



EL PINTOR CIEGO

por RH y Rafael Hernández.

Director: Dr. Juan Bautista Peiró.

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



PROYECTO FINAL DE MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

Valencia, enero de 2012. Tipología 5.1.

AGRADECIMIENTOS:

Deseo dedicar este trabajo a Nieves, la culpable de esta aventura, la chica que apretándome la mano me sacó de aquel lugar, y con la que sigo afortunadamente mirando de frente el futuro...

Quiero agradecerle a mi tutor, Juan B. Peiró, sus esfuerzos para conmigo y en el desarrollo de este proyecto. Aquel al que pusiste nombre y yo, deseamos recordar aquí los cortos pero intensos paseos con los que nos has acompañado por tu inteligencia, y también la bondad de tus correcciones literarias, que junto a Quevedo, además de necesarias serán difíciles de olvidar.

También deseo agradecer al conjunto de profesores del Máster en Producción Artística el trabajo realizado, especialmente:

A Rosa M^a Artero y Chema López, por el profundo sentido humano con el que inundaron sus clases sobre el retrato contemporáneo. A Chimo Aldás y Juan Peiró, por estresarme proponiendo un proyecto mural de 517m² y conseguirlo. A David Pérez, por ayudarme a pensar, y a Ricardo Forriols, por su necesaria reflexión sobre la pintura.

Quiero expresar mi gratitud a Consuelo Vázquez y Andre Estevan, por su imprescindible colaboración.

Y para finalizar, deseo mencionar, nombrar, regresar, desde la memoria que se hace presente ahora, a mi amigo, el pintor Pablo Lau (EL PINTOR CIEGO), que vivió en la oscuridad sus últimos doce años, y que me ha prestado esta terrible circunstancia para dar título a mi proyecto.

RESUMEN CURRICULAR.

RAFAEL HERNÁNDEZ (rhg62009@hotmail.com)

Rafael Hernández García nace en Aubervilliers, París, en 1962. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Reside en El Camp de Mirra desde 1995.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en las siguientes ciudades: Madrid, Barcelona, Valencia, Castellón, Alicante, Bilbao, Sevilla, La Coruña, León y Cuenca.

Ha participado en sucesivas ediciones de Art-Madrid (Feria Nacional de Arte Contemporáneo), y en la Feria Internacional de Arte Art-KARLSRUHE (Alemania).

Su obra está representada en los siguientes Museos y Colecciones:

Biblioteca Nacional (Madrid). Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón). Museo de Arte Contemporáneo de Elche (Alicante). Museo de Arte Contemporáneo de Pego (Alicante). Colección de la Universidad Politécnica de Valencia. Fundación Antonio Pérez (Cuenca). Fundación Cultural de la C.A.M. (Alicante). Club Diario Levante (Valencia). Instituto Valenciano de la Juventud I.V.A.J. Club Información (Alicante). Blinker España (Alicante). Y en los Ayuntamientos de: Villena, Onil, Elda, Albaida, Altea, etc.

ÍNDICE.

1. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO	6
1.1. LA PROPUESTA.....	6
1.2. EL ESPACIO EXPOSITIVO.....	7
2. INTRODUCCIÓN	9
Una imprescindible aclaración.....	9
3. TEXTOS DE RH	12
3.1. EL PINTOR CIEGO (Introducción de Rafael Hernández).....	12
3.2. LA MATERIA.....	19
3.3. LA LINEA.....	24
3.4. UN RETRATO AUSENTE.....	26
3.5. MI PADRE.....	27
3.6. SIN MIEDO.....	32
3.7. PENSAR EL PAISAJE.....	38
4. MEMORIA CONCEPTUAL	46
4.1. Planteamiento del proyecto.....	46
4.1.1. MOTIVACIONES E INICIO DEL PROYECTO.....	46
4.1.2. EL PINTOR COMO CIEGO Y EL CIEGO COMO HUÉRFANO.....	49
4.1.3. OBJETIVOS, HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA.....	51
4.2. Conceptos básicos para establecer un diálogo en el espacio desde lo inconsciente.....	54
4.2.1. DEFINIR EL ESPACIO.....	54
4.2.2. EL ESPACIO DE NUESTRA EXISTENCIA.....	58
4.2.3. EL INCONSCIENTE Y EL INCONSCIENTE COLECTIVO.....	67

4.3. El camino recorrido.....	73
4.3.1. EL DIBUJO, LA ESCRITURA, Y EL BRAILLE.....	73
4.3.2. LOS AZULES DE YVES KLEIN Y DE RH.....	79
4.3.3. EL PROBLEMA DE LA MUERTE.....	87
5. REFERENTES.....	92
5.1. POR QUÉ ESTOS REFERENTES Y NO OTROS.....	92
5.2. DOS EXPOSICIONES EN EL CENTRE DEL CARME.....	105
5.2.1. Gary Hill.....	105
5.2.2. Matt Mullican.....	113
6. MEMORIA TÉCNICA.....	119
6.1. PLANO DE LA SALA DE EXPOSICIONES.....	119
6.2. TRABAJOS GRÁFICOS PREVIOS.....	120
6.3. DESCRIPCIÓN INDIVIDUALIZADA DE LAS OBRAS.....	155
7. VISUALIZACIÓN DEL ESPACIO EXPOSITIVO.....	164
7.1. FOTOGRAFÍAS DE LA SALA GÓTICA VACÍA.....	164
7.2. IMÁGENES DE LA SALA DE EXPOSICIONES INTERVENIDA.....	165
7.3. VISUALIZACIONES DE LA MAQUETA.....	173
7.4. LA VOZ EN LA SALA.....	176
8. CONCLUSIONES.....	177
8.1. UN SIGNIFICANTE ADORNO	177
8.2. CONCLUSIÓN ¿ES?.....	182
9. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	186
10. BIBLIOGRAFÍA.....	195

1. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO.

Esta memoria del Proyecto Final de Máster, desarrolla unos métodos operativos adscritos a la **tipología 5-1**: realización de una exposición para un espacio público o privado. En donde se presenta el proyecto **EL PINTOR CIEGO**, concebido específicamente para la Sala Gótica del Centre del Carme (Valencia).

1.1. LA PROPUESTA.

El 14 de noviembre de 2008, el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana a través de su Comisión Científico Artística, decidió aprobar en su última reunión el proyecto de exposición de Rafael Hernández, designando como comisario de la misma a D. Juan Ángel Blasco Carrascosa.

Si bien, al tratarse de un proyecto concebido para la sala Gótica del Centro del Carmen, y por comenzar en febrero de 2009 las obras de rehabilitación de la mencionada sala, la celebración de la exposición quedó aplazada hasta la finalización de las mismas.

El título y el contenido del proyecto se han transformado hasta convertirse en “EL PINTOR CIEGO”, que plantea como enunciado la afirmación de una actividad para la que no se está capacitado, dicha imposibilidad se produce al contrariar la acción a través de una aserción que deriva en un sinsentido; para así, inducir al espectador a reflexionar sobre las miradas del pintor y sus incapacidades, o establecer la posible dirección de esas miradas.

El proyecto consistirá en una intervención plástica del espacio, a través de colores y formas de los cuadros que se continúan y completan fuera de ellos y que circularán por las paredes hasta llegar a otros cuadros e invadir las siguientes paredes completamente. Una variada distribución del espacio compositivo captará nuestras miradas, para después,

instalarnos en otras inesperadas y herméticas realidades, que se abrirán ante nuestras insistentes observaciones.

Este proyecto expositivo gira en torno al espacio como elemento catalizador de todos los discursos empleados, tanto en el lenguaje plástico como literario y las subdivisiones que los componen. El estilo, las técnicas y los temas ayudan a contemplar el espacio expositivo como si del cerebro del autor se tratara, en donde las partes que se hibridan en un todo, nacen de las profundidades de su inconsciente. Los sentimientos acerca del miedo y del vacío que provoca la muerte, junto a la palabra fosilizada (habitada o no), además del sonido que inundará el espacio cíclicamente (la lectura de dos textos del propio autor sobre los padres) y el simbólico suicidio inducido por unos muñecos que se precipitan al vacío del espacio de la sala Gótica del Carme. Todo este conjunto de interacciones, aspiran a alcanzar como resultado, una experiencia sensitiva entre la hipnosis y la conciencia, de la que, sin embargo, ya no se regresará intacto.

1.2. EL ESPACIO EXPOSITIVO.

El Real Monasterio de la Mare de Déu del Carme de Valencia se estableció en el año 1281 en el barrio de Roters, situado fuera de las murallas árabes de la ciudad, igual que otros conventos fundados después de la conquista cristiana, como los de Sant Doménec (1239), Sant Francesc (1239), Santa Maria Magdalena (1240), San Agustí (1250) y Saïda (1268).

Su importancia dentro del contexto urbano no admite ninguna duda; no en vano, a este convento debe el nombre uno de los barrios más castizos y populares de la ciudad. El conjunto arquitectónico del antiguo convento desamortizado y su iglesia, que pasó a ser parroquia de la Santa Creu en 1842, sobrepasa los límites de la historia de la ciudad y

puede ser utilizado como eje para dar una amplia visión panorámica de la arquitectura valenciana.

Su conjunto es de una gran complejidad, a causa de las numerosas modificaciones sufridas desde su fundación. A la lógica dinámica de las reformas realizadas en un monasterio a lo largo de diversas centurias, han de unirse las transformaciones subsiguientes a la desamortización de 1836 para cambiar su funcionalidad y adaptarlo como un Museo – para albergar las obras de arte de los conventos suprimidos-, Academia de Sant Carles, a partir de 1848, y Escuela de Bellas Artes y, también, Escuela de Artes y Oficios Artísticos hasta el 1986.

La nueva función de Museo lo salvó de ser demolido como sucedió con otros conjuntos monacales valencianos y lo llenó de historia y de recuerdos vivos. No en vano por sus aulas pasaron los mejores artistas valencianos de los años atrás del siglo XIX y principio del XX, como ahora Francesc Domingo, Ignasi Pinazo, Joaquim Sorolla, Manuel Benito, los Benlliure y tantos otros, y junto con ellos sus salas albergaron, hasta después de la guerra civil de 1936-39, las joyas artísticas del actual museo valenciano de Bellas Artes.

En este conjunto monumental destacan importantes puntos de referencia arquitectónica: **el refectorio**, la sala capitular, el dormitorio, el claustro gótico y la primitiva iglesia, en el centro de lo actual, como elementos medievales datados en los siglos XIV y XV; el claustro renacentista del siglo XVI; la innovadora reforma del interior de la iglesia en la primera mitad del siglo XVII junto con la portada-retablo, trazada por Fray Gaspar Sant Martí, etc.

El refectorio (Sala Gótica del Centre del Carme), recuperada su sobriedad gótica, es una gran sala rectangular (400m² y 9m de altura aprox.) que sigue el esquema constructivo de arcos diafragma y armadura de madera –hoy desaparecida-, con gran fortuna al final de la edad media y que se aplicó tanto en espacios religiosos como en civiles.

2. INTRODUCCIÓN

“Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes... Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara”.

Jorge Luis Borges.

“El mundo está en mi cabeza. Mi cuerpo está en el mundo”.

Paul Auster.

Borges y yo.

“Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de fantasear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.”¹

Jorge Luís Borges.

¹ BORGES, Jorge Luis. “Borges y yo” *Jorge Luis Borges obras completas vol.II*. Círculo de Lectores. Barcelona. 1995, p. 402.

Compartimos el destino de Borges, yo y el otro, yo soy el que escribe Rafael Hernández, el que realiza la labor de análisis, y calzo con sus zapatos la conciencia del otro (RH.), el que vive y pinta. Nos conocimos a través de un común amigo, él inventó mis siglas y yo a regañadientes acepté. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española:

*“Rh. (Abreviatura de Rhesus, especie de primates en cuya sangre se descubrió este factor). m. Med. **factor Rh.** Antígeno de los hematíes cuya presencia (Rh+) o ausencia (Rh-) es causa de incompatibilidades sanguíneas en transfusiones o embarazos”.*

Las dos clasificaciones más importantes para describir grupos sanguíneos en humanos son los antígenos y el factor RH. Recientemente ha sido demostrado que los neandertales tenían este sistema. Salvo las páginas firmadas por RH, el resto están escritas por Rafael Hernández. Creemos necesario este desdoble de personalidad para poder encontrar las claves de los contenidos que guían el trabajo de RH, en donde vida y obra se encuentran absolutamente entrelazadas.

