

Garcerá Ruiz, Javier.

Santamaría Fernández, Ana Esther.

Que no cabe en la cabeza o de los límites del decir y de la imposibilidad del ver.

Too large for a head or on the limits of saying and on the impossibility of seeing.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Pintura contemporánea, contemplación, tiempo, ritmo, demora.

KEY WORDS:

Contemporary painting, contemplation, time, rhythm, lingering.

RESUMEN.

Partiendo del proyecto expositivo que lleva por título “Que no cabe en la cabeza” su autor plantea en este texto una reflexión sobre las condiciones que dichas obras imponen en el ver y, por lo tanto, en la recepción de las intenciones poéticas por parte del espectador. Se trata así de plantear un posible acercamiento a la pintura contemporánea desde unas claves de lectura íntimamente relacionadas con el saber del proceso, con la materia, con el tiempo y con la demora.

ABSTRACT.

Taking the exhibition project “Que no cabe en la cabeza” (Too large for the head) as a starting point, this paper examines the conditions which certain artistic works impose on the act of seeing and, therefore, on the reception of the artist’s poetical intentions. It is thus aimed at proposing an approach to contemporary painting grounded on certain reading keys closely linked to the knowledge in processes, to materials, to time and to the act of lingering.

The title of that exhibition project brings us face to face with a twofold proposal: on the one hand, it asks us to discover with our own eyes what lies behind that seeming play on words when we physically face the artworks in the exhibition; and on the other hand, it asks us to consider what actually is “too large for the head”—as a metaphor for judgement and reason. The elusive and impermanent nature of those works is meant to recall the infinite number of things and questions that we cannot grasp, precisely because they are “too large for the head”, because we cannot understand or comprehend them. And yet, the power that the “head” has over our subjectivity, and the prominence that our culture has given to that way of knowledge, is enormous.

CONTENIDO.

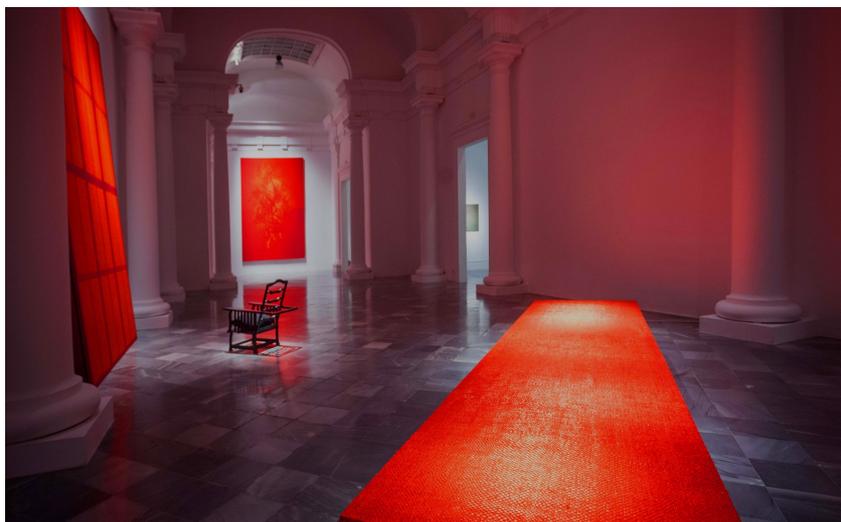


Fig. 1, vista de la exposición *Que no cabe en la cabeza* en el Centro del Carmen de Valencia (España).

“Nunca se ha establecido la relación entre lo que vemos y lo que sabemos.”

John Berger.

Las palabras que componen este texto no pueden cubrir la experiencia que sugieren las piezas que se presentan. Es necesario asumir este contrasentido desde el principio, pues es solo desde la aceptación de esta imposibilidad desde donde se va a posibilitar el encuentro con las obras. Un encuentro que requiere la comparecencia del espectador delante del objeto artístico, pues este va a manifestarse a través de su existencia, de su materialidad y de su rotunda presencia. Tampoco las imágenes que se ofrecen a lo largo de este discurso van a funcionar como significantes visuales, no van a ser, por tanto, esclarecedoras de una esencia poética de esta obra que exige el roce y el contacto directo del espectador.

