a uno de los gallináceos personajes de Alberto Savinio. Lo que unos y otros no saben es que, en realidad, se trataba del artista llamado –antes de italianizar su nombre y apellido- Ángel Cerviño.

Apenas he comenzado y ya estoy deseando terminar. Esta confesión inicial tal vez genere algún malentendido con el artista o la organización. Pero la verdad siempre resplandece. Eso dicen. Deseo acabar porque cuando finalice este texto voy a recordar una serie de lugares, experiencias, sabores, gentes, y voy a hacer un paquete con todo ello que le enviaré a Ángel Cerviño. Para finiquitar este trago con rapidez yo les podría ahora decir que nuestro artista es el más apuesto con el que me he encontrado. No sé de qué se ríen. Alto, rubio, de ondulada cabellera y de tez morena, fornido y de buena planta... Por otro lado, también podría continuar mintiéndoles y revelarles que sus pinturas son las mejores a las que me he enfrentado en mucho tiempo. Pero nada de eso les diré. No me apetece.

Las obras de Ángel Cerviño tienen algo que las diferencia de otras miles. Algo sencillo, profundo, atávico e inexplicable, y que debiéramos recuperar para el argot –o jerga- del lenguaje artístico. Tienen pellizco. Quizá en Vigo, Santander, Murcia, Sebastopol, Ciudad del Cabo, Lima o Canberra no sepan de qué les hablo. Lo siento, les hablo desde más al sur de todas ellas. Aunque siempre hay un sur más abajo y la pintura del artista gallego anhela sur, sures. Sin embargo, no

dudaría en afirmar que a quién haya sentido ese pellizco, esa súbita agitación, ni le extrañará el término ni le hará falta que me dirija a él. Pasamos delante de tantas obras insulsas, perfectas en sus perfiles o tunantes en sus intenciones, victoriosas o rebeldes, melindrosas en su obscenidad o pornográficas en su virtuosidad; tantas inconsistentes, predecibles o improvisadas, tantas prescindibles. Algo tienen estos lienzos que los hacen atractivos por la pura visualidad y que, en el mismo instante, seducen y excitan –nunca mejor dicho– la inteligencia del espectador. Es aquí donde la labor del crítico alcanza su dimensión de servicio, cuando debe desgranar las pautas de actuación y las motivaciones del artista y tratar de ofrecerlas por separado, simplificadas, para posteriormente volver a restituirlas en todas sus estructuras. Eso hemos tratado de hacer en los siguientes puntos:

PUNTO UNO: UNIDAD Y FRAGMENTACIÓN. Al acercarnos a una de sus obras, lo primero que sorprende es la sintonía entre su unidad plástica y su unidad de intención. Ello a pesar de que el abastecimiento de los elementos configuradores de la obra, a saber, letrismo, imágenes, ademanes y lenguajes, posee la entidad parcial de que está dotada lo fragmentario. El retazo se convierte en oportunista onomatopeya que combina títulos e imágenes estereotipadas. Unidos generan una obra de múltiples lecturas. Sucede así en "Rococó", imitando el ronco sonido del pélvico-sexual movimiento de los muelles –aunque ya no haya, ¿a que los recuerdan?–, o en "Pop", ridículo y terrible sonido de los disparos norteamericanos y vietnamitas tan presentes en la época floreciente de los lenguajes más mercantiles, o en la imitación rítmica del balanceo malicioso y exhibicionista planteado por el desahogado Fragonard, que se encuentra, no con un paraguas o una 'singer' como le hubiese gustado a Lautrèamont, sino con un cromatismo aleatorio e irreverente –en superficie y veracidad– en la obra "Dadá".

Al llegar a Greve in Chianti lo fácil hubiera sido decantarse por una de las múltiples tascas y tabernas –botteghe o cantine– que ofrecen vinos de la tierra. Sin embargo nuestro personaje se para frente a un cartel tallado en madera. Ahí de pié, quieto, largo rato. Es sugerente: "Antica Macelleria Falorni". Si hubiera estado allí le hubiese animado a que entrase en la vetusta carnicería que regenta la misma familia desde finales del siglo XVIII, que probase la chacina típica, el "salame di cinghiale" o, mejor, la "finocchiona", y se atreviera a acertar el gusto de las semillas hinojo entre las rodajas de carne magra de cerdo macerada con vino blanco. La charcutería es el mejor ejemplo de cómo lo fragmentario, desubicado y descontextualizado, reconfigurado puede recobrar el ser unitario en un nuevo objeto.