Otra imprescindible aclaración.

Este proyecto discurre a partir de dos niveles de pensamiento: uno basado en los textos de RH, abierto, emocional, autobiográfico, inmaterial, onírico, a veces inasible. El otro concreto, enmarcado dentro de la memoria conceptual, en donde explicar las motivaciones, los objetivos, hipótesis y metodología sujetos a la definición y el análisis: del espacio, el espacio de nuestra existencia, el inconsciente, el dibujo, la escritura y el braille, los azules de Yves Klein y de RH. Y el problema de la muerte, junto a pequeños finales-frontera de la muerte del otro. Cabe aclarar que la mayoría de apartados que surgen en este cuerpo conceptual, son el resultado del análisis de los textos del autor, que

sirven en su conjunto a una introspección (cuestión esta, que ampliaremos en el apartado de metodología).

Ambas conductas están perfectamente trabadas y nos obligan a establecer un diálogo casi esquizofrénico con el autor, articulando la necesidad de entender este trabajo desde dos puntos de vista, que nos posicionan de modo intermitente afuera y dentro, o en varios lugares de su cerebro a la vez.

Los siguientes bloques, estarán dedicados a los referentes y a la memoria técnica: plano de la sala de exposiciones, trabajos gráficos previos, dibujos constructivos, obras definitivas, maqueta y visualización del proyecto en el espacio de la Sala Gótica del Carme.

Y finalizaremos dando respuestas desde las conclusiones, a nuestras hipótesis a través de una reflexión desde el camino trazado por una búsqueda, que cautelosamente nos instalará en otra posible pero inesperada certidumbre.

ATENCIÓN: La vinculación al PFM de determinadas imágenes y textos producidos o generados a partir de los cursos realizados en este Máster, quedarán debidamente referenciados.

3. TEXTOS DE RH.

3.1. EL PINTOR CIEGO (Introducción de Rafael Hernández)

Decía Paul Klee que la labor del pintor consistía en hacer visible lo invisible. Malevich, Kandinsky y Mondrian también negaron el mundo visible, llegando a la abstracción como un acto de fe necesario para alcanzar la libertad de la pintura. Sin embargo, otros pintores más jóvenes capitaneados por Clement Greenberg actuaron interponiendo entre la realidad visible y el espectador: pintura y sólo pintura, investigando sus límites y tapando otras posibles interpretaciones que no fueran la propia bidimensionalidad del cuadro abstracto. La pintura independizada del tema recibió a autores como Ad Reinhart que proclamaron la autosuficiencia total de la actividad artística afirmando que “el Arte es el Arte y todo lo demás es todo lo demás”. Mientras, los tres padres de la abstracción intentaban encontrar a través de la negación de lo visible una esencia en lo inmaterial. Los otros tapiaban con pintura no sólo la realidad aparente sino todas las invisibilidades abiertas por los primeros, sin saber que la desmaterialización, como resultado del continuo cuestionamiento del medio, también alcanzaría a la pintura. Un poderoso ejemplo de esto es la obra de Robert Ryman. Unos y otros acabaron incapacitados para ver más allá de la barrera que imponían sus propios preceptos. El sentido de la vista quedaba mediatizado por la mente y esta ejercía un poder sobre lo que se deseaba ver.

Estar o ser ciego supone la incapacidad fisiológica para ver. Otras acepciones nos hablan de ciego como la pérdida de la razón (ej.), estaba ciego de amor, ciego de ira, ciego con el juego, etc. Intestino ciego (sin salida). Ofuscado. Obcecado. Ponerse ciego de alcohol. Ir a ciegas (sin conocimiento de la cosa de que se trata: desorientado).

Este es el momento en el que mediado por las últimas palabras, cierro los ojos y visualizo una imagen nítida y perfecta en su definición, aunque oscura en su presencia. Una imagen que me persiguió durante demasiado tiempo... Pintores, perfilados en sus líneas de contorno pero borrosos en el interior, hombres arrastrando un pesado saco marrón que contiene la Historia del Arte, “puede que la Historia del Arte tenga la forma que conocemos porque el Arte ha llegado a su fin”². Una enorme carga que se resiste a ser desplazada por un camino inexistente, que tiene como guía al siguiente paso y como dirección el peso del “*contraposto*”. Algunos de ellos, ciegos también, lograron caminar, y sus pesos se aligeraron en este trance de movimiento continuo, pero cuando detuvieron su paso olvidaron el camino, o peor, cómo caminar. Los imagino atados con grilletes a cadenas imperceptibles, que impiden un buen ritmo a su deambular. Otros deshicieron las imperceptibilidades, pero sus tobillos lastimados en el esfuerzo nada saben ya de deseos y necesitan descansar. Unos pocos desplazaron su carga con la naturalidad de un caminar propio, y como dijo el poeta Antonio Machado, hicieron camino al andar; atravesaron charcas, valles y ríos hasta llegar al mar. Los que consiguieron disminuir el peso de la carga sobrevivieron y entre estos, los que no supieron nadar regresaron a la orilla, sus días ya no esperan:

“Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra / atravesado por un rayo de sol: / y enseguida anochece”³

El resto de pintores, tras un tiempo en altamar rodeados de inestabilidades y muertes a su alrededor (suicidios artísticos), vieron

² DANTO, Artur. “El final del arte”. El paseante nº 23-25 (publicación periódica) Barcelona. 1995, p. 54.

³ CUASIMODO, Salvatore. *Y enseguida anochece y otros poemas*. Ediciones Orbis, S.A. Barcelona. 1983, p. 17.

aparecer flotadores, canoas, veleros, trasatlánticos, equipos de buceo y profundidades.

Y cada uno eligió lo que necesitaba para el viaje...

Esa tarde regresaba Kandinsky a su estudio, cuando al traspasar la puerta observó a través de una luz rasante, un cuadro sorprendente. Aquella obra era suya, sin embargo no lograba reconocerla, estaba maravillado por la intensidad de los colores y el bello ritmo de las formas. Cuando por fin decidió acercarse, comprobó que el cuadro estaba girado, lo colocó en la posición correcta y mirándolo fijamente el cuadro le dijo: "Wassili, me sobra el tema". Fue entonces cuando Wassili Kandinsky se preguntó cómo podía sustituir el tema, y unos meses después, en 1912, nació una acuarela abstracta.

También una tarde, otro pintor más cercano en el espacio y en el tiempo Luis Gordillo (Sevilla 1934) desistió en el intento de levantar unos cuadros que había dejado apoyados cara a la pared. No podía soportarlo, era como si hubiera alguien muerto allí, olía mal. Hasta que pasado un tiempo ya pudo observarlos, y los cuadros le parecieron magníficos. Pero había algo escondido en el interior, quizá un mal sueño. Seguramente aquellas pinturas habían iniciado un camino de oro, pero el autor prefirió enterrarlas y así sobrevivirlas para poder seguir pintando.

Estos son dos claros ejemplos de entre unos cientos, que demuestran la capacidad de los cuadros para hablar a los autores... Y es aquí donde se encuentra la CLAVE, el modo en el que los pintores pueden vaciar el pesado saco de la Historia del Arte y conformar al caminar su propio discurso, atendiendo las necesidades del cuadro, escuchándolo. Haciendo desaparecer una carga, un peso posiblemente muerto para después, al introducirlo en su interior, somatizarlo y regresarlo a la vida. Un hecho absolutamente imprescindible para reconocer los propios límites que describen un mapa y el lugar que ocupan en el.

RH es uno de esos cientos de pintores a los que los cuadros les hablan. No hace mucho me contaba que después de recibir una formación académica “correcta” también fue un pintor que construía tejidos sensibles donde atrapar los sonidos que emite la realidad, profundos ecos que retumbaban en él, produciendo un movimiento pendular entre su interior y el referente externo. Un día andaba colocando sus redes sensibles en las esquinas del estudio, en casa, frente a su infancia, delante de su padre, esperando atrapar en su pequeño mundo los grandes enigmas de las emociones humanas, y aparecieron... Tomaron forma a través de su inconsciente lisiado y un enorme vómito de pintura inundó el lugar. El silencio se adueñó de la situación y aquellas superficies de tela comenzaron a emitir sonidos de identificación ininteligibles que se entremezclaban, en breves instantes en aquel espacio reverberaba un ruido insoportable y se marchó dando en la huida un portazo. Aquella noche su mente permaneció desestructurada, y al día siguiente, de regreso al estudio sintió que aquel cuerpo que le trasladaba había sido utilizado durante las horas del sueño por otro. Llegó al estudio y se sentó en su mecedora a ver pasar los colores... las materias, la factura de las temperamentales pinceladas, las densidades del automatismo coagulado, demasiado dolor para soportar aquella vomitona expresionista. Y esa tarde, una voz surgió otra vez tímidamente de entre las telas subiendo progresivamente el volumen y repitiendo las palabras de Mies Van Der Rohe machaconamente, MENOS ES MÁS... MENOS ES MÁS... MENOS ES MÁS... MENOS ES MÁS... Y a cada golpe sonoro caían de los cuadros trozos: de colores, de materia, de pinceladas, de pasiones atormentadas, de dolor expresionista... Todo lo emocionalmente imaginable cayó al suelo del estudio en esos días, meses y años. Y la diaria labor de nuestro pintor consistía en escuchar a las pinturas y barrer.

Esta situación se prolongó desde 1988 hasta 1993, en cinco años RH transitó desde una pintura basada en un mundo sensible y visual, a otra apoyada en la desmaterialización de la pintura desde lo mental. De tanto

quitar se quedó desnudo, tan sólo con la unidad mínima de información gráfica EL PUNTO. En la creencia absoluta de una progresión que le haría alcanzar sus deseos... y así fue. Una estructura lingüística le acogió EL BRAILLE. Y con la ayuda de C. Oldenburg aplicó un aumento de escala a este lenguaje desfuncionalizándolo. Había logrado establecer “un grado cero entre la pintura y la escritura”⁴, la realidad superó a sus deseos y fue feliz...

Además formaba parte de un selecto club de pintores, que no necesitaban los ojos para ver... Era la mente la que observaba a través de la recreación que la memoria hacía de las imágenes fabricadas por ella. En donde el lenguaje y las ideas eran la verdadera esencia del arte, y la experiencia plástica perteneciente al mundo sensible de los sentidos eran secundarias. <<“La condición de arte” de que goza el arte es un estado conceptual>> escribió Joseph Kosuth.⁵

Y hasta el gran Leonardo da Vinci había dicho que la pintura era una cosa mental...

Por fin se cumplían sus deseos, se había convertido en un PINTOR CIEGO.

En el transcurso de los siguientes días, el cuadro inmóvil le observaba y él, escondido detrás de la espera, buscaba un gesto sonoro que le indicara el camino a seguir... Pero esto nunca sucedió... y acumuló repetidos cansancios diarios, que pegados al cielorraso de su imaginación acabaron minando sus deseos. Una ceguera que miraba hacia dentro y un braille exagerado que no le hablaba; hacían patente una situación que encallada en el tiempo era insostenible.

Recordó entonces unas palabras de Saul Bellow que cayeron como losas de piedra sobre él golpeándolo, aplastándolo en su mecedora. “Un

⁴ PEIRÓ, Juan Bautista. “Visible / Legible. De ágrafos y analfabetos”. *Rafael Hernández*, (catálogo). Edita Club Diario Levante e IVAJ. Valencia. 1995.

⁵ KOSUTH, Joseph. “Art afeter PhilosoHy, I”, *Sudío International*, octubre 1969, pp. 134-137.

drama tiene la existencia humana: no conseguir lo que el corazón desea, y conseguirlo”.

