

¿Eso es arte?

Fragmentos de Feynman, R., Leighton, R., Hutchings, E. and Gates, B., 1985. ¿Eso es arte? en *Surely You're Joking, Mr. Feynman!* Nueva York: W. W. Norton & Company, pp.258-277.

Estaba una vez tocando los bongos en una fiesta, y me estaba saliendo muy bien. Uno de los invitados se sintió especialmente inspirado con mis tamborileos. Fue al cuarto de baño, se quitó la camisa y se pintó por el pecho con crema de afeitar unos motivos muy graciosos, y salió danzando febrilmente, con unas cerezas colgadas de las orejas a modo de pendientes. Como no podía dejar de ocurrir, semejante cabra loca y yo nos hicimos muy amigos enseguida. Se llama Jirayr Zorthian; es pintor.

Solíamos tener largas discusiones sobre el arte y la ciencia. Yo decía cosas como:

«Los artistas están perdidos; han agotado todos los temas! Antes tenían los temas religiosos, pero han perdido su religión y ahora no les queda nada. No comprenden el mundo técnico en el que viven; no saben nada de la belleza del mundo real, el mundo científico, así que no tienen en sus corazones nada que pintar».

Jerry replicaba que los artistas no tienen necesidad de un tema material; son muchas las emociones que el arte puede transmitir. Además el arte puede ser abstracto. Por otra parte, los científicos destruyen la belleza de la naturaleza cuando la descomponen en pedacitos y la transforman en ecuaciones matemáticas.

Una vez estaba en casa de Jerry para felicitarle por su cumpleaños, y una de estas absurdas discusiones se prolongó hasta las tres de la madrugada. A la mañana siguiente le telefoneé y le dije: «Mira Jerry, el motivo de que tengamos estas discusiones que no conducen a nada es que tú no sabes una palabra de ciencias y yo no sé un pimiento de arte. Así que los domingos, alternativamente, yo te daré una lección de ciencias, y tú a mí, una de arte».

«De acuerdo —me dijo—. Te enseñaré a dibujar».

«Eso será tarea imposible», respondí yo, porque cuando hacía secundaria, lo único que logré dibujar fueron pirámides en mitad del desierto —media docena de líneas rectas— y de cuando en cuando probaba a poner una palmera y un sol. Carecía totalmente de talento. Mi compañero de banco no era más experto. Cuando le permitían dibujar algo, la cosa consistía en un par de óvalos apaisados mal trazados, como si fueran dos neumáticos apilados, con una especie de tallo que salía por arriba, que culminaba en un triángulo verde. La cosa era un árbol, según decía. Así que le aposté a Jerry que no sería capaz de enseñarme a dibujar.

«Desde luego, tendrás que trabajar», me dijo.

Yo prometí trabajar, pero seguí apostándole a que no sería capaz de enseñarme a dibujar. Yo deseaba muchísimo aprender a dibujar, por una razón que siempre he guardado para mí: yo quería plasmar una emoción que la belleza del mundo causa en mí. Resulta difícil describirla, porque es una emoción. Es un sentimiento análogo al de la experiencia religiosa de que hay un dios que controla todo en todo el universo; se tiene ese sentimiento de generalidad al pensar en cómo cosas que parecen tan distintas y se comportan de tan distinto modo están todas regidas «entre bastidores» por una misma organización, por las mismas leyes físicas. Es una captación de la belleza matemática de la naturaleza, de su funcionamiento interno; una comprensión de que los fenómenos que vemos son resultado de la complejidad de las entrañas de los átomos, y de las reacciones entre ellos; es un sentimiento de lo dramático y maravilloso que es. Es un sentimiento sobrecogedor, de reverente temor científico, que yo estaba convencido de que podría ser comunicado mediante un dibujo a quienes también sintieran esta emoción. Quizá, por un momento, les evocase esta sensación de las glorias del universo.

Jerry resultó ser muy buen maestro. Me dijo que fuera a casa y tratara de dibujar algo. Así que probé primero a dibujar un zapato; después lo intenté con una flor de un tiesto. ¡Una chapuza!