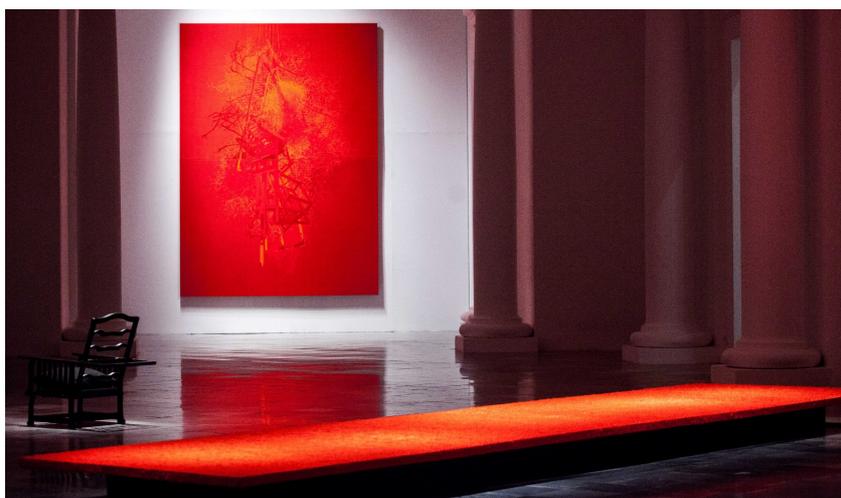


Fig. 2, vista de la exposición *Que no cabe en la cabeza* en el Centro del Carmen de Valencia (España).

Una cualidad inherente a todas las piezas es la inviabilidad de su reproducción, una incapacidad que no tiene que ver con elementos auráticos ni de fetichización, sino con que no hay reproducción que absorba lo que su honda presencia permite. Cualquier transcripción en otros términos sería, no solo propiciar un menoscabo sino banalizar su esencia más íntima y dejar transformado en residuo aquello que constituye su propia esencia. La dificultad para reproducir estas obras no tiene nada que ver con las que derivan de cualquier reproducción pictórica, de otro modo, es esta una cuestión que afecta de forma directa a la poética del trabajo del artista. Del interés que suscita en él la idea de dar existencia a un objeto que se escapa a su reproducción en un momento en el que en la vida cotidiana todo se ve a través de la pantalla y en el que las reproducciones han sustituido a los originales. Pero no solamente es provocado este hecho por lo que significa respecto a la necesidad insustituible del encuentro con la obra artística, sino también por el afán de generar en el espectador la imposibilidad de ser atrapada en su totalidad.

Del mismo modo, tampoco pueden ser traducidas por el lenguaje y la teoría, no van a ser estas herramientas útiles para su aprehensión. La comprensión intelectual se entiende sesgada e incompleta y va a impedir el acceso a la excepcionalidad inaprensible que las obras poseen. El exceso de argumentos alejaría al sujeto de la experiencia singular que el encuentro con la obra produce. Porque “el logos rompe el silencio de las cosas que carecen de lenguaje y luego fracasa al intentar expresar su ser inagotable en el concepto” (Safransky, 2009, p. 259).