Su felicidad se tornaba por momentos en desazón, y la diferencia entre lo que había conseguido y el costo de las pérdidas comenzaba a inclinar la balanza hacia el otro lado, trazando una línea oblicua descendente de pérdidas continuas. En esos días, además de ser consciente de la pérdida de aquello que tanto amaba, la pintura, perdió un padre, perdió un matrimonio y casi pierde la vida... Y ya sabéis... Cuando uno cierra los ojos, el mundo desaparece, y si es demasiado tiempo el que transcurre, te regresan a la tierra, “devuelves las miradas robadas al paisaje” (Perejaume), y la arena te come los labios. Pero abrí los ojos a tiempo y salí de aquel lugar, aprendí a respirar, respiré para vivir, y durante algún tiempo viví para respirar.

Regresé a casa, subí al estudio y allí estaba aquel GRAN BRAILLE esperándome... Me senté en la mecedora a su lado, cogí su mano y, observándole fijamente, caí en la cuenta de que... Todo era mucho más sencillo, si el cuadro no deseaba hablarme era porque no tenía nada que añadir a lo que se podía mirar en su superficie. Mirar para después ver, es decir, un reconocimiento para después con datos fiables diagnosticar. Y así fui perdiendo mi ceguera, a través del análisis. Llegué a la conclusión de que las preguntas surgidas del recorrido visual, debían formularse a la contra, es decir ¿Qué no es, lo que estoy mirando? Y aquel gran braille, no era “LA VOZ EN LA MIRADA”. Era una voz convertida en piedra. Una palabra frenada en el tiempo y fijada a un espacio. Era “LA PALABRA FOSILIZADA”.

Pero recapitulemos: “LA PALABRA FOSILIZADA” contenía unos significados en su interior, que habían sido apresados en cada una de las manipulaciones efectuadas, plegando hacia dentro el lenguaje e impidiendo su lectura, desfuncionalizándolo. Y aún así, su presencia física y visual quedaba evidenciada detrás de un cristal, en donde también nos veíamos reflejados.

Veamos: “LA PALABRA FOSILIZADA” no se podía leer, no se alcanzaba a tocar, nos veíamos reflejados en ella, y en su interior guardaba un enigma secreto. Sin embargo su presencia era visible. Todo lo dicho se me antoja como una perfecta y gran metáfora sobre LA PINTURA.

El camino hacia el cuadro desde un mundo visual queda otra vez abierto. Pero no se accede a un nuevo pensamiento como aquel que sube a una escalera, tampoco se baja igual. Una vez que se articula en nuestra mente otra bifurcación posible para el pensamiento, nuestra construcción de posibles variables está contada desde ese lugar; podemos negarlo, pero aún así, partiremos de un posicionamiento (el pensamiento negado).

Quiero creer que no existirá el final de la pintura, sino una mutación continua (la materia no desaparece, se transforma), en un espacio con las aristas y los quiebres necesarios para llevarnos hasta el vórtice de algún conocimiento. Y una vez allí, asomados desde el borde del precipicio, observaremos la sombra que proyectamos sobre un plano que aunque imaginario todavía es posible... EL CUADRO.

Ardeamos de pasión y miedo a partes iguales, atravesando nuestras limitaciones físicas y conceptuales, para sentir un temblor en el cerebro frente al CUADRO, esa pantalla de reflexión y refracción que nos devuelve la imagen de nuestra identidad haciéndonos más vulnerables, hundiéndonos en su eterna e insistente pregunta... ¿Y tú quién eres?

3.2. LA MATERIA.

Estamos acostumbrados a ver los cuadros en reproducciones fotomecánicas, impresas sobre papel a través de cuatricromías. Vivimos en la era de la reproductibilidad técnica, como diría Walter Benjamin.

Siendo todavía niño, recuerdo que comencé a comprar un coleccionable de Historia del Arte editado por Salvat compuesto por diez tomos, que a su vez se subdividían en diez entregas para completar cada tomo. Ansioso estaba por recibir la primera entrega, cuando al salir de la escuela, mi madre me dijo que había llegado un sobre de la editorial Salvat a mi nombre. Mi sorpresa fue encontrar en aquellas páginas las imágenes que reproducían los cuadros de los pintores españoles más importantes del siglo XVII, y para finalizar, veinte páginas de análisis dedicadas a Velázquez, escritas por Julián Gállego, y treinta y cinco reproducciones a color de sus obras más destacadas. Repasaba aquellas imágenes continuamente, y quedé atrapado por una de ellas, me fascinaba la claridad de los personajes y lo moderna que resultaba comparada con los oscuros cuadros del resto de pintores. Estaba emocionado con el cuadro de “Las Meninas” de Velázquez, la imagen ocupaba toda la página y doblé la esquina superior derecha, señalando la importancia de aquella pintura en mis días.

La imagen de aquel cuadro me acompañaba constantemente, y bien fuera enrollada, o debajo de la camiseta, la llevaba siempre conmigo. A la hora del desayuno la depositaba en la mesa y la observaba mientras sumergía las tostadas en el tazón de leche. Después, en el colegio, la sacaba del cajón de mi pupitre, y a escondidas miraba el cuadro rascando las horas hasta que finalizaba la clase. En las comidas, la situaba al otro lado de la servilleta, y seguía mi conversación silenciosa con ella. Y por las noches, la dejaba en mi mesita, y cuando ya estaba metido en la cama, la cogía para darle el último vistazo hasta el día siguiente... y vuelta a empezar. Estaba tan obsesionado, que una noche el cuadro se introdujo en mis sueños, y cuando alguien entra en nuestros

sueños ya forma parte de nosotros. Como los pensamientos, que acuden a nuestra mente cuando se les antoja, y además no podemos librarnos de ellos. Estaba observando desde mi sueño el cuadro, cuando la infanta Margarita me invitó a entrar, pasé por delante de los reyes (Felipe IV y Doña Mariana) y atravesé la escena acercándome a Velázquez con el animado gesto de poder escucharle, en mi deseo de encontrar en sus palabras, las claves de una lección magistral que me ayudase en el futuro. Después subí las escaleras del fondo y, saliendo del cuadro, al pasar, saludé a Don José.

Mis padres comenzaban a estar preocupados por la creciente fortaleza que adquiriría mi obsesión, y como el día de mi decimocuarto cumpleaños había transcurrido sin mucha celebración, mi madre tuvo la feliz idea de regalarme un viaje a Madrid para aclarar la mente. Mi padre me acompañaría a ver el cuadro que despertaba aquella desmedida pasión. Llegó el día, subimos puntuales al tren, y éste partió hacia mi destino. Las horas caían lentamente sin pasar y en su marcada trayectoria morían de aburrimiento, atravesadas por un tren que no solamente se deslizaba sobre las vías, sino que de vez en cuando se agarraba a ellas para no caer. Lo recuerdo como el viaje más tedioso de mi infancia. Aquel viaje marcaría, sin yo saberlo, un punto de inflexión; nada permanecería igual a mi regreso, nada volvería a ser lo mismo.

Llegamos a la estación de Atocha y cruzamos hasta el Paseo de la Castellana, que nos conduciría caminando al Museo del Prado. Estábamos a punto de alcanzar la primavera, y los árboles inundaban aquel domingo con los matices verdes de sus renovadas hojas. La gente paseaba y los taxis transitaban a gran velocidad; los edificios, siempre perplejos ante el devenir, mostraban las señas de identidad que la historia les había concedido, y acomodaban las miradas de los transeúntes mostrándonos los límites del camino a seguir. Las nubes se arrastraban rápidamente sobre los tejados y un olor a gasolina quemada flotaba transversalmente sobre esta idílica imagen de postal post-

navideña y pre-primaveral que mostraba Madrid. Estaba siguiendo el ritmo y dirección de los pasos de mi padre, cuando al levantar la mirada observé frente a mí la puerta de entrada del Museo del Prado, subimos la escalera y atravesamos el espacio entre dos enormes columnas pulidas y ligeramente abombadas. Al pasar acaricié con la mano una de ellas, su tacto poroso reveló que mi anterior observación estaba equivocada; comenzaban los enfrentamientos entre mis ojos y la verdad.

Al traspasar la puerta de entrada se veían, a ambos lados de las paredes, colgados equidistantes, cuadros y más cuadros que representaban a personajes de la aristocracia, vestidos con suntuosos trajes de época, cargados de barrocos bordados cosidos con hilos de oro y plata sobre terciopelos púrpura y rasos de muy diversos colores. Tan alto grado de meticulosidad y perfección alcanzaba la representación pictórica de aquellos vestidos y bordados, que nadie dudaría de que el pintor y el sastre era la misma persona, pues trabajaban de igual modo. La galería de personajes ilustremente vestidos adornaban con excesiva insistencia las paredes de mi cerebro, desgastando unas neuronas que necesitaba para ver y analizar el objeto de mi desmedida obsesión; la única razón de aquella visita. Cuando por fin llegamos a la sala de Don Diego de Silva Velázquez, mi padre se paró en la entrada, después me acompañó hasta el cuadro y, dándome unos golpecitos en la espalda, se despidió apartándose de la pintura, alejándose por entre el púrpura y los bordados de donde vinimos.

Era un cuadro enorme, y yo quizá demasiado pequeño. Dos caminos opuestos se abrían ante mí: razonar y justificar mi huida a través del texto escrito por Julián Gállego sobre el Barroco en España y la singularidad de la obra velazqueña o enfrentarme a mi sueño e intentar transitar por el cuadro hasta encontrar las claves de entrada. Mientras me debatía entre una observación que justificara mis conocimientos sobre el cuadro y otra directa, sin intermediarios, Velázquez me miraba desde atrás, cogiendo la paleta con su mano izquierda mientras con la

derecha apretaba entre los dedos su pincel congelado en el entreacto de pintar. Su rostro permanecía inmutable, detenido en una franqueza flemática, necesaria para captar la esencia del modelo situado frente a él. Y solamente yo estaba allí.

Ajusté mi posición ante el cuadro de “Las Meninas”, alejándome para observar la totalidad de la pintura, situándome frente al espejo, que reflejaba la imagen de Felipe IV y Doña Mariana contenida en el lienzo que estaba pintando Velázquez y del que solo se percibía el envés, y fui caminando lentamente hacia el cuadro. A partir de determinada distancia, comenzaban a desaparecer partes de la imagen y me quedé alarmantemente sorprendido, al comprobar la desaparición total de los personajes. A un metro de distancia, el cuadro carecía de representación alguna, y solamente quedaba visible el rastro de materia oleosa, amontonada unas veces, restregada otras, que describía el recorrido realizado por los pinceles sobre la superficie del lienzo. Recordé entonces la imagen fotográfica del cuadro como una realidad tan acabada y perfecta, como alejada de la fisicidad de esta pintura; viva y en continuo crecimiento, que solo necesitaba de la adecuada distancia de nuestra mirada para transformarse de borrón desenfocado en imagen. La percepción se convertía así en un acto participativo, y el ojo en un órgano inteligente. Me mantuve ensimismado durante largo tiempo frente a la materia pictórica, y a esa corta distancia creí entenderlo todo, me sentía parte de aquello que acontecía, la pintura y el acontecimiento era parte de mí. Aunque racionalmente no podía explicarlo.

A pesar de que lo que estaba ocurriendo no era fruto de mi imaginación, debía de realizar algunas comprobaciones. Regresé hasta el punto de partida para comenzar a cuantificar las pérdidas perceptivas. Debía averiguar a qué distancia, en qué momento y en qué orden desaparecían las imágenes. Y constaté que seis pasos hacia delante eran suficientes para hacer desaparecer los bordados en los vestidos de las meninas y de la infanta Margarita, convirtiéndolos en pinceladas

aparentemente nerviosas y desordenadas. El búcaro y la bandeja que lo sostenía se transformaron en pintura en el anterior paso. Y los vestidos con sus pliegues y todo lo demás se esfumaban dos pasos más tarde; si alguno se resistió a marcharse, lo hizo después, llevándose algo más, por ejemplo: la paleta y el pincel del pintor. Las cabezas eran las últimas en desaparecer, y hasta cuando el proceso de desvanecimiento estaba a punto de concluir, los ojos mantenían la mirada afuera de la pintura. En estas operaciones me encontraba, cuando sentí la mano de mi padre en el hombro izquierdo; habían transcurrido cuatro horas desde mi llegada, y debíamos de marchar.