La siguiente vez que nos reunimos, yo le mostré mis tentativas: «¡Hombre! Fíjate aquí detrás, la línea del borde del tiesto no llega a tocar la hoja (yo había pretendido que la línea llegara hasta la hoja); eso está muy bien. Es una forma de expresar la profundidad. Muy bien pensado».

«Y el que no hayas dibujado todas las líneas del mismo espesor (yo no había tenido intención de hacer nada especial al respecto) también ha sido buena idea. Los dibujos con todas las líneas del mismo grosor son muy sosos». Y así lo demás. Todo lo que yo consideraba que era un error, le daba pie para enseñarme algo de modo positivo. Nunca me dijo que estaba mal, nunca me echó abajo mis dibujos. Así que seguí intentándolo, y aunque gradualmente fui mejorando un poquito, no me encontraba satisfecho.

Para practicar más me inscribí en un curso por correspondencia, de la International Correspondence Schools, curso del que tengo que decir que era francamente bueno. Para empezar me hicieron dibujar pirámides y cilindros, a sombrearlos, y demás. Tocamos muchas técnicas: carbón, pastel, acuarela y óleo. Abandoné casi al final. Había pintado un óleo para enviárselo, pero no llegué a hacerlo. No hacían más que escribirme cartas animándome e insistiéndome para que no me diera por vencido. Eran muy buenos. Practiqué el dibujo continuamente, y llegó a interesarme mucho. Cuando estaba en una reunión que no llegaba a nada me dedicaba a dibujar a los demás. Tenía un cuaderno de apuntes que llevaba conmigo, y allí donde iba practicaba. Así, tal como Jerry me había enseñado, trabajé muy duro.

Jerry, por su parte, no aprendió gran cosa de física. Se le iba la atención con demasiada facilidad. Traté de enseñarle algo sobre electricidad y magnetismo, pero en cuanto mencionaba la «electricidad» él se ponía

a hablarme de un motor suyo que no le funcionaba y de cómo podría arreglarlo. Quise hacerle ver cómo funciona un electroimán, y para eso construí una bobina y puse frente a ella un clavo que pendía de un cordel. Conecté la corriente y el clavo, atraído, osciló y se introdujo en la bobina. « ¡Ooh! —dijo Jerry—. ¡Es como la lotería! ». Y así acabaron las clases de física.

Ahora teníamos nuevo motivo de discusión: si él era mejor maestro que yo, o si yo era mejor alumno que él.

Renuncié a la idea de tratar de hacer que un artista apreciara el sentimiento que me infundía la naturaleza para que él la plasmara en un lienzo. Ahora tendría que duplicar mis esfuerzos para aprender a dibujar lo suficiente y expresarla por mí mismo. Era una empresa sumamente ambiciosa y guardé la idea para mí, porque lo más probable era que nunca llegase a realizarla.

Al principio del proceso de aprender a dibujar, cierta dama supo de mis esfuerzos y dijo: «Deberías ir al Museo de Arte de Pasadena. Allí tienen clases de dibujo».

«No —respondí yo—. No sé dibujar lo bastante; me sentiría muy incómodo».

«Eres ya lo suficientemente buen dibujante. ¡Deberías ver a los demás!».

Así que reuní coraje suficiente para ir allí. En la primera lección nos hablaron del papel de imprenta (hojas muy grandes de papel de baja calidad, del tamaño de un periódico abierto) y las distintas clases de lápices y carboncillos necesarios. En la segunda clase vino una modelo, que comenzó posando diez minutos.

Comencé a dibujar la modelo, y cuando terminaron los diez minutos yo solamente había hecho una pierna. Eché una ojeada a mi alrededor y vi que todos los demás habían dibujado ya una figura completa, con sombreado al fondo; en fin, el trabajo entero.

Me di cuenta de que navegaba por aguas demasiado profundas. Pero al final, la modelo iba a posar durante 30 minutos. Trabajé de firme, y con gran esfuerzo logré dibujar todo su perfil. Esta vez hubo un soplo de esperanza. Así que esta vez no cubrí mi dibujo, como había hecho con todos los anteriores.

