

REMBRANDT, LA TÈCNICA PORTADORA DE MISSATGE

Joan Bauzà i Bauzà

INTRODUCCIÓ

L'obra de Rembrandt (a partir d'ara, R), l'artista holandès del segle XVII, és aquí l'objecte de l'article, precisant d'entrada que el plantejament no és la temàtica de la seva abundosa producció, sinó la tècnica que hi emprà. Els temes responen a la pregunta del què. Tanmateix els homes acostumam fer-nos una altra pregunta, la pregunta del com: el que ha obrat, com ho ha obrat? Aquesta col·laboració vol respondre a aquesta interrogació.

Des d'un caire ben determinat. No és el com dels estris el que aquí ens ocuparà, no és com manejava la paleta, el pinzell, el paper, la tela o la planxa. Molts interpreten Bach, i molts han estudiat a la mateixa acadèmia i amb els mateixos mestres, per tant interpreten amb la mateixa tècnica, però no tots emocionen quan fan el concert. El caire determinat des del qual ens apropem ara a la seva obra serà el següent: la tècnica que ha emprat R per causar a la humanitat el que li ha causat: emoció, vibració, entusiasme.

Una tècnica que precís en quatre trets. Una tècnica, al meu entendre, portadora de missatge. R no sols parla a través del que representa, parla també, i tal volta amb més intensitat i mestratge, a través de la manera com ho representa.

ELS QUATRE TRETS

I. LA PRESENCIA DE L'OMBRA

Hi ha el clar i hi ha l'obscur. També hi ha el clarobscur. Hi ha el clar, i així gravà, una vegada, la *Presentació en el temple* (1647, Museu del Louvre,

París). Va ser el 1647 emprant tinta i aiguada, un poc de guix negre ressaltat amb blanc. Hi ha l'obscur, i així gravà, una altra vegada la *Presentació al temple a la manera obscura* (1654, Teyler's Museum, Haarlem), aiguafort i punta seca imprès amb to de planxa damunt paper japonès. Malgrat aquestes dues composicions, R gravà, dibuixà i pintà en clarobscur, i esdevingué mestre indiscutible i universal en aquesta modalitat.

Ignor si la quantitat de l'obra produïda i la complexitat de la seva vida permeten cap tipus de síntesi, i sobretot abreviada. Però si fos possible, aquesta seria: el tema de R és el de la llum en l'ombra. Molts artistes omplen de llum el quadre, R sovint els omple d'ombra, de vegades un terç és subtil penombra o ombra del tot.

R és el geni de l'ombra, la incorpora, la treballa, la dota de sentit. És ver que Caravaggio, a qui molt admirà R, abans d'ell, havia descobert la creativitat espectacular del clarobscur. Partint de Caravaggio, R transporta la troballa fins a l'extrem de les seves possibilitats. El joc de llums i ombres que en Caravaggio era joc per a gaudi de la visió, en R és joc per a gaudir les emocions, el que a Caravaggio és estratègia per congelar el moment històric del succeït –pensem en *La vocació de Sant Mateu* (1599, l'església dels Francesos, Roma)– en R és estratègia per a identificar el moment psicològic dels actors –pensem en *Jeremies lamentant la destrucció de Jerusalem* (1630, Rijksmuseum, Amsterdam). R esdevé genial en el tractament del clarobscur perquè a través d'ell aconsegueix transmetre missatges intangibles, colors com immaterials, esclats de vibració. Si sovint a la superfície col·loca els detalls, l'animació i el moviment, al fons col·loca el misteri. De fet, el conjunt sempre acaba guanyant les parts, i el que suggereix sempre és superior al que queda expressat. L'immaterial que, a mode d'exemple, es toca a la Seu de Mallorca en el buit –és el temple gòtic amb més espai interior atès que compta sols la pedra imprescindible per a hostatjar-lo– en R l'immaterial s'expressa en la materialitat de l'ombra.