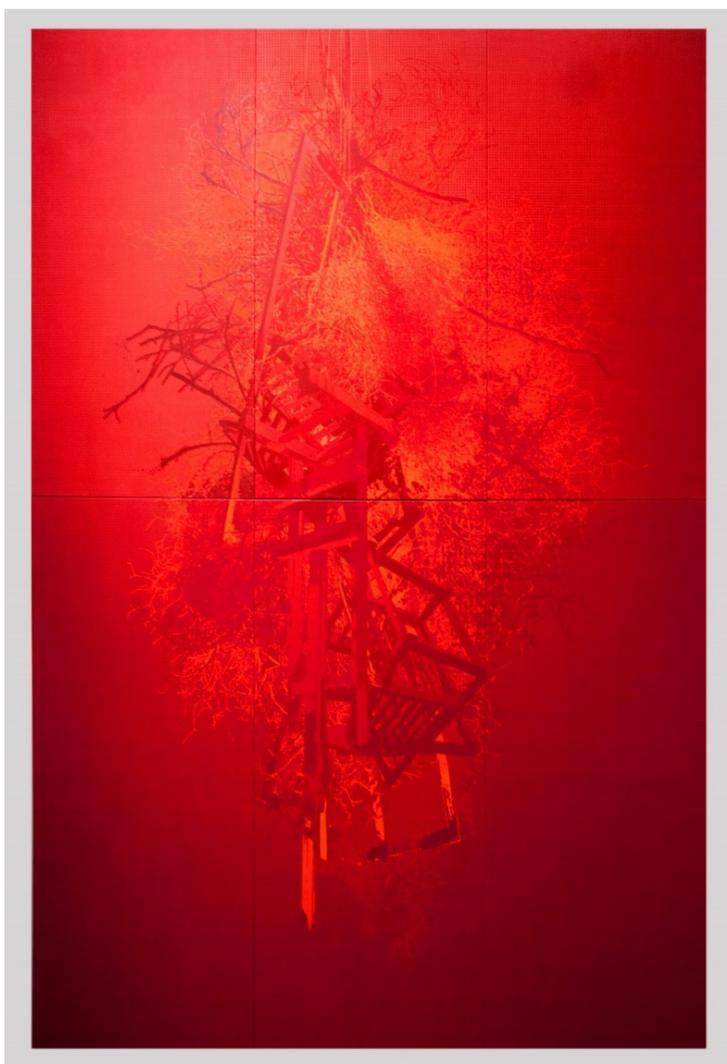


Fig. 3, A 180º / Hogueras. Técnica mixta sobre seda, 500 x 360 cm., 2016.

No se trata de rechazar la aprehensión de la obra, pero sí de plantear los términos de esa captura desde una perspectiva distinta a la del discurso lógico, aunque esta premisa pueda desencadenar inquietud en el marco de nuestra cultura occidental tan asentado en el *decir* para canalizar la comprensión del mundo. El comprender implica atrapar, los sucesos o las cosas. No va a ayudar en este caso querer acaparar un saber para codificarlo o clasificarlo, pues la voluntad de esta propuesta es otra, más cercana a la voluntad de generar una actitud o un comportamiento en el trayecto de aproximación hacia la misma. Un acercamiento que ha de pasar por la aceptación de estar ante una experiencia singular que se deja ver o sentir, pero no comprender ni identificar. Un trayecto en el que lo que importa no es desvelar una verdad y apresarla a través de las palabras o de las imágenes, sino entrar en resonancia con la experiencia cuando ésta es abordada únicamente desde la observación y el silencio. Así, tampoco debe interpretarse como “detener para tener, detener en el término (en el fin y en la palabra) lo que pertenece al curso, el estar-siendo de las cosas” (Maillard, 2008, p. 30), que ha sido el fundamento de este proceso de conocimiento en el mundo occidental, aprender a pensar sobre aquello que nos inquieta con el fin de comprenderlo para clasificarlo y así neutralizar su efecto turbador.

Lo que estimula esta creación no consiste en un detenerse en la palabra, sino entrar en el ritmo de las obras, en el sentido de tomar conciencia del momento y del devenir de la existencia. No en cuanto a medida domesticada, sino como elemento unificador que sostiene todo lo que vive y que favorece la *reliance* del hombre con el mundo. Lo que alienta estas piezas “no es tanto el ansia de saber o el gusto por el conocimiento como la necesidad de anular la distancia o desajuste que nos impide vivir reconciliados con el mundo” (Rubert de Ventós, 1998, p. 24). De nada sirve reducir fenómeno que se escapa al ámbito de lo inteligible. De nada sirve pretender con esa distancia tener la capacidad de neutralizar ese desajuste, ni de conocerlo ni dominarlo, pues esa maniobra también escinde, aleja y desconecta al sujeto del territorio impreciso de la experiencia. “Nunca me pareció tan cierto que la razón sea el núcleo de un complejo sistema defensivo” (Maillard, 2010, p. 92). Hay que quedarse en el *ver* (fig. 4). “Lo que sabemos o lo que creemos afecta a cómo vemos las cosas” (Berger, 2016, p. 8), ¿Cómo se puede entonces consumir ese permanecer en el *ver* si no se puede contar con un ojo inocente? Sólo si se es consciente en todo momento de las clasificaciones categóricas del discurso racional, sólo cesando la desconfianza y la duda que el proceso de conocimiento impone a la realidad y la altera, se puede llegar a acceder a la naturaleza de ese *ver* al que la obra invita.



Fig. 4, detalle de la obra *A 180° / Hogueras*.

“El acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas (...) Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, abierta” (Didi-Huberman, 2006, p. 47).