Yo no estaba allí, pero dio igual. Cuando volví a mirar solo acerté a ver el final de su cola entrando en el local y, aunque parezca mentira, segundos después, pude intuir media sonrisa en su pico.

PUNTO DOS: ACTO DEL DESVELAMIENTO. Es esta una situación que se repite con obstinación en varias de sus obras. Acción que no remite en exclusiva al campo visual, sino también al gestual. Gesto manual, gesto de manos impostadas y tensas, donde el dedo índice ordena, guía, manda inquisidor sobre el resto de la mano y es el primero en tomar la iniciativa del desvelamiento. Ya lo dice Chastel en un recuperado y brillante opúsculo: donde los actores son los dedos, el más agitado y ambicioso de todos ellos siempre será el índiceⁱ. Sin embargo, contra todo pronóstico, en este gesto de revelación nuestro actor se pliega sobre sí mismo – aparentemente introvertido y pudoroso- manifestando el dogma, tan universal y humano del remordimiento último, de quien pretende desvelar el secreto ajeno al tiempo que ansía guardar celoso la propia intimidad recóndita. Este índice, ladino y astuto, sólo se verá ayudado en el gesto prensil por el pulgar –tan opuesto al primero por condición y objetivos. El pulgar, el que avanza y sobrepasa desde la retaguardia, el que trata de encumbrarse sobre su innata cortedad, el que se impone por la fuerza y se ofrece directamente a los demás, sin ocultar ni ocultarse en nada. Qué paradoja. En "Abstracción 1 y 2" este gesto parece querer insinuar una nueva pantalla creativa superpuesta, que afecta tanto espacio cuanto al estado temporal en el que se encuentra la obra. Tratando de revelarnos el entramado primigenio de toda pintura. Cerviño edifica un precedente, una prefiguración casi predestinada de la consecución y rumbos posteriores que va a tomar su creación. Sin embargo, la obra no finaliza tal y como esperamos, queda en este estado latente y mediado, más mental que efectivo. ¿Nos hallaremos también ante una confesión de convicciones? ¿Será la mano que extrae la fina urdimbre de la obra el verdadero elemento generador de la misma?

En "Op-Art" ese gesto se trasmuta en un acto que, interconectado en su significación simbólica con el propio título de la obra, contrapone dos visiones tan diametralmente opuestas acerca del enfoque de la posición creativa como reveladoras. Gesto y mancha se amotinan frente al perfeccionismo cerebral de la normativa cinética predestinada. Y desde aquí, la Caja de Pandora de conceptos enlazados y propuestas encubiertas que podríamos descifrar es tan abrumadora que todo el espacio restante en estas páginas se nos quedaría pequeño.

El desvelamiento también puede ser gesto de emancipación sexual y de desvirtuación de tabúes. Basta modificar el gesto de los dedos para que la mano pase de levantar las sábanas que cubren el placer de lo oculto a hacer de lo oculto una herramienta para el placer (generalmente del otro). El informe Hite presumió

de haber emancipado conciencias y sólo condujo a catalogar conductas, sin desembarazar el despertar sexual de la mujer de la sexualidad masculina. El diálogo imposible entre la presencia de la mano y la ausencia del innombrable (pene, perdón) únicamente demuestra la placentera soledad del onanista y la incomunicación inherente a la satisfacción unívoca. Gritemos: ireciprocidad!, iorganización!. Nada mejor que el intercambio de fluidos sincrónicos y frecuentes.