Fuimos dando la vuelta por la sala, para ver los trabajos de cada cual, y descubrí de lo que verdaderamente eran capaces de hacer: dibujar la modelo con sombras y detalles, el libro de bolsillo que se encuentra en el banco sobre el que ella está sentada, la tarima, ¡todo! Todos han ido con el carboncillo zip, zip, zip, zip, zip y lo han trabajado todo, y yo me imagino que lo mío no tiene esperanza, que manifiestamente no tiene arreglo.

Volví a mi dibujo, que consistía de unas pocas líneas apiñadas en el ángulo superior izquierdo del papelón (hasta entonces yo había estado dibujando en holandesas) con la intención de cubrirlo, pero otros de la clase estaban por allí: «¡Eh, mirad éste! —dice uno de ellos—. ¡Cada línea es importante!».

Yo no sabía exactamente lo que eso quería decir, pero me sentí lo bastante animado como para volver a la clase siguiente. Entretanto, Jerry no hacía más que decirme que los dibujos demasiado cargados no son los mejores. Su trabajo consistía en enseñarme a no preocuparme del trabajo de los demás, y por eso me decía que no eran tan buenos.

Observé que el instructor no decía gran cosa a la gente (el único comentario que hizo a mi dibujo fue que era demasiado pequeño para el tamaño del papel). En cambio, trataba de animarnos a experimentar nuevos enfoques. Comparé sus indicaciones con nuestra forma de enseñar física: tenemos tantas técnicas —tantos métodos matemáticos— que no paramos de decirles a los estudiantes cómo han de hacer las cosas. Nuestro profesor de dibujo, por el contrario, más bien teme decirle nada a uno. Si tus líneas son demasiado gruesas, el profesor no puede decirte «pinta usted con líneas demasiado gruesas», porque seguro que algún pintor ha ideado un estilo de pintura que le ha permitido crear obras maestras con líneas muy gruesas. El profesor no desea impulsarte en ninguna dirección particular. Así que el profesor de dibujo se enfrenta al problema de comunicar cómo dibujar por ósmosis y no por instrucción, mientras que el profesor de física tiene el problema de tener que estar continuamente enseñando técnicas para resolver problemas físicos más que el espíritu que inspira su solución.

Todos me decían que me «soltara», que me tomara lo del dibujo de forma más relajada. Imaginé que eso no tenía mucho más sentido que decirle a alguien que está aprendiendo a conducir que se «relajara» cuando lleva el volante. Sólo después de que uno sabe cómo hacerlo cuidadosamente puede comenzar a relajarse, y yo me resistía a aquel perenne «soltarse» en que tanto insistían.

Un ejercicio que habían inventado para soltarnos consistía en dibujar sin mirar el papel. No apartes los ojos de la modelo; límitate a mirarla y a ir trazando líneas en el papel sin observar lo que estás haciendo.

Uno de los de clase dice: «No puedo evitarlo. Tengo que hacer trampa. ¡Apuesto a que todo el mundo está haciendo trampa!».

« ¡Yo no estoy haciendo trampa!», digo.

« ¡Qué cara más dura!», me dicen.

Termino el ejercicio, y se acercan a ver lo que había dibujado.

Descubrieron que, efectivamente, no había estado haciendo trampa; al principio de todo se me había despuntado el lápiz, y en el papel no había más que marcas dejadas por la madera.

Saqué punta al lápiz y volví a intentarlo. Descubrí que mi dibujo tenía una especie de fuerza —una fuerza curiosa, un poco picassiana— que me gustaba. El motivo de que aquel dibujo me satisficiera estaba en que sabía que era imposible dibujar bien de aquel modo, y que por lo tanto el dibujo no tenía por qué ser bueno. Ése era el objetivo de todo aquel «soltarse». Yo había pensado que «soltarse» significaba

hacer dibujos malos, pero en realidad quería decir relajarse y no preocuparse de cómo va a salir el dibujo. Progresé muchísimo en aquella clase, y me sentía muy bien. Hasta que me puse a dibujar no me había preocupado mucho de ver pintura. Yo valoraba muy poco las cosas de naturaleza artística, y jamás me interesé por ellas, salvo muy raramente, como una vez en un museo japonés. Vi una pintura de un bambú realizada sobre papel marrón, y lo que encontré de hermoso en ella fue que estaba perfectamente a medias entre quedarse en ser unas pocas pinceladas en el papel y ser un bambú. Yo podía, a voluntad, pasar de una representación a otra.