Si el refugio de lo inteligible alivia al sujeto del desasosiego de lo desconocido, ¿por qué abundar en la dirección de lo ignoto, de lo ausente, de lo que aún no es por no haber sido nombrado? El trabajo del artista desde hace años ha girado en torno a este conflicto, años intentando comprender lo que ocurre cuando el discurso se silencia, porque desde su experiencia ha podido constatar que “no nos sentimos en casa en el mundo interpretado” (Rilke, 2000, p. 101). El interés se ha centrado en la realización de obras que sugieran en el espectador la posibilidad de relacionarse con el objeto, haciendo hincapié en la intensificación del tiempo y la demora. Una parada en el instante que le permitieran liberarse del equipaje del *decir* para alcanzar una menor distancia, para vivir una experiencia sensorial más allá del lenguaje y de los límites de cualquier discurso racional. Algo a lo que solo se puede acceder a través de las imágenes que el artista ha construido por la imposibilidad de transmitirlo sin menoscabo en su esencia a través del lenguaje. Un trabajo en el que ha cultivado la conciencia de una realidad intensa que le ha ayudado a comprender la existencia de un espacio de identificación y conexión que comienza allá donde la razón no se sustenta. Una conciencia establecida desde el sentir que le ha permitido comprender que “nada lleva a la perfecta barbarie más indefectiblemente que una dedicación exclusiva al espíritu puro” (Valéry, 2005, p. 99)

Es entonces cuando se establece una perspectiva desde la que se puede mirar la distancia existente entre lo sabido y lo percibido, entre la memoria y el acontecimiento. Distancia que no es más que el ejercicio de dejar que las cosas se aproximen y muevan hacia nosotros; que es también una capacidad de percibir sin explicar y de tomar conciencia sin definir. En este punto, ya puede percatarse de que nace una realidad que se manifiesta en el mismo punto en el que se extingue el conocimiento, allí donde la razón nunca le conducirá. María Zambrano identifica este estado en el poeta cuando éste no se queda en “la cosa conceptual del pensamiento sino que aborda la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás” (Zambrano, 2006, p. 22). Sólo en ese momento en el que el sujeto se expone desde su conciencia convertida en distancia, desprovisto de cualquier instrumento intelectual y frente a un mundo abierto del que no tiene certeza alguna, se pueden empezar a sondear las distintas propuestas que aquí se presentan; sólo bajo esas condiciones el sujeto se puede acercar y comprender lo que estas obras proponen (fig. 5 y 6).

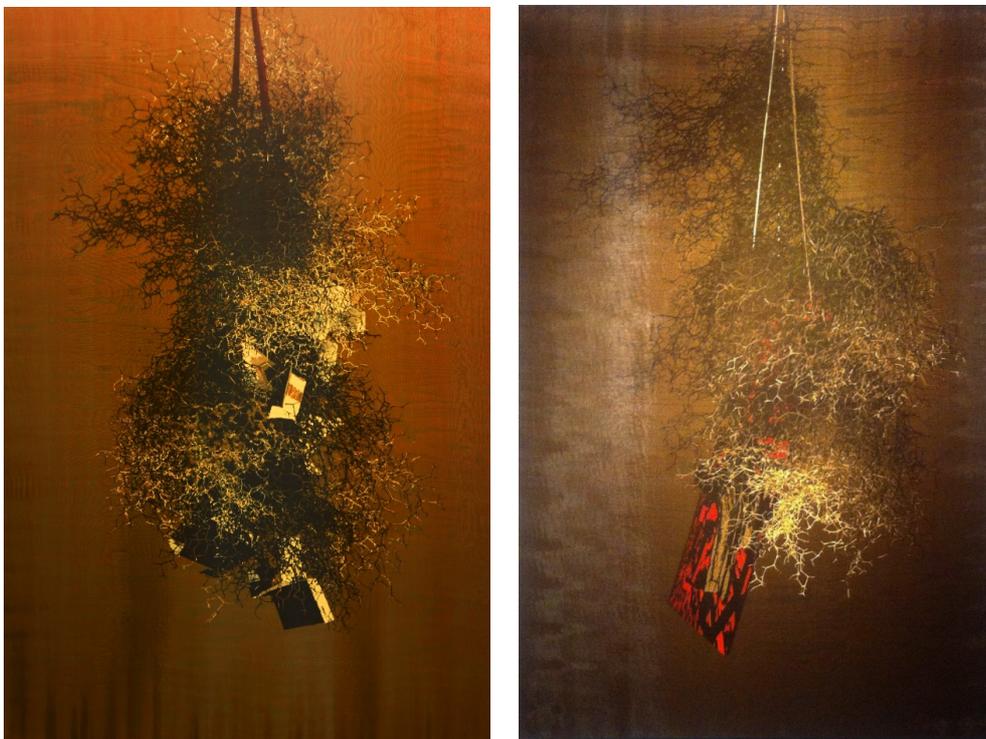


Fig. 5 y 6, A 180º / *Hogueras*. Técnica mixta sobre seda, 200 x 130 cm., 2016.