Dejamos atrás -el avi-artista y nosotros- la "Piazza del Campo", subimos atravesando la Via del Capitano para toparnos con un espectáculo majestuoso. La portada del Duomo de Siena nos recibe con su abrumadora paleta cromática y su rosetón descomunal. Si nos resistimos a entrar, a su derecha, en la plaza exterior junto a la nave de la Epístola -frente a la Prefectura- descubriremos en el suelo los arranques de otros pilares mixtilíneos. En el éxtasis de su poder comercial medieval, los nobles representantes del pueblo sienés pensaron en hacer ostentación de su riqueza utilizando el buque de la actual iglesia como transepto de una aún mayor. Pero la colina cedió y el sueño debió ser abandonado. En el arte como en la vida todo se sustenta y se afirma sobre un basamento anterior. Podremos negarlo, pero el tiempo y la naturaleza siempre estarán en nuestra contra. Hoy sólo quedan unos tramos en pie -reaprovechados como museo de la catedral- y una enorme fachada desnuda.

A veces, subidos en el ático de esa portada nonata, uno puede asistir a un espectáculo inaudito. Cuando a principios de verano las bandas de "le contrade" preparan sus fanfarrias para el famoso "Palio", desde este punto elevado -dominando la campiña, las forestas y los oteros circundantes-, se mezclan los sonidos en marcial algarabía que provocan los repetitivos toques de tambor. Cerrando los ojos, algunos hemos creído ver, a lo lejos, las avanzadas de los codiciosos y mercenarios ejércitos españoles, ebrios de victoria después de saquear Roma.

PUNTO TRES: INTERTEXTUALIDAD Y TRASUDACIÓN. Sin abandonarnos en certezas epigónicas, coincidimos con Jordi Ibáñez en la introducción a su ensayo apologético sobre Syberberg, cuando traza una línea postural que ha llevado al arte de este siglo a bascular desde un furibundo afán por la innovación a un momento posterior marcado y convertido en pura "*apropiación y comentario*"⁴¹ del hecho preexistente. Con firmeza puedo asegurar que la producción de nuestro artista trasciende una mera compilación de imágenes y motivos y su posterior engarce original, banal intertextualidad, tan frecuente en nuestros días. Es este primer término denostado y risible el que, quizá, debiéramos desactivar en su mal uso y recuperar para la praxis artística. Aunque podamos considerar todas las construcciones humanas como combinatorias, eso no significa que no sean más que

"arte-factos realizados por una selección y combinación de elementos preexistentes"ⁱⁱⁱ. El problema, en este caso, reside en que hoy nos remite simplemente a una yuxtaposición con fines coherentes pero despreciables: la sorpresa, el escándalo o el respaldo de fórmulas antaño triunfantes.

Nada más lejos de la realidad del propio Cerviño cualquier manipulación, conscientemente dirigida, de retazos artísticos más o menos atractivos con la única finalidad de que, una vez engarzados como en un puzzle, generen una amable y comercial obra. Me gustaría pensar, repito como hacía líneas atrás, que la mirada hacia la historia del arte, la deglución y asimilación crítica de la misma y su posterior transformación y volcado público se producen por trasudación. Trasudación, más que la exhalación de un sudor tenue y leve, que también, debería ser entendido como efecto de traspasar un líquido orgánico a través de las paredes del vaso en que se hallaba contenido. Todos sabemos como funciona este proceso. Quien más y quien menos lo ha visto en una copa larga.

Los artistas son puertas, aduanas, fronteras, más aún, son edificios que recogen y contabilizan el paso de personas, contenedores donde se vierten gentes, artes, paisajes, museos completos, que después de haber abandonado sus límites continúan destilando en sus paredes, en sus muros, el testimonio de las multitudes que allí se concitaron. Así lo dice un desconocido poeta: "(...) *De Universo a Universo se trasladan / paisajes y personas, con su historia / y circunstancias cada cual, y dejan / su vibración de tránsito por esta / aduana que soy yo, siempre vigía...*"^{iv} Es curioso como, las más de las veces, los rapsodas terminan poniendo palabras a nuestras incompetentes pretensiones de explicación técnica. Casi como lo hacen los pintores.