És una ombra que parla. O no pot parlar l'obscur tan clarament com el clar? Vegem *Titus vestit de monjo* (1660, Rijksmuseum, Amsterdam), el retrat del seu fill, quan tenia deu anys, vestit amb l'hàbit marró de franciscà. No és un exemple contundent i magnífic que aquest color pot dir tantes coses com un blau, un vermell o qualsevol altre color de l'arc de Sant Martí? No veiem tots els plecs i doblecs, totes les tonalitats del marró, tot el joc de corbes, tots els matisos en la caputxa? El que en la filosofia de Hegel rebrà nom de tesi-antítesi i donarà el resultat de síntesi, en la pintura de R té nom de clarobscur i dona com a resultat final l'emoció. Les obres de R emocionen.

En el primer acte del món, l'ombra hi era. Diu la Bíblia, a l'inici del llibre primer. “Al principi..., les tenebres cobrien la superfície” (Gen 1, 2), i el verset següent dirà: “Déu digué: que existeixi la llum. I la llum va existir” (Gen 1, 3). Al principi, hi havia el clarobscur. I al final, també. Pintam la mort de

negre i pregam, llavors, “que la llum perpètua l’il·lumini”. Aquest llenguatge litúrgic, quan es poètic, parla amb el mateix paradigma. Joan Maragall conclou el seu *Càntic espiritual* exclamant: “Sia’m la mort una major naixença” –la tradició de la mort com a estat obscur i l’equivalent idiomàtic de “donar a llum” i néixer.

Els clàssics també se serviren del clarobscur per fer filosofia, el mite de la caverna de Plató planteja al qui l’escolta aquest joc: quan veiem el que veiem, veiem els sers o les ombres (idees) dels sers? Podríem seguir. Hi ha teatre d’ombres –sobretot, xineses– com hi ha el llenguatge de les ombres al cinema negre. Sobretot, hi ha poesia. Una en citaré, la de Rafael Alberti, la que porta per títol precisament “Al claroscuro” i que parla precisament de R.: “Tu duro batallar es el más duro: / claro en la noche y por el día oscuro. / A ti, Rembrandt, febril de la Pintura” (d’A *la pintura*).

R m’ha empès a recordar molts fragments de l’evangeli: veure llum a l’ombra vol dir percebre el conjunt en els detalls, com la recepció de la benaurança dins un tassó d’aigua ofert (Mt 25, 35), esbrinar la resposta del favor de Déu en la petició encara no formulada (Mt 6, 8), intuir l’almoina més gran en la de dues petites monedes (Mc 12, 44), esguardar en un nin el més important (Mt 18, 4), alegrar-se immensament per la troballa d’una sola ovella d’una guarda de cent (Lc 15, 7), la descoberta d’una bona missionera en una transportadora d’aigua de pou (Jo 4, 1-42), o la de blat en el jull (Mt 13, 29) o la de la divinitat en la casolana acció de trossejar pa a la taula (Lc 24, 30-31). També, lògicament, a la inversa, fitorar ombra en la llum, com la traïció en un bes (Lc 22, 48).

És molt probable que la vida personal de R, vehiculada a través de tants clarobscurs –èxits i fracassos tant personals com professionals– ajudàs l’artista a produir les obres en el mateix paradigma. Escriví Francisco Jarauta: “Veritat diu qui diu ombra”. Comptar, en la vida, amb l’ombra. Comptar, en l’educació, amb l’ombra. Comptar, en l’amistat, amb l’ombra. Comptar, en la fe, amb molta ombra. Afirma el salmista: “Per a vós no són fosques les tenebres” (Sal, 138, 23).

II. LA PRESÈNCIA DE L’EFÍMER

La primera vegada que notes la presència en una obra de R d’un objecte trivial, no en fas cas. La segona vegada, somrius. La tercera, et xoca. I a partir de la quarta, et comences a demanar, si l’efímer, el menut, el circumstancial i l’esporàdic tenen pes en el pensament i obra de R.