Al verano siguiente del curso de dibujo me encontraba yo en Roma para asistir a un congreso científico, y pensé que sería interesante ver la Capilla Sixtina. Fui allá muy temprano, a primera hora de la mañana, y compré mi entrada antes que nadie. En cuanto abrieron, subí las escaleras a la carrera. Tuve así el insólito placer de poder admirar por un instante la capilla entera, en reverente silencio, antes de que llegara nadie más.

Enseguida llegaron los turistas, y aquello se llenó de una multitud hormigueante, que hablaba todos los idiomas, y todo el mundo señalando estoy haciendo notar lo de más allá. Me quedé un rato, admirando las pinturas del techo. Entonces bajé un poco la mirada y vi unas grandes pinturas recuadradas, y pensé: «¡Caray, de éstas no tenía ni idea!».

Por desdicha me había olvidado mi guía turística en el hotel; de todos modos pensé: «Ya sé por qué no son famosos estos paneles; no valen nada». Pero después miré otro y dije: «¡Vaya, ése sí que es bueno!». Me fijé en los otros. «Ese también es bueno, y también ese otro. En cambio, aquél es una porquería». Aunque no había oído hablar nunca de estos paneles, llegué a la conclusión de que todos eran buenos, excepto dos. Fui a otra sala llamada Sala de Rafael y observé el mismo fenómeno. Me dije para mí: «Rafael es irregular. No siempre acierta. A veces es muy bueno, pero otras es una basura».

Cuando volví a mi hotel consulté mi guía turística. En la sección dedicada a la Capilla Sixtina decía: «Bajo los frescos de Miguel Ángel se encuentran catorce paneles de Botticelli, Perugino... —todos esos grandes pintores— y dos de Fulano, que carecen de interés». Aquello me proporcionó una gran alegría, el saber que podía distinguir entre una hermosa obra de arte y otra que no lo fuera tanto, aunque no supiera definir la diferencia. En el trabajo científico uno cree saber siempre qué está haciendo, y por eso desconfía cuando el artista dice «Eso es muy bueno», o «No vale nada», sin que después sepa explicarte por qué, como ocurrió cuando le mostré a Jerry aquellos dibujos. Pero aquí estaba yo, descendiendo a lo mismo. ¡También yo lo podía hacer!

En el caso de la Sala de Rafael, la clave resultó ser que tan sólo algunos de los cuadros expuestos habían salido de los pinceles de aquel gran maestro; los otros eran debidos a discípulos. A mí me habían gustado

los de Rafael. Aquello fue un gran empujón, y me dio muchísima confianza en mi capacidad para apreciar la pintura.

Después de muchas tentativas logré por fin plasmar lo que me pareció que era un dibujo realmente bonito y me puse muy eufórico por aquel primer éxito.

Algo parecido ocurrió cuando me animé a aportar dos dibujos en una pequeña exposición que había montado alguien del Caltech. En la exposición me dijeron: «Deberíamos poner precio a los dibujos».

Yo pensé: «Eso es una bobada. Yo no pretendo venderlos».

«Con precios, la exposición resulta más interesante. Si no tiene inconveniente en desprenderse de ellos, márqueles un precio».

Después de la exposición, me dijeron que una joven había comprado uno de mis dibujos, y quería hablar conmigo y saber más sobre él.

El dibujo se llamaba Campo magnético del Sol. Para ese dibujo concreto yo me había basado en una de esas preciosas fotografías de las protuberancias solares que toman en el laboratorio de observación solar de Colorado. Dado que yo comprendía de qué manera el campo magnético del Sol mantenía las llamas de las protuberancias, y que para entonces había puesto a punto una técnica para dibujar líneas de campo magnético (es algo así como dibujar la melena de una chica), me propuse dibujar algo hermoso que a ningún artista se le ocurriría dibujar: las complicadas y retorcidas líneas del campo magnético solar, concentradas aquí y separadas y expandiéndose por allá.

Le expliqué todo eso a la joven, y le mostré la fotografía que me inspiró la idea.

Ella me contó la siguiente historia. Su marido y ella habían ido a la exposición, y a ambos les había gustado muchísimo el dibujo. «¿Por qué no lo compramos?», propuso ella.