Al salir del Prado observé que en el Paseo de la Castellana no se veían árboles, ni nubes, ni edificios, ni gente, ni taxis. Solamente se percibía aquel olor mezclado con reflejos de colores y materias que pasaban por delante de nosotros intercambiando sus formas con el entorno, sometidas al influjo de una luz cambiante. Forma, color y materia, separadas de su antigua función descriptiva, se disponían en una nueva relación de extensión, luminosidad y densidad, acercándose a mi retina a una velocidad de vértigo, alcanzando su objetivo y convirtiéndome, sin ser todavía yo consciente, en pintor.

Pensando estoy en esos inolvidables momentos, cuando me asalta otra vez el recuerdo de aquella imagen del niño que fui. Y me pregunto: ¿De qué materia están hechos nuestros sueños? ¿De qué materia están hechos nuestros pensamientos? ¿De qué materia están hechos nuestros sentimientos?... Y siento en mis carnes aquella afinidad inexplicable entre el niño y la pintura, que en su manifestación final resultan ser materia, el soporte por donde discurre la vida.

RH. 14/11/2010.

3.3. LA LÍNEA

El uso continuado que hacemos de algunas palabras tampoco nos acaba mostrando cuál es el verdadero significado de estas. Así, más o menos erróneamente nos aproximamos al territorio de las certezas que deseamos alcanzar, aunque realmente estamos frenados por nuestra incapacidad para ser lenguaje y solo nos queda ser meros usuarios de las palabras.

Si decimos desde cualquier contexto que está desdibujado, todos entendemos el mensaje: hablamos de un lugar en donde se han perdido los contornos, el límite de los contenidos que nos acercaban a una unidad conceptual, pues ha habido un corrimiento de tierras que no nos permite encerrar entre unos límites (y por lo tanto entender) la dispersión producida. Lo que antes permanecía claro y conciso, inmutable y absoluto a nuestro entendimiento, se ha convertido ante la perplejidad de nuestra mirada en un confuso problema. Ha perdido su principal cualidad, aquella por la que nuestra mente trabajó al diseñarlo; ayudarnos a entender el mundo. Dibujar adquiere así un sentido mediador entre el conocimiento que desea adquirir el hombre y su posterior domesticación: el conjunto de saberes que el hombre necesita para subsistir. Este mapa del conocimiento se dibuja con la línea, un artificio creado por el hombre desde la Prehistoria para atrapar primero la imagen del animal y después darle caza, una necesidad de dominar a las fuerzas de la naturaleza desde el ritual (la magia), convocando a través de la forma el significado de un contenido, un deseo y una necesidad; la de alimentarse. Un significado encerrado en un signo, el dibujo de un deseo, esto es, el comienzo de un lenguaje compartido y entendido por todos, creado por el cerebro humano para, miles de años después, poder trazar las letras con las que formar palabras y números con los que enunciar fórmulas. Para atrapar, diseccionar y llegar a entender una gran incógnita que nos envuelve; la vida. Y así poder seguir adaptando la naturaleza a nuestras necesidades. Pero cuando el

dibujo no obedece a estos parámetros, y, al no alcanzar los objetivos para los que fue pensado, pierde su función y su razón de ser, se convierte en inútil, y comienza el destierro recorriendo un enorme desierto sin límites.

Atravesar este desierto se transforma en una necesidad interior, un deseo de liberar a través de las líneas algo que cautivo se esconde. En los oscuros y profundos abismos de un océano colectivo llamado inconsciente, se encuentran almacenados los sentimientos, comportamientos y pulsiones ocurridos desde el principio de los tiempos hasta nuestros días, pero ignorados por la mayor parte de nuestro cerebro, que al mismo tiempo que dedicaba todos sus esfuerzos a subsistir, enterraba esta otra verdadera razón de nuestra existencia.

El Arte asume de este modo, la gran responsabilidad de ser inútil.

RH.24/11/2010.

3.4. UN RETRATO AUSENTE...

La luz que penetraba por la ventana inundaba la habitación del hospital, en donde una sórdida cama de hierro pintada sustentaba el cuerpo de María, proyectando las migajas de su sombra sobre la pared de enfrente, recordándole que aquel contorno todavía estaba habitado.

Sus días no tenían colores, tampoco el gris parecía suficiente para albergar la incertidumbre de su estrecho presente: un polvoriento e inmenso vacío que la obligaba a quebrarse y esparcirse entre las horas. Pero lo peor llegaba cuando el manto del olvido no acudía en su ayuda. Entonces las emociones la invadían, torturándola y estrujándola como a un trapo sucio, al que se abandona después del enjuague.

Las horas, los días y los dolores no coincidían como cualquier organigrama cerrado en el tiempo, sino que las afecciones campaban a sus anchas por aquel espacio cartesiano y tridimensional de su mente, creando un nuevo principio de incertidumbre psicológica. A la mañana siguiente, un sudor frío se introdujo en su cerebro y un mar lento y transparente que chocaba con la cavidad interna del cráneo se la llevó para siempre. Sus deseos sobrevolaron las cabezas de sus hijos...

Ahora, transcurridos treinta años, todavía siento su presencia en algunos sueños, aunque ya no recuerdo su voz, ni su tacto, ni tan siquiera su rostro.

RH. 10/12/09

3.5. MI PADRE

De niño el frío cortaba mis labios, y aunque protegidos, los oídos también me dolían. Entonces subía a las enormes espaldas de mi padre, me encantaba aquel helor mezclado con el aroma a tabaco de pipa que desprendía su negro abrigo. Un hombre que escondía debajo de aquella tremenda fortaleza física grandes debilidades que me fueron mostradas en el transcurso de los siguientes años... Después, cuando llegábamos a casa, mi madre se ocupaba de ponerme más vaselina en los labios y con secos paños calientes que aplicaba a mis orejas mitigaba el dolor de mis oídos. El invierno en París era muy duro, aunque siguieron doliéndome los oídos también aquí, en España.

Fueron pasando los años, y aquel padre, como tantos otros padres de los demás, no resultó ser el que los hijos imaginaron y/o desearon: la imagen real no coincidía con las otras; el mundo había dejado de ser perfecto.

Mi padre era restrictivo hasta la tacañería para expresar sus sentimientos, hijo de un padre cabrero que le educó a base de palos, con aquel mismo sarmiento con el que aleccionaba a los animales. Rebelde de necesidad, equivocó en su juventud libertad con golfería, y tropezó tantas veces... Tenía una voluntad hermética e inquebrantable, que le hacía ausentarse del presente a través de su guitarra. Poseía unos grandes pabellones auditivos y decían que sus capacidades musicales le sobrepasaban; era panadero de profesión. Amaba a Narciso Yepes, a Paco de Lucía, a Francisco Tárrega, entre otros. Y siempre argumentaba que un guitarrista así al menos debía trabajar durante ocho horas diarias de ensayos y correcciones para alcanzar una disposición interpretativa adecuada. Y que bastaban sólo unos días de inactividad para que los dedos perdiesen la fuerza y agilidad necesarias. Había que poseer primero la técnica del oficio y después mantener las habilidades adquiridas, hasta alcanzar el virtuosismo musical. Un "método" dirigido a esclavizar el cuerpo para llegar a lo sublime.

Con el transcurrir del tiempo acabó pareciéndose a su retrato, y en este proceso, su rostro le acompañaba registrando las marcas que sobre él imprimía el devenir. Pero lo realmente difícil era recorrer el camino a la inversa, cuando el retrato ya estaba acabado, y perseguir un imposible metafísico al intentar desentrañar, a través de las marcas que recorrían su cara, los sucesos que las produjeron.

En su rostro destacaban las prominentes mejillas, y unas cejas, que todavía muy pobladas, establecían un acusado límite con la frente, para, más abajo, en las cavidades orbitales, albergar, junto a las nítidas ojeras, unos párpados, que “a media asta” nos hablaban de un mundo interior apresado entre el deseo de sentir y la amputación. Poseía una mirada rotunda y penetrante que nos vigilaba, escondiéndonos, tras la máscara de una aparente invulnerabilidad, a un hombre profundamente herido. Y sus labios, resumidos en una línea que apenas me besó, dividían el espacio entre la nariz y la barbilla. Sin embargo, en escasas ocasiones, después de contar un suceso gracioso, reía durante un tiempo hasta llorar, contagiándonos una efímera alegría.

Él, que fue un hombre de principios claramente definidos alrededor del trabajo bien hecho, leal amigo de aquellos a los que consideraba como tales, sufrió el inevitable desgaste producido por el tiempo y los abusos, que le hizo perder aquel poderoso cuerpo con el que arrastraba su vida. Después del último accidente, el camino se desplazó rápidamente debajo de sus zapatos pisándole los talones rotos, y aquellas sustancias que siempre le acompañaron, penetraban ahora en su organismo con más virulencia que nunca, inyectándole un dolor autista, ocupando su espacio interior y ausentándole de su propia vida; anulándolo. Trasladando el final de la partida a otro lugar...

Un lugar sin dimensiones, en donde arrojar la basura durante los siguientes mil años; montañas de fragmentos con los que recomponer el presente. Secos excrementos del pasado con los que fabricar luciérnagas para alumbrar una existencia embotellada en un grueso

vidrio verde de vino, que dejaba transparentar el contenido de su frustración; la de una vida que además de extraviada le concedía un último pero insuficiente deseo...

El día 16 de junio de 1994 fallecía a los 70 años de edad RAFAEL HERNÁNDEZ LÓPEZ: mi padre. Desde aquel instante, dejé de buscar a mi padre en otros hombres. Heredé su cama, su armario y aquel abrigo negro. Su olor me persiguió durante un tiempo, hasta que descubrí que esos efluvios me pertenecían, eran la primera y última entrega de su herencia. No hay día en el que por alguna razón no le recuerde. Y he necesitado de todo este tiempo para aprender a quererle.

RH. 20/9/2010



1. **Ojo de mi padre**, lápiz blanco sobre cartulina negra, 9 x 12cm. 2009. Dibujo realizado para la asignatura – LA IMAGEN DE LA IDENTIDAD: EL RETRATO CONTEMPORÁNEO.



2. Retrato de mi padre, óleo sobre tela, 72 x 60cm. 2009. Trabajo realizado para la asignatura - LA IMAGEN DE LA IDENTIDAD: EL RETRATO CONTEMPORÁNEO.



3. Retrato invertido de mi padre, óleo sobre tela, 72 x 60cm. 2009. Trabajo realizado para la asignatura - LA IMAGEN DE LA IDENTIDAD: EL RETRATO CONTEMPORÁNEO.

3.6. SIN MIEDO

El agua de la ducha recorrió mi cuerpo, cerré el grifo, miré el reloj de la pared de enfrente y todavía no eran las diez de la mañana. Llegué hasta el borde de la piscina, ajusté las gafas a mi cara, saqué mis pies de las chanclas y me zambullí en el agua provocando un gran chapuzón digno de ser representado por David Hockney. Afuera quedaban restos de la helada nocturna. Había comenzado el mes de noviembre y el viento azotaba con fuerza los cipreses, doblegándolos hasta su límite máximo de flexibilidad. Sin embargo, el agua de las instalaciones rodeaba y acogía mi cuerpo envolviéndolo con un calor amniótico. Un silencio ensordecedor recorría mi mente cuando introducía la cabeza debajo del agua nadando estilo braza, desplazándome sobre la superficie y observando cómo la luz se introducía a través de los enormes lucernarios, proyectándose en el fondo y laterales de la piscina, rellenando un límite de masas geométricas, creando habitables espacios mentales para el recogimiento interior de Edward Hopper y el mío. Estos momentos transcurrían a ritmo de inmersiones y brazadas en el agua, dentro de un sonoro silencio geométrico que me hipnotizaba. Pero en una de tantas salidas efectuadas para coger aire y después sumergirme empujando el agua con la cabeza, escuché las señales horarias que emitía la radio, y tras finalizar el noticiario, una oyente pedía la música de “Los secretos” que inmediatamente comenzaba a escucharse a través de unos grandes altavoces, introduciéndose alternativamente entre mis brazadas y mis pensamientos, entre la geometría y mis deseos.