He arribat a la convicció que té pes, contingut i missatge. El tema podria ser esbrinar quin missatge posseeix. Incorpora l’efímer a fi i efecte de, partint-ne, arribar al consistent o essencial? O simplement és a causa de la seva sinceritat enfront del món i la seva insubornable fidelitat a la realitat? Perquè en la realitat no sols hi ha el pesat, ni sols el sublim, ni sols el perdu-

nable. Ni en la societat no sols hi ha els notables. Ni la gent no tot el dia fa bonda, va net i no empipa. I a les cases, a més de la sala d'estar i el menjador, hi ha el bany i la seva cadena de cisterna, i en el porxo hi ha la granera i els pedaços. Sigui dit que a mi, lluny de fer-me nosa ni les arrugues, enormes i abundants, ni les mans tan gropelludes que l'autor atorgà al protagonista a *Sant Bartomeu* (1661, Museu J. Paul Getty, Los Angeles), em fan el sant més proper i consemblant. Ni civilment hi ha geni, ni religiosament hi ha sant, si prèviament no hi ha home. Mostrar-se carn i mortal i feble i pecador no hauria de resultar estrany almanco a una religió que confessa l'encarnació de la seva divinitat. No és malgrat la carn que un home adora Déu i s'hi acosta, és en la carn que hi va i l'abraça.

Em fascina aquest R que coneix l'home i el valora sencer, val a dir, sense censures prèvies i sense seleccions elitistes. Agraesc enormement a R la integració que fa fins i tot de les imperfeccions. La cosa ve d'enrere, del mateix any que va néixer R. Aquest any, el seu admirat Caravaggio pintà al natural dos pelegrins, a la dona la va pintar amb el capell romput i a l'home, amb els peus bruts. La cultura de Roma del segle XVII no va digerir el que considerarà una falta de respecte (decòrum era el terme de l'època), més en aquest cas ja que es tractava d'un quadre (*La Madonna di Loretto*) de temàtica religiosa. La doctrina de l'època no permetia que la brutor transgredís el cànon esteticista de l'època. Però, què es pot demanar a la realitat d'uns pelegrins d'aquell temps llevat d'esqueixos, suors i, per tant, brutors?

Al capdavant, es tracta d'una qüestió de filosofia de l'art. L'art és la materialització de la bellesa espiritual?, aquest és el seu objectiu i compromís? Si és així, aleshores no queda més remei que suprimir la brutícia, silenciar l'obscur, no anomenar el trivial. R decideix, més que ningú, no complir amb el cànon i incorpora la brutícia, crida la tenebra i dóna nom –traça i color– als estris de la vida quotidiana. R va ser un rebel, refusant valors molts oficials a la seva època. Després de R no ha de dubtar ningú que l'art pot ser quelcom distint al plagi de les formes ideals. El bell no serà l'únic llibre d'estil que acompanyarà la producció artística de l'autor. El fet és, tanmateix, que igual que havia fet Caravaggio, R alguna vegada hagué d'embellir lletjors en quadres d'encàrrec, a petició de qui pagava.

Era, per filosofia, que R optà per un més fidel naturalisme o era, si no per escandalitzar, per provocar l'espectador? Supòs que ni això. R no censura res, tampoc no ho justifica, senzillament és notari del que és i passa. Ni pregoner que anuncia ni profeta que denuncia, R és, si així es pot escriure, periodista que conta. I tant li val pintà Saskia des de l'augusta immobilitat de la deessa Flora a *Saskia com Flora* (1634, Museu de l'Hermitage, Sant Petersburg) com el profeta Balaam tot molest i enfurit i amb el garrot a la mà a punt de pegar a la mula a *El profeta Balaam i la mula* (1626, Musée Cognacq-Jai, París).

R pren seriosament el que és temporal. I, en aquest sentit, és un filòsof del límit. Com a botons de mostra, els gravats següents: un home vomitant tot marejat dins la barca, a *Crist en la tempesta a la mar de Galilea* o *La barca de Sant Pere* (1633, Museu de Boston, robat el 1990), un ca que, en primer pla, defeca, a *El bon samarità portant el ferit a la posada* (1663, Teylers Museum, Haarlem), un home orinant a *Home orinant* (1631, Teylers Museum, Haarlem), una dona orinant a *Dona orinant* (1631, Teylers Museum, Haarlem), dos fornicant a *El monjo en la blatdemorera* (1646, Teylers Museum, Haarlem) –la dona té tres braços?–, tots aquests gravats, de to burlesc, copsen els instants, tan certament fugaços com certament reals, de la vida quotidiana de la gent de camp i dels itinerants. Capítol a part és, perquè s’ho mereix, l’oli damunt tela *El rapte de Ganímedes* (1635, Galeria de Pintura, Dresde), una pintura memorable en molts aspectes, com el de la precisió quasi fotogràfica, també quan pinta el broll transparent del nin que s’està orinant en l’ensurt.