Su marido era una de esas personas incapaces de tomar una decisión rápida.

«Vamos a pensarlo un poco», respondió él.

Ella se dio cuenta de que el cumpleaños de su marido sería dentro de un par de meses, así que volvió a la exposición aquel mismo día, y lo compró ella sola.

Aquella noche, cuando su marido volvió a casa de trabajar, lo vio entristecido. Finalmente, ella logró sacarle lo que le pasaba: él pensó que sería un buen detalle regalarle a ella aquel dibujo, pero cuando volvió a la exposición se encontró con que ya estaba vendido. Y ella lo tenía para darle una sorpresa el día de su cumpleaños. Lo que yo saqué en limpio de toda aquella anécdota fue algo que todavía me resulta muy nuevo: comprendí por fin qué es el arte, al menos en ciertos aspectos. Es algo que le causa gozo a alguien, de una manera personal y propia. Es algo que llega a gustarle tanto a una persona como para causarle tristeza o alegría, y todo por culpa de aquella condenada cosa que uno ha producido. En las

ciencias, la cosa es mucho más general e inespecífica, pues uno no llega a conocer directamente a los individuos que la han apreciado.

Me di cuenta también de que no se venden los dibujos por hacer dinero, sino para estar seguro de que se encuentran en casa de personas que verdaderamente los quieren y aprecian, personas que se sentirían mal si no los tuvieran. Aquello era una experiencia interesante.

Resolví pues poner a la venta mis dibujos. Sin embargo, no quería que la gente fuera a comprarlos por lo curioso que pueda ser que un profesor de física sepa dibujar, ¿qué curioso, verdad?, y por ello me busqué un pseudónimo. Mi amigo Dudley Wright me sugirió «Au Fait», que significa “versado” en francés, pero yo lo transcribí «Ofey», para que leído en inglés se pareciera a la frase francesa. Resultó que «Ofey» es un nombre despectivo que usan los negros para referirse a los blancos; pero como después de todo yo soy blanco, tampoco estaba mal.

Aproximadamente por entonces se hicieron ciertas tentativas de promover en Caltech interés por las artes. Alguien aportó dinero para convertir una planta de un antiguo edificio de ciencias en estudios de pintura. Adquirieron los equipos y suministros necesarios para los estudiantes, y contrataron a un artista para que coordinara y mantuviera las actividades artísticas que hubiera por Caltech. En cierta ocasión, el artista vino a mi casa a ver mis dibujos. Me dijo que sería interesante hacer una exposición en solitario. Esta vez hice trampa. Si no hubiera sido profesor en Caltech, nunca hubieran considerado mis figuras dignas de tanto.

«He vendido algunos de mis mejores trabajos, y me resulta embarazoso tener que pedírselos a sus dueños», dije yo.

«Usted no tiene que preocuparse de nada, Sr. Feynman —me tranquilizó—. No tendrá usted necesidad de llamar a nadie. Nosotros haremos todos los preparativos y gestionaremos la exposición de modo correcto y oficial».

Le entregué una lista de las personas que habían comprado mis dibujos, y aquellas personas recibieron pronto una llamada suya: «Tenemos entendido que usted posee un Ofey».

« ¡Oh! Sí».

«Estamos proyectando celebrar una exposición de Ofeys, y nos preguntamos si usted tendría la bondad de prestarnos el suyo para ella». Evidentemente, estuvieron encantados de hacerlo.

La exposición se celebró en la planta baja del Ateneo, el club de profesores de Caltech. Todo era como en las exposiciones serias: cada dibujo iba acompañado de su título, y los que habían sido prestados, el debido reconocimiento a sus propietarios: «Gentileza de Mr. Giannoni», por ejemplo.

Aproximadamente por entonces el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles había llegado a una

conclusión similar a la mía, a saber: que los artistas distan mucho de comprender las ciencias. Mi idea era que los artistas no alcanzan a percibir la generalidad y belleza subyacentes de la naturaleza y las leyes que la rigen (y por consiguiente les es imposible plasmarla en sus obras de creación). La idea del Museo era que los artistas deberían saber más sobre tecnología: que deberían familiarizarse más con las máquinas y con otras aplicaciones de la ciencia.