“He roto todos mis poemas, los de tristezas y de penas”, Inmersión, _(brazada)_deseos... “Y lo he pensado y hoy sin dudarlo, vuelvo a tu lado.” Inmersión, _(brazada)_geometría...“Ayúdame, y te habré ayudado.” Inmersión, _(brazada)_ geometría de mis deseos... “Que hoy he soñado, en otra vida, en otro mundo pero a tu lado”. Inmersión,_(brazada)_deseos... “Ya no persigo sueños rotos.”

Inmersión, _(brazada)_geometría... “los he cosido con el hilo de tus ojos y...”Inmersión, _(brazada)_ geometría de tus deseos... “Y te he cantado al son de acordes, aún no inventados.”

De repente una oscuridad absoluta, lo invadió todo...“Ayúdame, y te habré ayudado.”Inmersión, _ (bra za da ... a... d... a...

Quedé atrapado en aquella geometría de oscuros silencios.

(Me faltaba el aire...)(.....)

Noté frío en mi respiración, y abrí los ojos. Sorprendentemente era de noche, y pregunté ¿dónde estaba? ¿Qué hacía allí? ¿Qué me había ocurrido?

Me respondieron que estaba en un lugar seguro, que me tranquilizara, que debía descansar. Cerré los ojos, pues me encontraba abatido, pero seguí nadando placenteramente y llegué hasta el siguiente día; intacto. Es decir, idénticamente a como habían transcurrido los anteriores días: entubado con una sonda nasogástrica y una vía abierta por donde entraba el suero. Pero, ¿desde cuándo estaba allí? En la pared de al lado colgaba un calendario en el que alguien señaló en rojo los días transcurridos hasta el día de hoy, 19 de noviembre de 1996.

Supe que mis amigos me llevaron a urgencias médicas con el vientre hinchado y terso como un tambor. Y que después de pasar la noche en observación, efectuaron el ingreso y me subieron a la tercera planta del hospital. En donde estoy ahora, esperando que me trasladen al quirófano para intervenirme de una oclusión intestinal. El camillero acaba de entrar, y coge con fuerza la cama. Ya estoy en el quirófano, debajo de una deslumbrante luz circular. El anestesista vestido de verde se acerca a mi cara interponiéndose entre la luz y yo, diciéndome que estoy en un lugar seguro, que me tranquilice, que cierre los ojos, que todo va a ir bien...bi...en..b...i...e...n...

¡Y una mierda! Han transcurrido tres días desde de la intervención y una mancha roja amoratada se extiende desde mi vientre subiendo por el costado derecho y no para de crecer. ¡Estoy jodido y bien jodido! Ahora que por fin la había encontrado, y con la cantidad de cosas que tenía para hacer... Ahora que precisamente había desarrollado un hilo conductor para mi trabajo. ¡Ahora se jode todo! ¡Esto es una mierda! Y seguía despotricando, malgastando unas energías que pronto echaría en falta...

Pero en cuestión de horas pasé de una irrefrenable incontinencia verbal al ostracismo más lacónico y hermético. Cuando un cuerpo decide cerrarse siempre comienza por obstruir los canales comunicativas que posee el lenguaje para trasmitir emociones (cada vez me parecía más a mi padre) y aquel cuerpo todavía mío se estaba plegando sobre sí, cerrándose; y había que abrirlo. No tardaron en comunicarme que el quirófano estaba preparado para recibir mi visita.

Además, mis células dispuestas como fichas de dominó, unas detrás de otras, recibían un fortísimo golpe. Y una vez que cayó la primera, todas las demás avanzaban abatiendo a las siguientes irremediamente. Aquello provocó un gran sentimiento de pérdida dentro de mi cuerpo, que solamente podía tener un significado y una, al menos para mí en aquel momento, comparable equivalencia; la caída del Imperio Romano. Había que atajar aquella situación o el daño sería irreversible e incluso mortal; sobre todo mortal.

Cuando me subieron a la habitación apenas podía moverme, mi vientre se encontraba abierto y traspasado por unos tubos que lo recorrían de un lado a otro. Me habían instalado un necesario sistema de drenaje (que se me antojaba rudimentario e insuficiente para enfrentarme a la infección que estaba sufriendo).

Las botellas de suero que colgaban encima de mí comenzaron a tener diversas y muy variadas compañías, que dependían del resultado de las

analíticas, efectuadas diariamente. Mi organismo se había convertido en un campo de investigación científica donde experimentar la acción y reacción de los fármacos. Pero el “Imperio”, atacado desde todos los flancos, no dejaba de perder legiones.

Llegó la hora, entraron dos enfermeras y cerraron la puerta, comenzaban las curas... Había que defender aquel cuerpo con profundas limpiezas y nuevas fortificaciones. Todos los días se repetían tres veces: por la mañana, a medio día y por las noches. Aprendí que cuando ya no se puede soportar el dolor, el cuerpo se desvanece sufriendo una pérdida de la consciencia. Cuántos días, al despertar de mi inconsciencia, te observé mirar absorta por la ventana, deambulando por los recovecos de tu mente, para buscar un lugar donde descansar de tanta pesadumbre. Y unos momentos antes de que me descubrieras consciente, pensé en el gran salto que di en mi vida al elegirte. Pero todavía no había tocado tierra, cuando un dios griego cabrón me quitó el suelo.

La fiebre era mi fiel compañera de viaje en todo momento, pero con la caída de la tarde mi temperatura corporal subía alarmantemente y las caídas eran múltiples... Entraba a través del vértigo en una espiral de pérdidas psíquicas y emocionales, que me arrastraban a gran velocidad tirando de mi cuerpo hacia abajo, cayendo atraído por la fuerza de la gravedad en dirección al suelo. Y mientras esto sucedía, mis pensamientos sufrían una ralentización que flotaba en un espacio-tiempo sin dimensiones físicas apreciables separándose de mi cuerpo. En esta perturbación de mis sentidos estaba, cuando ella refrescaba mi frente con unas gasas, y sus manos colocaban otras empapadas en agua sobre mis secos labios.

En aquellos días desfilaron por delante de mi cama muchos conocidos y amigos a los que no veía desde tiempo atrás. Lo mío pintaba mal pues

había demasiada expectación. Y un leve llanto, escapado a la incontinencia de su dueña fuera de la habitación, llegaba a mis oídos... adelantándose a los mejores augurios, porque el fino hilo que tensaba mi futuro inmediato muy lentamente estaba dando un giro a la situación, aunque se necesitaron de algunas semanas.

Esa mañana, en la visita médica, nos comunicaron el estado de recuperación inequívoco que mostraba mi cuerpo, dándome el alta médica. Nieves me miraba fijamente y con los párpados cargados de lágrimas esbozó una leve sonrisa que dio luz a su rostro, y un temblor recorrió todo mi cuerpo erizándome la piel, embriagándome de aquella inesperada certeza que me inundaba de alegría. Saqué mi ropa, y con su ayuda comencé a vestirme, ajustamos el pantalón a mi cintura y rápidamente este se deslizó hasta mis tobillos. Después lo volvimos a su sitio con tres perforaciones añadidas sujetándolo más apretado, para después pasar la hebilla. Ella ató las cordonerías de mis zapatos, pues yo no podía agacharme. Cogí su mano, y caminando despacio hacia la salida, acudió a mi memoria la letra de aquella canción, y comencé a recorrerla mentalmente:

“He muerto y he resucitado, con mis cenizas un árbol he plantado. Su fruto ha dado, y desde hoy algo ha empezado. He roto todos mis poemas, los de tristezas y de penas. Y lo he pensado, y hoy sin dudarlo vuelvo a tu lado. Ayúdame y te habré ayudado. Que hoy he soñado, en otra vida en otro mundo, pero a tu lado. Ya no persigo sueños rotos, los he cos...”

—¡Ah...! ¿La escuchaste? —dijo ella.

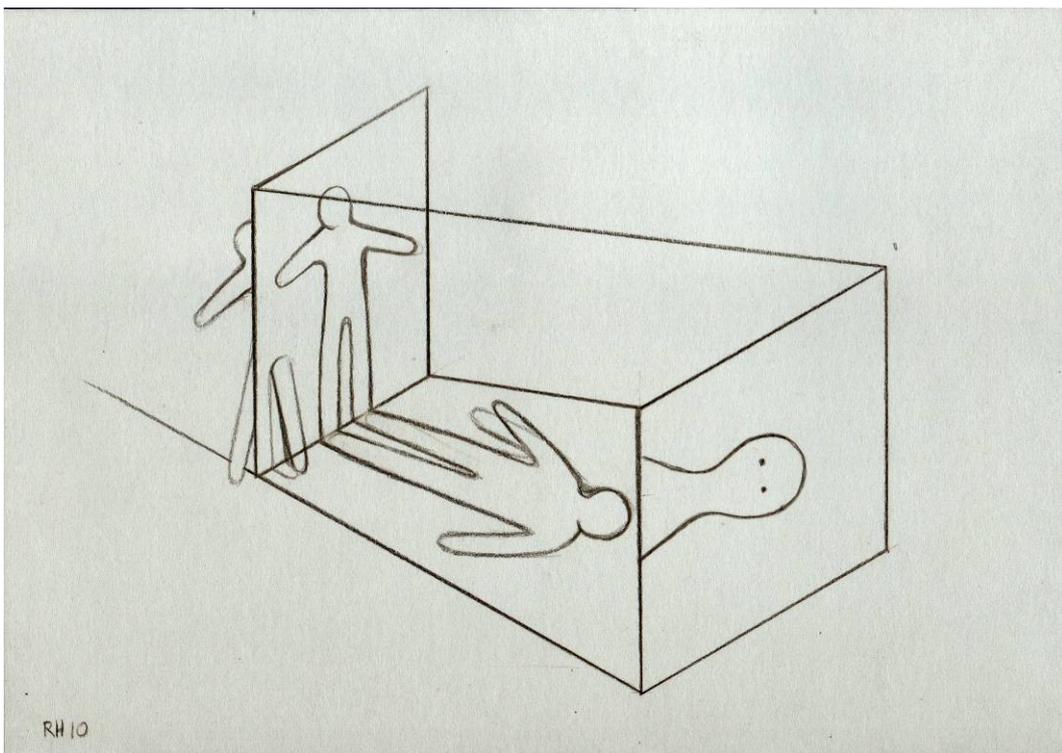
—Sí, era la canción de mi sueño —le respondí.

Entonces, frenando mis pasos, ella se giró, y al tiempo que acariciaba mis hombros, posó sus ojos sobre los míos, y sin pestañear me confesó que fue ella la que pidió aquellas letras con música para nosotros. Después seguimos caminando con las manos entrelazadas y

traspasamos la puerta del hospital. Afuera, una leve y agradable brisa movía los cipreses, el sol iluminó nuestros rostros, y su mano apretó la mía sacándome de aquel lugar, mirando de frente el futuro...

En un continuo aplazamiento de la muerte estoy instalado desde entonces (como todo hombre), y cuando entre la vigilia, el sueño y la realidad me acechan las sombras, recuerdo tu presencia o abrazo a uno de mis hijos, y el miedo desaparece.

RH. 27/9/2010.



4. **Entre la vigilia, el sueño y la realidad**; lápiz sobre papel, 21´5 x 29´5cm. 2010.