R, que tantes vegades representà moments gloriosos de l’home i de la història, com *El banquet nupcial de Samsó* (1638, Gemäldegalerie, Dresde), és el mateix que dibuixa escenes de la vida casolana i quotidiana, com a *Dues dones ensenyen a caminar* (1635, Museu Britànic, Londres) o a *Dos estudis d’un nin llevant-li la gorra a un vell* (1640, British Museum, Londres). Igual pinta un ca domesticat i ben netejat a *Oriental dempeus* (1633, Museu Britànic, Londres) que una truja ajaguda i fermada de potons a punta de dret a *La truja* (1643, Teylers Museum, Haarlem), on és la truja la que queda ben dibuixada amb tota la quantitat de pèls en contrast amb el disseny indefinit dels cinc membres de la família matancera.

És probable que ajudàs R que els resultats fossin aquests la tècnica que emprà, dita “pentimento”, i de la qual fou gran mestre el pintor Ticià del segle anterior.¹ Aquest “penediment” feia possible, tantes vegades com es donava, modificacions, supressions i incorporacions sobre la tela, facilitant que els traços finals quedassin superposats sobre els inicials que així restaven invisibles a l’espectador. Les anàlisis amb raigs X han revelat per exemple, que a *Betsabé amb la carta del rei David* (1654, Museu del Louvre, París) havia dibuixat primer la dona amb el cap alt, i que, almenys per tres vegades, canvià de postura l’home que finalment deixà mig dret a *Els síndics dels drapers* (1662, Rijksmuseum, Amsterdam), fins i tot, al seu autoretrat darrer, *Autoretrat* (1669, Mauritshuis, l’Haia), modificà la banda daurada de la gorra.

La genialitat en el transcurs, sobretot a l’època madura de l’autor, tenia més força que el “disegno” inicial que a la primera època tenia com a guia durant el treball. La tècnica que feia possible anul·lar constantment pinze-

(1) Wetering Erns van de, *Rembrandt. El treball del pintor*, Publicacions Universitat de València, 2006, pàg. 165.

llades i substituir-les per unes altres palesava constantment la presència i vigència de l'èfimer. L'èfimer, en R, és magisterial.

III. L'ELOQUÈNCIA DE L'ATMOSFERA

Almenys des de 1718 que fou publicada per Arnold Houbraken, circula l'anècdota que conta que R “empentava totes aquelles persones que, visitant el seu estudi, miraven, des de massa prop els seus quadres, i en fer-ho els deia: ‘L’olor de la pintura us molestarà.’”²

L'artista volia dir que es retirassin un poc del quadre per tal d'esguardar-lo des de més lluny. És veritat: hi una justa distància per a mirar l'art, endevinar-la és decisiu. Tal com a una música, mal si se l'escolta massa fluix, mal si massa fort, així igual una escultura o una pintura. Igual respecte de la pantalla en el cinema. Horaci parlava de quelcom semblant respecte dels versos d'un poema.

Més encara en el cas de R, que reeixí, sobretot a la seva darrera època, a brodar aquell quelcom indescriptible – semblant a “un no sé qué que está balbuciendo” del místic sant Joan de la Creu –i tanmateix real– el que s'acostuma anomenar atmosfera, aquest ambient, aquest clima, aquest espai, aquest èter, no sé com ho he de dir.

Una atmosfera que segueix més la tècnica de l'espessor que la del dibuix, una atmosfera que persegueix suggerir i contagiar més que descriure i representar. Una atmosfera, al cap i a la fi, que aconsegueix fer-nos, més que espectadors, testimonis del que succeeix davant els nostres ulls.