El Museo preparó un proyecto según el cual algunos artistas realmente buenos del momento visitarían diversas empresas dispuestas a dedicar algo de tiempo y dinero al proyecto del Museo. Los artistas que visitarían estas compañías fisgarían por allí hasta encontrar algo de lo que pudieran valerse en su trabajo. El Museo consideró que sería de gran ayuda que alguien que supiera algo de tecnología pudiera establecer de cuando en cuando una especie de enlace con los artistas y visitar con ellos las compañías. Dado que sabían que yo era bastante bueno explicando las cosas a la gente y que no me tenían por burro integral en lo tocante al arte (en realidad, me parece que lo que sabían es que yo estaba tratando de aprender a dibujar), bueno, el caso es que me preguntaron si estaría dispuesto a hacer esto y yo dije que sí.

Fue muy entretenido ir a visitar las compañías con los artistas. Lo que ocurría normalmente era esto: llegaba un tío y nos enseñaba un tubo de descarga, en cuyo interior saltaban chispas, creando preciosos motivos azulados serpenteantes. Los artistas se animaban mucho y me preguntaban cómo podrían presentar aquello en una exhibición. ¿Cuáles eran las condiciones necesarias para hacerlo funcionar?

Los artistas eran personas muy interesantes. Algunos de ellos eran falsarios absolutos: proclamaban ser artistas y todo el mundo estaba de acuerdo en que eran artistas, pero cuando uno se sentaba y hablaba con ellos, lo que decían no tenía el más mínimo sentido. Concretamente, uno de ellos, el más falso de todos, iba siempre vestido de una forma muy llamativa; llevaba siempre puesto un gran sombrero hongo negro. Cuando le hacías una pregunta, respondía siempre de forma incomprensible, y si uno quería saber más de lo que había dicho, y le preguntaba por alguna de las palabras que había utilizado, siempre se salía por la tangente. Su única aportación, en definitiva, fue un autorretrato.

Aunque los otros artistas con quienes hablé decían cosas que en principio me parecían sinsentidos, se tomaban grandes molestias en explicarme sus ideas. En una ocasión, a causa del proyecto del Museo, tuve que viajar con Robert Irwin a no sé dónde. Fue un viaje de dos días y al cabo de dos días de discusión y de darle vueltas, acabé por entender lo que él se había esforzado tanto en explicarme y me pareció muy interesante y maravilloso.

Había después otros artistas que no tenían absolutamente la menor idea de cómo era el mundo real. Pensaban que los científicos éramos una especie de grandes magos, capaces de hacer todo cuanto se

propusieran, y venían y te decían: «Quiero crear una figura tridimensional; quiero que la figura permanezca en suspensión en el aire y brille y destelle». Se inventaban el mundo que querían y para empezar, no tenían ni idea de lo que era razonable o absurdo tratar de hacer.

Finalmente se hizo una exposición con aquellas obras, y me pidieron que participase en el jurado que había de calificar las obras de arte. Aunque no faltaron cosas buenas, inspiradas por las visitas a las fábricas, yo tenía la impresión de que la mayor parte de las buenas obras de arte habían sido producidas en la desesperación del último minuto, y que no tenían gran cosa que ver con la tecnología. Ninguno de los demás miembros del jurado estuvo de acuerdo y me encontré metido en camisa de once varas. Yo no soy buen crítico de arte y para empezar no debí haber formado parte del jurado.

Había en el Museo un individuo llamado Maurice Tuchman que sí sabía de qué hablaba en lo tocante al arte. Sabía que había celebrado aquella exposición individual en el Caltech. Me dijo: « ¿Quiere que le diga una cosa? No va a volver a dibujar».

« ¿Cómo? ¡Eso es absurdo! ¿Por qué no...? ».

«Porque ya ha celebrado una exposición individual, y eso que usted sólo es un aficionado».

Aunque sí he dibujado después de aquello, nunca he vuelto a trabajar con tanto ahínco, con la misma energía e intensidad que antes, ni he vuelto tampoco a vender un dibujo. Era un hombre muy inteligente, de quien aprendí muchísimo. ¡Y podría haber aprendido mucho más, de no haber sido yo tan tozudo!