Desde Greve hasta Figline y después hasta San Giovanni Valdarno –pueblo natal, entre otros, de Masaccio, Mariotto di Cristofano, Giovanni di San Giovanni y del arquitecto Niccoló Nasoni- el camino desciende cuando debiera subir y parece ascender cuando realmente se derrama sobre el valle del Arno.

El museo lo vigilan los ancianos. Aportan así su experiencia, se sienten útiles y el consistorio se ahorra estipendios. El "Museo della Basilica" encierra algún que otro tesoro. Tras la entrada, en una pequeña salita se nos descubre una magnífica "Anunciación" del Beato Angélico. Mientras el plumífero pintor, aún impresionado, escruta la escena de la "Dormición" en la 'predella' del retablo, una exquisitez en cuanto organización compositiva y estructural, el anciano vigilante se acerca sigilosamente por detrás y casi al oído le susurra: ¡Come dipingeva il frate, eh?. El avi-artista se inquieta ante la pregunta en apariencia retórica, no sabe qué o si responder y tal vez intuya –mientras el anciano, demasiado cerca, le cuenta las vidas que costó el traslado de la obra, desde el convento de Monte-Carlo hasta el

pueblo en medio de la noche y los bombardeos, durante la única guerra que recuerda, cuando aún no había pasado el frente- que tal vez pueda tratarse de una 'situación construida', donde él juegue el papel de figurante pasivo y el viejo sea un agente directo, un vividor situacionista. El artista duda si tras esta unidad de comportamiento espacio-temporal experimental acontecerá una nueva realidad. Espera. No se mueve. Por el rabillo del ojo analiza las alas del ángel anunciador. Y suspira.

PUNTO CUATRO: CARGA IRÓNICA. Las actitudes vitales más privadas suelen extrapolarse, terminando por definir el curso de una trayectoria. Cerviño podría ser clasificado con el pomposo término calificador de "Anti-situacionista irónico". Ya oigo el resonar metálico de las lecciones magistrales en las universidades virtuales del siglo XXII: "Podemos enmarcar, sin lugar a dudas, a Ángel Cerviño como un ejemplo clásico de artista a caballo entre dos siglos, dentro de ese conjunto bien definido de artistas agrupados bajo el epígrafe prototípico de "anti-situacionistas irónicos". Quizá algún día alguien me dé las gracias por acuñar estos marcos que cedo gratuitamente a mis colegas, historiadores del arte o como se llamen en el futuro.

En realidad, ha sido una de sus obras la que ha despertado esta reflexión. Sobre la superficie roja del fondo de "Cromoterapia", y en el ángulo contrario al que ocupan una pareja de encapuchados, el autor dispone esta frase: "Ya le dije a mi galerista o me vendes más cuadros o me hago situacionista". ¿Qué trata de decirnos con esta patética y ampulosa amenaza revestida de pareado? El hecho de haber citado la teoría 'situacionista' no es argumento arbitrario. En primera instancia, el hecho de pasar de fabricante de objetos a inventor de situaciones preparadas y desarrolladas colectivamente le haría situarse al margen y quedar desactivado como productor a ojos del mercado. Pero la actitud, bien mirado, que Cerviño pretende con sus obras no dista mucho de algunas propuestas articuladas por los 'situacionistas': la reunión emocionante –punto de encuentro que ahora se produce en ese vago espacio que dista entre la propuesta artística y el forzamiento mental y emocional del espectador-, el propio paso del público desde una entidad pasiva y figurante a una noción actuante y vivencial en la comunicación, el "desvío" de elementos estéticos prefabricados –presentes o pasados- y su integración en una construcción estética superior, y –finalmente- si bien no se denota un afán puro por transformar el mundo sí, al menos, se evidencia la crítica constante al mercadeo artístico y cultural al que nos vemos sometidos. Espero que, aparte las concomitancias expuestas, no siga otras inclinaciones mucho más peligrosas para quien suscribe. Recordaré, en este punto, unas proclamas incendiarias, firmadas entre otros por Debord, Pinot-Gallizio o Jorn: "Desapareced, críticos de arte,

imbéciles parciales (...) La Internacional Situacionista no os dejará ningún lugar. Os reduciremos al hambre.^{4v} Ahí va otro título, Cerviño.