3.7. PENSAR EL PAISAJE

Pensar, escuchar, mirar, oler, tocar y existir, se encuentran estrechamente vinculados con transitar el paisaje a pie. Escuchar el movimiento del aire deslizándose por el valle, afinado entre las grietas y oquedades de las montañas, creando a través del viento túneles de sonidos, que arrastran mezclados aromas a romero, tomillo, manzanilla, por donde avanzamos hacia lo alto de las rocas. Un camino que nos muestra algún olivo centenario. Abrazados a él, sentimos sus raíces muy cerca, para después, desde allí, apoyados en su tronco, otear el valle y contemplar extasiados el majestuoso vuelo de un águila real. Es entonces, cuando arrastrados por el horizonte y suspendidos en el tiempo, nos sentimos inmersos en lo absoluto, y creemos entender la insignificante magnitud de nuestra existencia. Pero mientras el mejor de los sabores está llegando al cerebro, nuestra memoria pulsa el timbre para despertarnos, con el recuerdo de experiencias pasadas, y la obligación de regresar a la cruda realidad. Hemos aprendido que podemos recrearnos en la naturaleza de la que, sin embargo, ya no formamos parte. Nuestro hábitat es otro; la civilización. Aunque vacíos y necesitados, volvemos una y otra vez a visitar el mundo vegetal y animal, el sol y las estrellas, porque de ahí vinimos vagando por los recuerdos de nuestra memoria de primate, desde aquel momento en el que comenzamos nuestra andadura sobre la Tierra; más de dos millones de años atrás.

Desde la Prehistoria, el hombre ha respetado y temido a las fuerzas de la naturaleza, realizando ofrendas y sacrificios para calmar su ira y obtener los beneficios de la subsistencia y la fecundidad para perpetuar la especie. Manteniendo un espíritu agradecido cuando éramos débiles y vulnerables frente a ella, y prepotente, cuando nos sentimos protegidos por el manto de nuestra tecnología. Es entonces cuando abusamos de los recursos que nos ofrece la Tierra hasta extinguirlos, sometiendo a la naturaleza y adaptándola a nuestras necesidades y deseos.

Una naturaleza transformada por el hombre, convertida en paisaje, es lo que observamos desde las ventanas de nuestra arquitectura. Un cristal nos separa y nos une con el mundo, una abertura y un freno, una enmarcación del exterior, un fragmento del paisaje que se introduce en la cotidianeidad de nuestros días. Un paisaje, finalmente domesticado por nuestra mirada, y por la necesidad de producir alimentos; el campo. Pero según Paul Virilio, también en determinadas ocasiones, podemos perder hasta el paisaje:

“Cuando se inventa un objeto técnico, el ascensor, por ejemplo, se pierde la escalera; cuando se inauguraron las líneas aéreas trasatlánticas, se perdió el paquebote...

... y cuando se inaugura el AVE, ¡se pierde el paisaje!”⁶

Yo vivo en el campo, y me siento acogido por este paisaje. Llegué hasta aquí huyendo de dos muertes: la de un matrimonio y un padre. Encontré una casa o ella me eligió, no lo sé. La cuestión es que nos encontrábamos en ruinas, me veía reflejado en ella como en un espejo, juntos resistimos, y apoyados el uno en la otra salimos hacia adelante. Esto me recuerda que... En los años difíciles de la primera guerra mundial, Rilke escribió esta inscripción de una casa:

“En mil novecientos catorce / he sido construida, / rodeada de tempestades humanas, / haciéndome, he mirado hacia adelante. / He confiado: / quien confía prevalece.”

La modesta casa de labranza que habito, fue construida en el siglo XVII para albergar a los primeros colonos que cultivaron las tierras de este valle. Está situada en las faldas de una leve montaña, en un paraje llamado “Les Penyetes”, nombre que nos indica la composición del suelo. Aquí encontré la necesaria paz para contemplar a mi maestro, el paisaje. Y en él, y a través de él, desarrollo a diario mi trabajo detrás de su atenta mirada, expectante al otro lado de las cristaleras. Es gratificante sentir cerca su protectora presencia, cuando me alejo, su

⁶ VIRILIO, Paul. *El cibermundo, la política de lo peor*. Cátedra, Madrid. 1997, p. 36.

vacío me provoca desazón. Sigo divisando el paisaje desde arriba: Hace un frío invernal, el sol se desplaza y la temperatura cae, la niebla comienza a invadir los olivos y el pintor todavía no recoge los bártulos. Tozudo, sigue pintando, quiere cambiar el matiz de color en la montaña, pero la niebla coge el pincel, y extiende una densa veladura sobre el paisaje, atrapando a este hombre en el cuadro. Mañana otro pintor intentará pintar el paisaje, y ya son veinte los artistas desaparecidos en estas extrañas circunstancias. Ellos envían mensajes al exterior, sabedores de que se encuentran atrapados en un mundo plano, que está inmerso en otro de tres dimensiones, que a su vez vive en otro mundo de cuatro dimensiones. Han transcurrido varios siglos, y un pintor que vive en el último mundo descrito, piensa en voz alta: “Mañana intentaré pintar el paisaje o el tiempo, que es lo mismo”.

Mirar, pensar y sentir el paisaje, sucede en un tiempo determinado, en un compás de latente espera, en busca de lo universal. Pero ¿qué ocurre cuando esa búsqueda del conocimiento en lo absoluto se dirige tomando forma y materializándose después en la figura de Dios? Qué, para alcanzar a Dios, debemos entender su obra, “La Creación”, y las leyes que utilizó para crear la vida. Investigar las leyes que rigen el Universo e intentar comprenderlas nos acercarán a su obra y por lo tanto a Dios. De este modo nos situamos en los albores de la ciencia, en el siglo XIV, el Renacimiento italiano. ¿Y qué investiga, el pintor que pretende entender el paisaje? La vida, a través de estudios: de botánica, del movimiento de los vientos y de cómo influyen en el oleaje y la formación de nubes, del vuelo de pájaros, de anatomía etc. Hablamos de Leonardo da Vinci, hombres que desarrollaron su espíritu en el saber, que traspasando los siglos a través de la mente de nuevas generaciones de científicos, llegan hasta nosotros descubriendo la ley de la gravedad, y las leyes de la termodinámica, fundamentos indispensables para comprender la física y la química en el siglo XXI.

El paisaje nos observa constantemente, transita por nuestra mirada y habita nuestros días. Admirados y temerosos ante las fuerzas de la naturaleza, empequeñecidos frente a ellas, en lo más profundo de su soledad, el hombre contempla el espectáculo. Estamos situados en el Romanticismo frente a los cuadros de Caspar, David Friedrich y William Turner.

Más tarde, el pintor impresionista se traslada al paisaje, e instala su caballete delante del efecto de luz que quiere captar. Pretende alcanzar una verdad perceptiva, que siempre es parcial pues se presenta en un tiempo determinado, fragmentada por las horas y los agentes atmosféricos; un acercamiento retiniano ante la vida que fluye. Para lograr sus objetivos, la pintura se separa de la descripción naturalista del modelo, se emancipa entre nerviosas pinceladas que con rapidez intentan atrapar los diferentes efectos que la luz produce en el paisaje, sometiendo al motivo bajo un tejido pictórico que se resuelve entre sus propias relaciones; esto es, pintar pintura. Acude a mi memoria aquella ingeniosa frase de Pierre Bonnard:

“No se trata de pintar la vida, sino de insuflar vida a la pintura.”⁷

Algunos pintores impresionistas acabarán construyendo sus propios reductos de paisaje; el jardín. Un espacio para el deleite de la mirada, para pasear y encontrar experiencias pictóricas. A mi juicio, los impresionistas, por su degustación del mirar, son los grandes hedonistas de la historia de la pintura. Y en el más amplio significado de la palabra, lo serían los **paisajistas**, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua:

“Se dice del pintor de paisajes. Se dice del especialista en la creación de parques y jardines y en la planificación y conservación del entorno natural”.

⁷ BONNARD, Pierre. *Bonard*. Una película dirigida por Didier Baussy. (video). Visual Ediciones, Madrid 1984.

Pero sigamos recorriendo algunas búsquedas y renovadas experiencias creativas, que sobre el paisaje, el árbol, el jardín y el huerto, recogen algunos autores, para después regresar al punto donde nos encontramos ahora. Un arquitecto, Gaudí. Una búsqueda: entender el crecimiento de las plantas. El resultado de esta búsqueda, una actitud: germinar la arquitectura.

Existe en algunos autores una tendencia a humanizar su entorno para, proyectando la imaginación, encontrar sus más profundos sentimientos. Un ejemplo quedaría recogido en las siguientes palabras de Joan Miró:

“Cuando veo un árbol recibo un impacto, como si fuese alguien que respira, que hablara. Un árbol también es algo humano.”⁸

También hay autores que necesitan transmutarse en otras formas de vida para así observar el mundo con otros ojos. Esta fórmula sería la escogida en una primera etapa por Piet Mondrian, en donde su mirada queda fragmentada a través de la retícula que las ramas de un árbol imponen a la realidad, estableciendo una relación entre la vertical del árbol en crecimiento que busca la luz, y la horizontal que se apoya en la estabilidad física de la línea del horizonte. Actitudes creativas estas, que descansan y se desarrollan a través de la presencia del artista en la naturaleza, en donde adquieren conocimientos, aplicados después, como necesarias metáforas para el crecimiento de su obra. Y sigo citando a Miró:

“Considero mi taller como un huerto. Allí hay alcachofas, aquí patatas. Es necesario podar las hojas para que los frutos se desarrollen. En un momento dado resulta preciso cortar. Trabajo como un hortelano o un viñatero. Las cosas vienen lentamente. Mi vocabulario de formas, por ejemplo, no lo he descubierto de una vez. Se formó casi a pesar mío.

Las cosas siguen su curso natural. Crecen, maduran. Es preciso injertar. Hay que regar, como con la lechuga. Así maduran en mi espíritu. Por ello trabajo

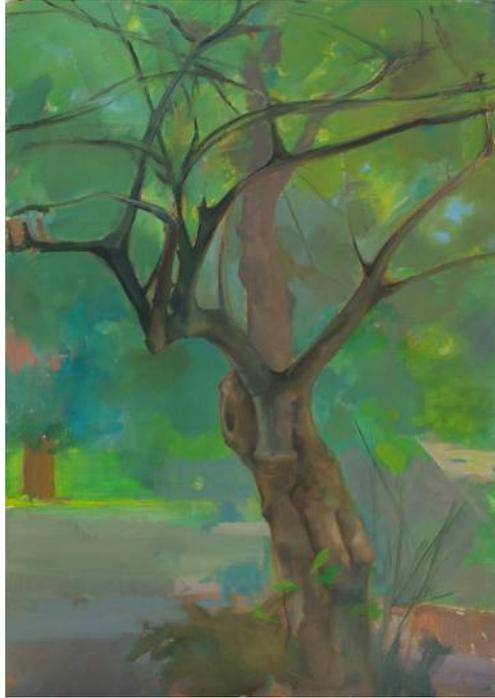
⁸ MIRÓ, Joan. "La música de las cosas" *Joan Miró* (monografía). Fundación Joan Miró. Barcelona 1993, p. 424.

*siempre en muchísimas cosas a la vez. E incluso en campos diferentes: pintura, grabado, litografía, escultura, cerámica.*⁹

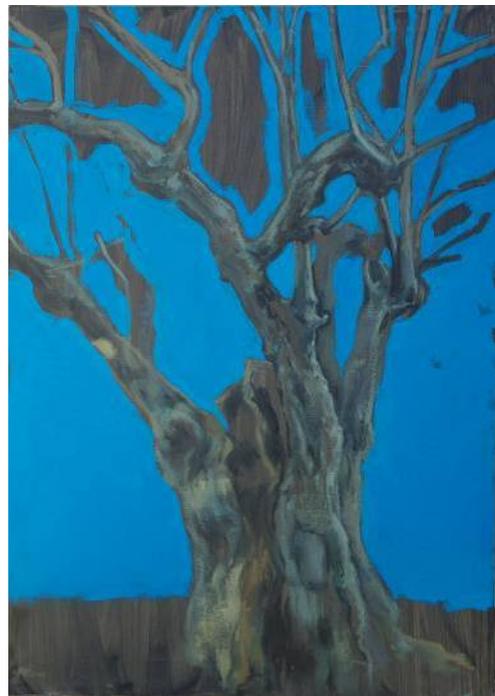
Durante años pensé en mi obra como si de un árbol en continuo crecimiento se tratara. Cada cierto tiempo, mi trabajo consistía en podar las ramas innecesarias, para fortalecer a las demás y sobre todo al tronco. Pero cuando este ser respiró a pleno pulmón, ¿qué sentido tenía cercenar sus ramas, matar lo construido con tanto esfuerzo? La solución al problema consistió en plantar una nueva semilla, abonar el terreno y regar, cuidarlo y hacerlo crecer. Fui repitiendo el proceso con diferentes especies, hasta encontrarme en un jardín, por el que caminaba descubriéndome. Transitar la pintura paseando por un vergel, en donde las sendas y caminos se hacen al caminar y no permanecen. Deambular por diversos trazados, descubriendo nuevos enfoques, sabiendo que el terreno se encuentra limitado, como los bordes de un cuadro, por el que circular en todas las direcciones posibles. Un espacio previamente delimitado que permite en su recorrido interno infinitas posibilidades. Y además, este jardín sigue creciendo. Hace unos días que terminaron de echar la tierra que faltaba delante de casa, y ahora existe un gran terreno donde plantar. Creo que los próximos veinte años serán suficientes para verlo crecer, y así, compensar al paisaje y devolverle la esperanza.