El preciosisme, el virtuosisme ens pot agradar i fins i tot ens pot robar la nostra atenció i tal volta la nostra admiració. Però és l'atmosfera la que ens roba el cor, i ens enlaira a l'emoció, si no a la passió. El tema del quadre, tant si és mitològic com històric, tant si és gloriós com dramàtic, proporciona gravetat al quadre. La temàtica té poder per a provocar un diàleg, un debat, una reflexió sobre el què de la qüestió. Però és la levitat del quadre, és el seu aire el que ens pren el nostre i ens fa sortir l'esglai als llavis. És l'atmosfera.

Quan un artista ha aconseguit imprimir atmosfera a una obra, en aquesta obra la claredat ja no és precisió, l'espai ja no és geometria, el “tempo” ja no és el del calendari, l'objecte es torna símbol, el color vibra i fins i tot la signatura amb què l'autor rubrica l'obra no esdevé final tancat sinó continuïtat oberta i gairebé infinita. A tall d'exemples, posaré aquests tres casos:

Un, *Retrat d'al·lota banyant-se* (1655, National Gallery, Londres). Alerta, en un primer cop d'ull potser ens cridàs l'atenció la curiosa captació d'un moment en la vida de l'al·lota en qüestió: el moment d'alçar-se la falda i posar peus dins l'aigua. No estaria errada la mirada, perquè d'això es tracta. En

(2) Houbraken, Arnold, *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, Amsterdam, 1753, vol. I, pàg. 269, citat per Wetering, pàg. 163

un segon moment, potser ens cridàs l'atenció la filigrana amb què pinta la transparència de l'aigua allà on la jove introdueix els peus i que està en primer pla. També els ulls es podrien desplaçar cap al vestit que ha deixat a la vorera del riu. Les tres mirades, i altres de consemblants, són legítimes i tal volta imprescindibles per a l'avaluació global de l'obra. Però, també des del primer cop d'ull és perceptible que hi ha quelcom més. El quadre hostatja misteri: per què, malgrat la seminuesa de la dona jove, l'escena no té res d'eròtica?, per quina regla de tres nosaltres estam mirant la dona i la dona no ens mira a nosaltres en contrast amb l'al·lota, també seminua de *Susanna i els vells* (1647, Staatliche Museen, Berlín) que sí que ens mira directament? Els ulls de la jove que no ens miren, miren el reflex del seu cos dins l'aigua com si d'un mirall es tractàs? O és la seva cara, la de precaució per endinsar-se dins un terreny desconegut mancat de fermesa, o simplement és que està comprovant la temperatura de l'aigua? Demanem-nos, observant el quadre, si ens preocupa més que no traveli i es faci malbé que no una altra cosa? Perquè R ens presenta als nostres ulls una dona que, malgrat tenir-la just davant els nostres ulls amb falda alçada, la retenim més per encantadora que per seductora? Per altra part, podria haver-ho fet de distinta manera el qui ens presenta la seva feel companya, Hendrickje Stoffels? Si la llum està prou matisada, si en lloc de retxes horitzontals o verticals hi ha el cercle format per les espatles i els braços, i les corbes arquejades de les cuixes i cames, si la sensació que ens deixa és que l'al·lota acabarà per capficar-se al riu, nedarà i ens desapareixerà, tot sumat ens condueix a pensar que R ens acaba d'escriure el millor pròleg a l'estil impressionista que, anys encara enfora, vindrà.³

Dos, *La núvia jueva* (1663, Rijksmuseum, Amsterdam). Atesa la riquesa d'aspectes del quadre, un espectador pot posar el seu esguard en els rics vestits dels dos protagonistes, de gust oriental, o en les joies que porta la dona, o tal volta un esguard encara més fort en una part del vestit de l'home, la mànega tan voluminosa i pintada tan prodigiosament, no amb pinzell, sinó amb espàtula. Una altra mirada possible és fer romandre l'atenció en les mans, en les quatre, el tocar-se de dues d'elles, el joc dels dits. Lògicament també és possible atorgar importància als colors, sobretot el groc i el vermell. Són moltes les lectures que es poden fer d'un text ric i genial. Per poc temps que li dediquis, al quadre, notaràs que el que s'hi respira o en transpira és amor, un amor certament carnal entre un home i una dona, però madur, un amor al que li escau el nom de tendresa, o el d'amor que no passa mai. El sentit protagonista aquí no és l'oïda com a l'escena, també tendra i també de parella de *Cornelis Claesz Anslo conversant amb l'esposa* (1641, Staatliche Museen, Berlín), aquí el sentit protagonista és el tacte. Una de les proves de la força