Cuando esto sucede, cuando el sujeto es capaz de “entrar-en-la proximidad-de-la distancia” (Berger, 1987, p.84), la obra nace como un sedimento obrado por el tiempo, como el resultado de una mirada intensa y desprendida que se precipita dando lugar a un acontecimiento visual singular del que no interesa ni su pasado ni su futuro porque el contacto con ésta no exige de historia. Mirada, memoria y acontecimiento convergen en un presente puro en el que cada instante se esfuma para demandar el instante siguiente. La experiencia se reduce a un frágil vínculo que se desvanece en cada instante para volver a reaparecer mientras la actitud del sujeto sigue siendo de escucha y se da cuenta de que “lo que no está allí es más importante que lo que está” (Reinhardt, cfr. Didi-Huberman, 2006, p.132).

La obra ha de generar una desviación en el espectador para que el *ver* no se quede anclado a una visión lógica e indisputable, sino que pueda convertirse en un acontecimiento subjetivo, que le lleve a “una lejanía por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, p. 47). Una lejanía que, desde la distancia, se muestra para estar presente, para darse a conocer sin importar su distanciamiento, un lugar donde perderse y desorientarse para volver a encontrarse “a sí mismo puesto que nuestra desorientación de la mirada implica al mismo tiempo ser desgarrados del otro y de nosotros mismos, en nosotros mismos” (Didi-Huberman, 2006, p. 161). Sólo ante esa situación de extrañeza y desorientación puede tener lugar la experiencia íntima que interesa al artista: esa posibilidad del *ver* mediante la cual el sujeto se siente frente a un paradójico desasimiento que lo religa de nuevo al mundo. Una incertidumbre lúcida que es todo lo contrario a la certeza de un tener o de un saber.



Fig. 7, *La menor distancia*. Seda erosionada, 300 x 60 cm. 2014

Y, para llevar a cabo esta pretensión a la materialidad de las piezas, el artista ejecuta sus obras prestando atención a la elaboración minuciosa y anómala de las características físicas de sus trabajos con el fin de conseguir que las obras sean imposibles de reproducir y que por su propia naturaleza nieguen cualquier posibilidad de ser congeladas, de ser salvadas de la corriente del devenir (fig. 7). Por otro lado, la naturaleza de estas obras impone, sobre el sujeto que las contempla, la imposibilidad de sentirse dueño de la imagen que la obra origina. Esto le lleva a la constatación de estar enfrentado a una pérdida constante, ante la cual solo cabe aceptarse en una entrega que se extingue y nace en cada instante en el ritmo diáfano de lo que existe. Una maniobra, a través de la contemplación que hace patente la impotencia del decir, la incapacidad de *ver*, la necesidad de perderse y de reconocerse en esa pérdida, de sugerir territorios por los que desviarse y en los que la mirada se encarne, a través de lo perceptible para caer una y otra vez en lo que no puede ser remediado.

FUENTES REFERENCIALES.

- Benjamín, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Méjico: Ítaca.
- Berger, John. (1987). *Mirar*. Madrid: Hermann Blume.
- Berger, John. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Maillard, C. (2008). *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- Maillard, C. (2010). *Filosofía en los días críticos*. Valencia: Pre-textos.
- Rilke, R. (2000). *Elegías de Duino, Los Sonetos a Orfeo y otros poemas*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Rubert de Ventós, X. (1998). *Crítica de la modernidad*. Barcelona: Anagrama.
- Safranski, R. (2009). *Romanticismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Valéry, Paul. (2005). *Piezas sobre arte*. Madrid: Antonio Machado Libros (Colección *La balsa de la Medusa*).
- Zambrano, M. (1989). *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa Calpe.
- Zambrano, M. (2006). *Filosofía y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.