PUNTO CINCO: REFLEXIÓN SOBRE EL MEDIO. El mundo artístico es una reproducción jibarizada del universo social en el que nos movemos. Resulta evidente. Con sus guerras y terrorismos, con sus políticas, inflaciones, pornografías y religiones. Todo artista debe saberlo. Y, siguiendo el epígrafe anterior, Cerviño reflexiona sobre él utilizando la ironía como arma y edulcorante al mismo tiempo.

Reflexiones malintencionadas y mordaces que alcanzan a la autoría, marca registrada que supone la firma del artista y que se extrapola desde la obra finalizada, bidimensional y ficticia hasta alcanzar dos ámbitos diferenciados. Bien hasta el propio origen de la misma, el artista, que dejó de serlo por recuperar para su repertorio imágenes de quienes le precedieron, esto es, por dejar de ser original –vean "*Teresa ex-Artista*"– y citar el pasado. Ahí duele. El ansia de originalidad es una de las grandes pesadillas que acechan al creador contemporáneo. No derivar de nada. No parecerse a nadie. O bien cuestionan la propia realidad que es plasmada en la obra: la naturaleza se convierte en paisaje con copyright genuino, paisaje registrado, anotado y asentado, único y peculiar, por efecto de haber caído bajo la particular visión de un artista –de tal o cual nombre, de esta o aquella escuela o lenguaje– como ocurre con el retazo del *Gran Canal* veneciano plasmado en "*Registrado*".

El ánade atraviesa el río con vuelo parsimonioso y acompasado. Entre Piantravigne y Pian di Scò se detiene en la rama de un árbol a admirar el extraño paisaje de "Le Balze". Cimas y pináculos sedimentarios, ocreos y dorados, atormentadas formaciones pétreas moldeadas a lo largo de millones de años por el agua, el sol, el viento. Erosionados recuerdos que le asaltan desde los fondos de "La Gioconda". Sin creer demasiado en determinismos geográficos el artista volador concluye que todo, en este mundo creativo, tiene justificación. Nada surge de la nada. Tal vez, sólo tal vez, un joven de Vinci se detuvo aquí, a estirar piernas y vista, antes de atravesar el puente de Castelfranco.

PUNTO SEXTO Y ÚLTIMO: DESTIERRO DEL CASUALISMO. El azar no tiene cabida. Y ello sin buscar el respaldo y la excusa en trasfondos crípticos ni en simbolismos prietos y estirados. ¿En qué quedamos, entonces? Nada es acaso, del mismo modo que nada se fuerza a la razón. El destierro de la casualidad en la obra de Cerviño es resultado de la combinación, a veces caótica pero siempre fructífera, de los argumentos y posicionamientos anteriores. Pero esta idea última se extrae de todo lo dicho, baste repasar el Punto 1 y contraponerlo con el Punto 3 y el Punto 5, aunque este último entre en contradicción con el Punto 4 y este mismo punto en el que ahora finalizamos. O algo así. De cualquier manera, si este resumen de

conclusiones no le deja nada claro les conmino a releer de nuevo el texto por ver si, al hacerlo, entresacan alguna cosa más. Yo, por mi parte voy a recuperar mis recuerdos y a planificar la travesía de Ángel Cerviño por si decide quedarse en Italia una temporada más larga de lo habitual.

ⁱ CHASTEL, A.: *El gesto en el arte*. Madrid, Siruela, 2004.

ⁱⁱ IBÁÑEZ, J.: *Después de la decapitación del arte*. Barcelona, Destino, 1996.

ⁱⁱⁱ STEINER, G.: *Gramáticas de la creación*. Madrid, Siruela, 2001.

^{iv} ACOSTA, B.: La Puerta. En *Costumbre de vivir*. Benalmádena, Ediciones de Aquí, 2003.

^v Acción en Bélgica contra la Asamblea de los críticos de arte internacionales. Internationale Situationniste, nº 1 (1/VI/1958). En *Internacional situacionista. [Vol. 1. La realización del arte]*. Madrid, Literatura Gris, 1999.