(3) Se'n pot veure una reproducció a www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=3844.

atmosfèrica que posseeix el quadre és la quantitat de persones, més concretament, de parelles que han volgut entrar en escena, incorporar-se al relat, protagonitzar l'acció. Uns han vist la parella bíblica Jacob i Raquel (Gen 29), d'altres han vist la parella familiar de Titus, el fill de l'autor, i la seva esposa Magdalena Van Loo. Uns asseguruen que començà essent la representació de Jefté i la seva filla (Jt 11) –i que, per tant, l'home no representa un espòs, sinó un pare– i que acabà essent una parella d'holandesos que demanà posar com una parella bíblica, fos la de Jacob i Raquel (Gen 29) o la d'Isaac i Rebeca (Gen 24). El fet és que ha passat a la història com una parella de procedència judaica amb el nom de *La núvia jueva*. És que els trets dels dos personatges tenen tan escassa potència i de tan poca personalitat que són intercanviables? No. És que el conjunt –l'atmosfera– és tan ric, tan agradable, tan entranyable que tothom en vol ser protagonista.⁴

Tres, *El bou escorxat* (1655, Museu del Louvre, París). Entraria dins el possible que aquesta proposta fou, de part meva, excessivament agosarada, és possible. L'oli representa fil per randa el que el títol anomena: un bou penjat a un pal mostrant-se obert en canal a l'espectador. Unes vísceres reben tota la llum del quadre. És l'obra un al·legat a favor de la carn o en contra de la carn? Anuncia la taula suculenta d'un proper banquet de festa o anuncia el trist final de tota carn inexorablement mortal? La dona que mira la feta des del darrere és el mirall en què veiem la nostra mirada? Aquesta carn, serà, també ella, carn lliurada com a aliment d'altres? Esdevindrà la carn morta, carn de vida? Sembla que aquí no sols hi ha llenguatge, hi ha metallenguatge, el que vol dir que parla més enllà del text, el pintor ha pintat més enllà del dibuix, la textura i el color. Set anys enrere havia intentat el mateix tema. És una obra d'enginyeria tècnica en què predominen els colors vermell, blanc al bou i el marró a tota la resta. Admet que el quadre és fort, perquè és fort posar-te un mort tan prop de tu. Però, més eloqüentment parla la perfecció de la forma que l'escabrositat del tema. El quadre, dic, té atmosfera perquè mirant-lo fit a fit, més ens transporta a un calvari que a un escorxador, més evoca el sacrifici que la matança, i convida, més que a quedar-te amb la materialitat, l'animal espellat, a provar el simbolisme de la humanitat exposada. Sé que algú ha vist, fins i tot un crucifix, o aquella tortura de Sant Pere que consistí a ser crucificat a l'inrevés, cap avall i peus a dalt. Té clima, i aire i atmosfera el quadre, perquè, siguin quines siguin les interpretacions i els simbolismes que se li puguin atribuir, queda palès que en el quadre es percep que el protagonista és més que un bou, l'espai més que un escorxador, que la carn exposada és més que la d'un bou. R ha obrat un acte de transformació. Ha de ser geni qui, fins i tot, des de la carn rígida d'un cos mort és capaç

(4) Se'n pot veure una reproducció a:

www.cossio.net/actividades/pinacoteca/p_04_05/expo_rembrandt.htm.

de fer sorgir la vida de tant d'art. Aquest és el triple bot immortal de R en aquesta obra: dramatitza la natura, humanitza la natura, i –fins aquí arriba la força del símbol– cristifica la natura.⁵