RH. 24/1/2011.

⁹ MIRÓ, Joan. "El taller" *Joan Miró* (monografía). Fundación Joan Miró. Barcelona 1993, pp. 425-426.



5. Estructura de un árbol, óleo sobre tela, 116 x 81cm. 2010. Trabajo realizado para la asignatura – ASPECTOS CONCEPTUALES Y DISCURSIVOS DEL PAISAJE PICTÓRICO.



6. Estructura de un olivo, óleo sobre tela, 116 x 81cm. 2010. Trabajo realizado para la asignatura – ASPECTOS CONCEPTUALES Y DISCURSIVOS DEL PAISAJE PICTÓRICO.



7. S/T. Óleo sobre tabla entelada, 146 x 114cm. 2010. Trabajo realizado para la asignatura – ASPECTOS CONCEPTUALES Y DISCURSIVOS DEL PAISAJE ARTÍSTICO.

4. MEMORIA CONCEPTUAL.

4.1. Presentación del proyecto

4.1.1. MOTIVACIONES E INICIO DEL PROYECTO.

Todo comenzó una lejana tarde, en la que aquella luz rasante entró en la cocina posándose sobre la mesa; atravesándole el corazón. Su madre le había regalado una caja metálica que en su interior guardaba unos pequeños tubos compuestos de una aleación de plomo y cinc que contenían pintura. Eran témperas, colores para diluir con agua que durante el secado oscurecían sus matices para después adquirir una presencia aterciopelada y mate. Un familiar le explicó la mezcla de los colores primarios, secundarios y terciarios. A través del ensayo y del error, aprendió a medir con antelación al secado, el resultado de la mezcla deseada, aunque siempre se encontraba con sorpresas y, al pretender sortearlas, las altas horas de la noche caían sobre aquella mesa roja de cocina desgastada, alargando las emociones hasta donde las hojas de papel perdían su blancura, transformándose en deseos de colores con los que habitar los sueños de un niño de diez años. El ritual se repitió día tras noche y sueño tras día, de modo compulsivo, hasta que fueron acabándose los colores. Su madre repuso los tubitos mientras pudo, y RH adaptaba sus necesidades cromáticas a sus existencias, hasta que al comienzo de un nuevo mes todos los colores regresaban a su lugar de origen y las restricciones ya no le aseguraban un buen resultado. Comprendió que la contención que imponían la falta de colores era positiva y que el error conducía necesariamente al aprendizaje y al reconocimiento de nuevas variables que harían crecer el trabajo. Además, la pérdida del sentido del transcurso del tiempo, la soledad, y el concentrado silencio, le ofrecían la posibilidad de olvidar la cruda realidad de aquel niño que fue, y que precipitadamente, también a su pesar, no tardaría en dejar de serlo.

Sobre aquella mesa, circularon papeles y colores junto a los sueños e ilusiones de aquel niño que solo vislumbraba las verdaderas razones de su existencia escondido entre el olor a pintura y las líneas. Él permanecía detrás de aquella tamizada cortina, trazada con sus sentimientos y deseos a través de la cual, además de protegido, podía, por entre sus colores, asomarse al mundo.

Estas razones y deseos (encontrar algo que antes no estaba allí) fueron las que le ayudaron y le siguen ayudando en más de un naufragio, posicionándole como un superviviente, que actualmente se dedica a realizar labores de rastreo en el desierto y exploraciones en aguas cada vez más profundas, planificando estrategias para liberar algo que se esconde...

Pero últimamente, los hallazgos no obedecen a las razones de un deseo, sino a un vacío de piedras y años que creía olvidados, y que siguen ahí; encallados frente a él, conformando una barrera que siempre le impidió el paso y que ahora debe franquear...Transitar por algunos recuerdos, todavía le produce escozor, un dolor al que se acostumbró para negar la realidad, algo que se hacía necesario para alcanzar la supervivencia, y la pintura cumplió durante un primer tiempo una función catártica. Ahora la situación es bien distinta, RH necesita recuperar al niño que era, al padre que se fue, a la madre que a duras penas consigue recordar, y a todo aquel mundo de su infancia y adolescencia desaparecido, más bien, encerrado detrás del muro que construyó tras de sí, para salvarse. Ese vocerío retumba en su mente constantemente y los muros que lo contienen se agrietan...

Este ejercicio de deconstrucción y rehabilitación emocional ha comenzado gracias al Máster en Producción Artística. El problema se plantea cuando intentamos construir un proyecto de Máster en donde todos estos intereses, junto a otros, (que vienen de atrás) han de tener

cabida: crear grandes unidades conceptuales que contengan a otras en paralelo y/o subordinadas; una variedad de múltiples partes que componen un todo en un equilibrio inestable. Pero si además, la tendencia natural de este autor se encuentra cercana al caos y la dispersión, la cuestión se complica. Sin embargo, si la memoria no me falla, ordenar el caos ha sido siempre una constante en los planteamientos de RH, él conoce bien la naturaleza del problema, y confío en su capacidad para articular una posible solución, estableciendo unas reglas flexibles e imperceptibles (a simple vista), que modulen la situación dentro del caos (automatismo), sin matarlo.

4.1.2. EL PINTOR COMO CIEGO Y EL CIEGO COMO HUÉRFANO.

El título del proyecto “EL PINTOR CIEGO” plantea como enunciado una negación, una imposibilidad, una sinrazón, estamos contrariando las capacidades de una actividad, el pintor debe arrojar luz a nuestras despistadas miradas, a través del color y los agentes plásticos, descubriendo matices que permanecían escondidos hasta entonces. Pero, cómo podrá conseguirlo, si es incapaz de ver. Tal vez debamos interpretar este título como el pintor que nos plantea cuestiones anodinas, carentes de verdadero interés; un pintor que se embelesa con lo superfluo. El problema ya no consiste en iluminar bien, con grandes y potentes focos el objeto de su deseo, sino que deseo y objeto carecen ya de sentido alguno, y el pintor vagará perdido en una densa oscuridad que se espesará hasta convertirse en un muro. Claro que también se puede ser artista sin necesidad de agitar la brocha y esparcir los colores, es decir, no ser pintor retiniano (no necesitar los ojos para ver) sino artista conceptual. O quizá deberíamos entender el trabajo del pintor ciego como una mirada dirigida a la oscuridad, que se adentra en las sombras cuando cerramos los ojos voluntariamente o cuando dormimos. En cualquier caso, unas miradas que se dirigen hacia el interior de la mente y se depositan en un lugar del inconsciente, donde podremos encontrar nuestros verdaderos deseos reprimidos: la esencia de lo que somos o lo que verdaderamente deseamos ser, organizando de este modo, una búsqueda dirigida a la consecución de un objetivo; encontrar nuestra identidad.

Existe una extraña relación entre lo que vemos en la apariencia de las cosas y las verdades que estas encierran. El pintor intenta entender la realidad desde diferentes puntos de vista y extraer mediante su mirada, la esencia en la síntesis, la complejidad en los sentimientos y en las escarpadas dificultades que muestra su mundo interior al atravesar el inconsciente, para asociar estas visiones a las corrientes del pensamiento y la ciencia, que alimentan sus investigaciones con un

constante y renovado análisis del lenguaje artístico y su iconografía. Unas miradas caleidoscópicas estas, que multiplican lo observado hasta convertirlo en incomprensible, provocando incertidumbres y pequeñas parcelas fragmentadas del saber, convirtiéndonos en ciegos con exiguos porcentajes de visión.

La ceguera también nos persigue en otros ámbitos de nuestra vida y somos conscientes de la verdadera dimensión de nuestros seres queridos cuando los perdemos definitivamente. Entonces, después de la derrota y el abatimiento, nuestra mente comienza un recorrido para seguir completándolos hasta alcanzar la totalidad de la imagen sustraída por el destino. Estiramos los flecos de un tiempo, que enredado por los recuerdos, ya no nos pertenece, para lograr por fin, la necesaria higiene mental impuesta por nuestra biología, que selecciona lo importante e indispensable al subrayar y aumentar su tamaño y disminuye lo accesorio o doloroso enterrándolo definitivamente bajo el paso de los años, cerrando heridas. De este modo, el vacío provocado por la ausencia se va llenando y arrastramos nuestra orfandad con la naturalidad propia de quien se sabe abandonado en el mundo.

Ciegos y huérfanos buscamos las indelebles huellas que dejaron en el camino nuestros padres (biológicos, artísticos e intelectuales), para coleccionar y configurar un indispensable mapa de seguridades a través del cual seguir avanzando, aunando nuestros deseos de alcanzar una parte importante de lo que somos, BELLEZA Y VERDAD. Y así, mitigar a través de la BELLEZA el dolor de vivir, acercándonos a la VERDAD desde las luces y las sombras que en sus giros provoca la biografía humana. Solamente al final descubriremos la certeza de que ninguna de las dos conseguirá tranquilizarnos.

4.1.3. OBJETIVOS, HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA.

OBJETIVOS.

Contemplaremos los textos de RH, junto con el desarrollo plástico de su trabajo, y elevados desde un adecuado marco teórico, intentaremos observar, a vista de pájaro, la escena, para así, recoger una visión de conjunto con la que analizar el proyecto de máster, “EL PINTOR CIEGO”. Lo que se pretende a través de la realización del proyecto, es que la suma de todos estos elementos no sea una fría operación matemática, y por lo tanto, esta sea inferior a la totalidad, creando para nuestros sentidos una materia más densa que el aire, en donde el espectador, al transitar la obra, se sienta parte de una unidad activa en el espacio. Las partes deben leerse por separado, y adquieren su máxima expresión cuando se atan entre sí y a nuestros cerebros, para después estallar como un desafío a nuestra cotidianidad, que inevitablemente es asumido a plena luz del día. Estos son los **objetivos generales** que deseamos cumplir; los **objetivos específicos** surgirán de razonamientos derivados de nuestra aproximación a la obra desde distintos enfoques, que dejarán entrever las diversas incógnitas planteadas a través de este trabajo: ¿De qué ceguera hablamos? ¿Dónde encontrar a los padres? ¿Qué es el inconsciente individual y el inconsciente colectivo? ¿Es el dibujo la estructura del mundo? ¿Es esto un suicidio? ¿Qué es el espacio? Hablaremos de la materia y el tiempo, del miedo a la muerte, del lenguaje fosilizado, y del cuadro, ayudándonos a definir, a través de dos grandes preguntas, consecuencia de todas las anteriores incógnitas, la siguiente **hipótesis**.

HIPÓTESIS

¿Cómo pueden convivir todas estas preguntas en dispersión? ¿Es el estilo un constructo en vías de desaparición, o de transformación?