Anomenam atmosfera a aquesta massa gasosa que envolta els astres, el nostre. Com l'aire, el vent, l'ambient, el clima conté quelcom d'indeterminat. Com copsar l'aire, com encaçar el vent? No sabem dir massa coses, si algú ens urgeix una precisió. Hagué d'ajudar-lo, a R, aquell tret que havia après del seu admirat Ticià, la indiferència davant l'acabament de l'obra o, tal volta millor, la positiva preferència pel “non finito” o no acabat. Un exemple de la tècnica del “non finito”, el podem trobar a l'obra anteriorment comentada de l'al·lota banyant-se, en la qual, la mà esquerra, per la poca pintura que té o per la molta tosquedat que posseeix, sembla no prou treballada o no acabada de fer. Així sembla si se la mira de prop. Si de lluny, se la veu que compleix perfectament la missió de replegament de la faldeta. Potser sigui paradoxalment la tan comentada “tosquedat”⁶ del traç de l'artista –aquesta no evidència dels límits de cada objecte dibuixat– la que proporciona la sublim “levitat” atmosfèrica en la seva obra.

IV. LA CENTELLA DEL SER

Sempre fou R pintor de la llum, però no sempre de la mateixa manera, evolucionà ferm des de la primera època a l'última. En unes obres, la llum prové de fora, és una llum de l'exterior la que entra al quadre i il·lumina els objectes i les persones, tal com es pot comprovar a *El canvista* o *La paràbola de l'avar neci* (1627, Staatliche Museum, Berlín). En altres obres, la llum prové d'un instrument per fer llum –la llàntia que la criada acosta al rostre de l'apòstol– tal com es pot comprovar a *La negació de Pere* (1660, Rijksmuseum, Amsterdam) o d'un fanalet, com en alguna de les moltes estampes de l'adoració del Nin Jesús o una de les moltes de la fugida a Egipte. En altres, la llum prové d'unes lletres lluminoses que mostren la revelació sobtada d'un missatge, com es pot veure a *El festí de Baltasar* (1635, National Gallery, Londres) pintant una escena bíblica (Dan 5) que li surt com una tragèdia grega a la qual es donava la ironia tràgica –per sorpresa, durant el festí, per sorpresa, s'anuncia el fatal destí– o en *Faust* (1653, La Casa de Rembrandt, Amsterdam) en la qual una altra mà misteriosa ha escrit als vidres unes lletres igualment misterioses. Les lletres que hi figuren, “INRI” semblen indicar a l'home de lletres, que la saviesa prové de l'home que les lletres indiquen “Iesus Nazareus, Rex Iudeorum” (Jo 19, 19) –Goethe escollí aquest gravat com a portada del llibre que publicà amb idèntic títol. En altres, finalment, la

(5) Se'n pot veure una reproducció a:

www.artobservatorio.info/.../el-buey-desollado-rembrandt-

(6) Schama Simon, *Los ojos de Rembrandt*, Plaza & Janes, Barcelona, 2002, pàg. 634 i pàg. 726.

llum no prové de l'exterior de l'home, sinó del seu propi interior, tal com si fos una espurna del ser.

Arriba un moment que R no pinta quadres segons l'ull dels qui els ha de mirar, ni que sigui el curiós de torn, l'amant del qui mira ni tan sols el propietari que l'ha de pagar, sinó que pinta segons les espurnes de llum que el ser que pinta emet. No és pel *voieurisme* que pot provocar que es mou R, és per la transparència que el ser que pinta li provoca que R es troba mogut. No pinta per donar fe del que la realitat mostra palesament, és per donar fe de la llum que hi ha més enllà de la realitat nua. R supera l'objectiu vigent durant tant de temps de la il·lusió pictòrica, el de fer quadrar art i natura. R va més enllà de la natura talment, de tota natura que es pretén morta, ell persegueix la llum viva que hi habita dedins. És aquesta la raó que pogué tenir Van Gogh quan declarà: “No puc contemplar un quadre de R sense pensar que Déu existeix”?

Aquell que, assumint la troballa del clarobscur, féu la gran passa física de privilegiar l'obscuritat per damunt la claredat, ara fa l'altra gran passa metafísica, la de privilegiar la llum interior del ser per damunt totes les obscuritats, per reals que siguin, del mateix ser. Si hi ha ser en la natura, hi ha llum en l'obscuritat. És en aquest paradigma i dins aquesta dinàmica que el geni de R fa físicament llegible el negre, i, metafísicament, fa lluminosa la interioritat.

És curiós que els vells que R pinta de vell tinguin els ulls pràcticament tancats: *El retorn del fill pròdig* (1668, Museu de l'Hermitage, Sant Petersburg) i *Simeó i el Nin Déu* (1669, Nationalmuseum, Estocolm). Aquests ulls que no hi veuen, hi veuen més que els altres. El pare dels ulls foscs veu una festa en el retorn d'un perdut, i el just que rondinava pel temple amb ulls de presbícia veu Déu en un minyó. No sols. No sols és que els ulls cecs hi vegin molt, és que nosaltres veiem molt en els ulls i rostres de tots dos: en el pare hi veiem tota la misericòrdia, i en el just hi veiem tota l'esperança. Cap de les dues coses són poca cosa. R ho ha aconseguit: ha fet visible l'invisible. En les obres del geni hi veiem més del que hi ha i, veient-les, ens fa a nosaltres més rics del que som.

És probable que, també en aquest punt, la tècnica ajudàs el missatge. En primer lloc, la ment precedí l'acció i el projecte, al dibuix. Així com nosaltres ara veiem el que ell pintà, ell pintà el que la seva ment abans havia vist.

Els experts, sobretot els del Rembrandt Research Project o Projecte de Recerca sobre Rembrandt, assegurin, mitjançant proves a través dels raigs X, que l'autor endreçava els seus quadres des del darrere cap avant, del fons al capdavant. Altres experts empenen una paraula, la paraula “Houding”. Segons Willem Goeree, el terme remet a “allò que ho lliga tot en un dibuix o en un quadre, que fa que les coses es moguin d'enrere cap envant, i que provoca que tot allò que hi ha entre el primer pla, la distància intermèdia i el fons estigui

al lloc que li pertoca, sense aparèixer massa lluny o massa prop i sense semblar més clar o més fosc que allò que permet la distància a la qual es troba”. I afegeix: “D’aquesta manera l’ull pot percebre de manera natural l’espai que hi intervé, aquesta distància entre els cossos que es deixa oberta i buida..., com si hi poguéssim anar a peu i tot estigués al lloc que li pertoca.”⁷

Pot ser que emprant aquesta tècnica que tot ho lliga, que fa moure les coses, i sobretot que ens permet agafar distància entre els cossos i, en aquesta distància, deixar-nos un àmbit obert, l’autor ens permeti als espectadors lligar, moure i obrir moltes coses. En concret, pot ser que sigui aquí important el tercer verb, obrir. Jo percep l’obra de R com una mena de “città aperta”, com a missatge obert, i sospito que és a través d’aquestes enclotxes produïdes pel seu mètode tècnic de treball que ens arriben les espurnes de llum engegades per la genialitat de l’autor.

En aquests espais oberts i buits és on R buida tot un seguit de dialèctiques i els omple d’una teringa de paradoxes: la que estableix entre la pell de l’objecte i el seu nucli, entre el càlcul virtuosista i la creativitat desbordant, entre l’evidència del tangible i la transparència de l’espíritual, entre l’evocació de l’ombra i la revelació de la llum.

Estic per pensar que un dèficit en la vida de R el pogué ajudar. Margaret S. Livindstone, neurobiòloga de la Universitat de Harvard, mostrà, el 2004, un estudi sobre l’autor a partir d’unes anàlisis realitzades dels seus autoretrats, conclouent que patia un lleuger estrabisme.⁸ El fet de veure les imatges just amb dues dimensions –visió allisada– li degué facilitar el trasllat a la superfície de la tela, per definició, bidimensional. Paradoxalment, el qui per defecte sols disposava de la visió bidimensional de la vida és el qui traslladà a diferents escenes una sensació d’espectacular tridimensionalitat.

(7) Goore, Willem, *Incluydingh tot de practijck der Algemeene Schilder-Konst*, Midderburg, 1670, pàg. 128-9, citat per Wetering pàg. 150.

(8) Cámara Carmen, *Rembrandt. Genio del claroscuro*, Editorial Libsa, 2009, pàg. 39.