METODOLOGÍA

Al analizar diferentes procesos metodológicos, observamos que después de una adecuada contextualización, los textos van desgranando con minuciosidad los entresijos, hasta llegar a lo esencial. Los hechos se suceden en una acción que discurre desde la gran extensión hasta el pequeño análisis, para finalmente encontrar el matiz (la hormona del intelectual). Un ejemplo de lo dicho hasta ahora en forma de metáfora sería: actuar como quien pela una cebolla, quitando capa tras capa hasta llegar a lo irreductible, lo esencial; el corazón del asunto. Otro método consistiría en dejar caer sobre cierta cantidad de agua en calma, una unidad de peso, provocando en el líquido- elemento, unas ondas en expansión, que a modo de sismógrafo captarían las vibraciones de una unidad conceptual. Pero cuando no existe una única unidad de medida, sino varias, y las diversas unidades son cambiantes, produciendo además interacciones entre ellas, debemos acordonar la zona, acotarla, para observar los hechos acaecidos, y entresacar razones para el análisis. Este es el caso que nos ocupa, **utilizaremos una metodología de investigación que nos permita la interrelación de las diversas acciones en un todo**, estableciendo unos límites espaciales. El proceso metodológico consistirá (simbólicamente hablando) en recoger agua del océano en un enorme cubo de cristal transparente, en donde el líquido queda depositado a media altura, creando dos espacios de diferente densidad, (uno cercano al inconsciente cuyo medio es acuoso y el otro la parte del espacio que contiene aire), alterados ambos, por la caída de desiguales pesos, que desde distintas alturas, provocarán salpicaduras y ondas expansivas de muy diversas intensidades, que al conectar entre sí, desdibujan los epicentros que las generaron creando un nuevo discurso entre la energía y su desahogo. Observaciones estas, que podremos realizar desde distintos puntos de vista, situados fuera o dentro del cubo.

Este proyecto surge de una realidad definida con anterioridad al PFM, aunque se ha transformado desde el instante en que aparecieron los textos de RH y sobre todo los retratos de los padres. Un camino paralelo (el de los textos) junto al automatismo inicial de los dibujos, con los que el autor construye su introspección, para después inducirnos a través de un aparente caos, al mundo interior de su inconsciente. Y una vez hechas presentes las marcas con las que dibuja y escribe su inconsciente, establecer los vínculos discursivos con la consciencia desde el automatismo, que a dos bandas, se retroalimentan de unas fuentes verdaderas. Cada una de las partes se mantienen en un equilibrio inestable dentro del espacio (que para Kant, y así también lo entendemos nosotros, derivó hacia una teoría psicológica de la percepción; aquella que explica que el hombre percibe el mundo según las condiciones innatas de su sensibilidad). Todo se encuentra dispuesto en el espacio común de la sala (el cubo), que unido a discursos anteriores, posibilitarán nuevas interrelaciones auspiciadas por el manto protector de la voz del autor, un sonido que recorre el espacio envolviéndolo con un hilo emocional, que se hace visible desde el desasosiego que provoca la pérdida, y que finalmente nos conducirá hacia la aceptación.

4.2. Conceptos básicos para establecer un diálogo en el espacio desde lo inconsciente.

4.2.1. DEFINIR EL ESPACIO.

Espacio (del latín *spatium*, espacio, derivado a su vez del griego *spadion* o *stadion*, que significa primero longitud determinada y luego el lugar que ocupa la misma). Uno de los conceptos fundamentales de la filosofía de la naturaleza, junto con el tiempo. En sentido amplio, se entiende como el lugar que ocupan las cosas o como equivalente a universo. Psicológicamente es en el ámbito que dominamos con nuestra percepción y equivale a la experiencia exterior. En tres ámbitos específicos se define el espacio con precisión: en matemáticas, en física y en filosofía. El espacio matemático –un continuo ilimitado de puntos vacío, homogéneo e isotrópico (que tiene iguales propiedades en cualquier dirección)- es una descripción abstracta del espacio físico. El espacio físico, según la física que tiene en cuenta la teoría de la relatividad general de Einstein, se describe como un espacio-tiempo tetradimensional, o un continuo de puntos de espacio-tiempo: un universo dotado de las tres dimensiones del espacio newtoniano más el tiempo.

En filosofía, el interés por el espacio nace del afán de precisar conceptualmente algo que, por un lado, se manifiesta como evidente y familiar a la experiencia, pero, por el otro, casi imposible de definir, a menos que se recurra a conceptos no familiares. En la filosofía griega antigua, el espacio fue tratado en relación con el problema del ser y del no ser, lo lleno y lo vacío; así en Parménides (el espacio es todo) y en los atomistas (hay el ser, distribuido en infinitas partículas, átomos, y el vacío infinito: el todo es átomos y vacío). Platón lo concibe como un receptáculo universal (*khora*), donde las cosas toman la forma de las

ideas por obra del demiurgo, mientras que Aristóteles, por no aceptar el vacío, considera el espacio como lugar (topos) –el límite interno que envuelve a un cuerpo- como cualidad de las cosas, o como la distribución que adquieren en el universo los cuatro elementos que tienden a ocupar su lugar natural. La Edad Media, siguiendo en lo sustancial a Aristóteles, distinguió entre *locus* (el lugar aristotélico), *situs* (la extensión de las partes e un cuerpo en el lugar que ocupa, la situación) y *spatium* (concepto geométrico de intervalo entre dos puntos). En el Renacimiento predominan las visiones cosmológicas de tendencia platónica y pitagórica –y algunas atomistas- que lo describen según cualidades geométricas, algunas de las cuales lo extienden al infinito (Nicolás de Cusa, Giordano Bruno). La geometrización llega con Descartes a su punto álgido, al identificarlo con la materia, *res extensa* –cuerpo y espacio son lo mismo- y describirlo fundamentalmente con las propiedades geométricas de la tridimensionalidad (altura, anchura y profundidad).

En tiempos de la revolución científica, dos concepciones opuestas mantienen una intensa discusión sobre la naturaleza del espacio: la concepción del tiempo y el espacio absolutos, y la del espacio y tiempo relativos.

Newton es el gran valedor de la teoría del espacio y tiempo absolutos, que expone en el libro III de *Principios matemáticos de filosofía natural*. Según él, el espacio es una extensión real, inmóvil, subsistente en sí misma e independiente de los cuerpos que la ocupan, de manera que constituye el ámbito en donde están las cosas y donde ocurren los fenómenos, sin que él mismo se vea afectado por ellos; el tiempo igualmente es una especie de marco temporal donde ocurren todos los fenómenos y que fluye con independencia de que existan o no fenómenos; ambos sirven de referencia para el movimiento inercial. Se sigue la teoría que espacio y tiempo poseen propiedades invariables y

que los cuerpos se mueven propiamente con relación a ellos más que unos respecto de los otros. Newton llama al espacio y tiempo absolutos (o los sitúa en el) *sensorium Dei*. Sostiene la misma opinión, su seguidor Samuel Clarke, quien inició con Leibniz una célebre polémica sobre esta cuestión.

La teoría directamente opuesta, defendida en la época de la filosofía moderna por Leibniz contra Newton y Clarke, mantiene que el espacio y el tiempo no son entidades independientes de los cuerpos ni poseen propiedades permanentes, sino que son relaciones entre cuerpos y sucesos. Se deduce de ella que el espacio, igual que el tiempo, es de naturaleza ideal. Berkeley rechazó la concepción de espacio y tiempo absolutos, como carente de significado por no ser perceptibles por la experiencia. En la misma línea escéptica, Ernst Mach sostiene que los conceptos de cosas no observables, como el espacio y el tiempo absolutos de Newton, carecen de significado científico. En la actualidad, en la teoría de la relatividad de Einstein, el espacio y el tiempo son entidades relativas a un sistema inercial dado, de modo que hablar de la simultaneidad de dos acontecimientos, por ejemplo, no tiene sentido para quien no pertenezca al sistema de referencia, o esté en movimiento con relación a él.

Una concepción importante para la historia de las ideas ha sido la de Kant sobre el espacio y el tiempo, porque ha supuesto un intento, dado el carácter intuitivo de ambos elementos, de explicar su función en el espíritu humano. Para la filosofía trascendental, el espacio –igual, por lo demás que el tiempo- no es ni una sustancia, como en Descartes, ni tampoco una simple relación lógica de las cosas, como en Leibniz, sino una <<forma *a priori* de la sensibilidad>> o una <<intuición pura>>; en el lenguaje kantiano, una condición de la experiencia que pertenece a la constitución trascendental de la mente humana a modo de representación previa a todo conocimiento sensible. La necesidad que

tiene el hombre de referirse a un espacio no le viene de la concomitancia necesaria entre cosas y espacio, sino de la imposibilidad de no poder pensar cualquier experiencia posible sin el espacio. Es una forma, porque no contiene nada empírico y es una intuición porque no es un concepto abstraído de una multiplicidad de sensaciones; sólo hay un espacio y toda sensación lo supone, porque percibir es ya conocer el espacio. La relación primaria del hombre con su exterioridad es espacial (y temporal) y ésta es también la razón de que la geometría no es sino el desarrollo de la intuición del espacio y la aritmética el del tiempo.

La concepción trascendente del espacio de Kant derivó hacia una teoría psicológica de la percepción: aquella que explica que el hombre percibe el mundo según las condiciones innatas de su sensibilidad.

4.2.2. EL ESPACIO DE NUESTRA EXISTENCIA.

El siguiente texto está basado en el libro de Otto Friedrich Bollnow. *Hombre y espacio*¹⁰. Este escrito intenta recoger fielmente el sentido fundamental de las ideas de Bollnow, aunque no pretende ser un resumen académico, sino que su carácter sirve a un proyecto experimental y personal. En este sentido, algunas de las citas de otros autores escogidas como ejemplos por Bollnow se transcribirán íntegramente sin llamada, pues son propiedad intelectual del autor junto a las ideas que rigen la estructura general de este texto.

La estructura elemental del espacio.

Aristóteles por primera vez en la historia del pensamiento occidental trata detalladamente el problema del espacio en el cuarto libro de su *Física*, en el que resume la concepción griega del espacio. En él, ya se encuentra la combinación, usual en la evolución posterior, de espacio y tiempo.

Para entender la concepción aristotélica del lugar, debemos partir de su negación de la posibilidad del vacío; para Aristóteles todo es un *plenum*, en el cual no obstante es posible el cambio y el movimiento. Pero el movimiento implica un cuerpo que se mueva, y éste ha de poseer (extensión), en virtud de la cual ocupa un lugar.

A estas concepciones pertenece la tesis de que el espacio tiene en sí una estructura natural compuesta por cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra. Cada uno de ellos tiene un lugar determinado cuando no encuentra impedimentos y en sus combinaciones de derecha-izquierda, arriba-bajo, delante-detrás, sigue el esquema de direcciones del cuerpo

¹⁰ BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Labor, S.A. Barcelona.

humano. Así, pues, las direcciones no se distinguen solo por la situación, sino también por su efecto (de peso, flotabilidad, calor, evanescencia), además varían en su relación con el hombre dependiendo de la posición de éste. Según Aristóteles "En la naturaleza cada dirección está determinada individualmente" y no solo existe el espacio, sino que además "tiene una fuerza propia", que "ejerce cierto efecto" atravesando por empujes interiores, que podríamos concebir como un campo de fuerzas en el sentido de la física moderna.

Para Aristóteles el espacio es finito, donde no se suceden un sistema de relación de las cosas, sino la delimitación, realizada desde el exterior, del volumen ocupado por un objeto. El espacio es un espacio hueco limitado por una envoltura y dice expresamente: "Sólo un cuerpo que tiene a otro alrededor como envoltura está en el espacio; el que no lo tiene, no lo está". Es un espacio de ordenación cósmica, necesariamente finito y susceptible de ser abarcado por la vista. Por esta razón el espacio no llega más allá de las cosas que le llenan. Aristóteles se halla más cerca de nuestro "espacio vivencial" que de la abstracción geométrica, que es el espacio de los matemáticos.

Según Bollnow:

"Pero ¿Qué es el espacio y de qué espacio hablamos?"

- 1) *Espacio es lo envolvente, en que todo tiene su sitio, su lugar o su opuesto.*
- 2) *Espacio es, el "margen del juego" que el hombre necesita para poder moverse libremente.*
- 3) *Espacio es, en su significación etimológica primaria, el claro creado en el bosque por la roza como lugar para una colonia humana. Así, pues, el espacio es, en su origen, un espacio hueco.*
- 4) *Espacio es, además, el espacio no oprimente, pero fundamentalmente cerrado; no es infinito por naturaleza.*
- 5) *Incluso en el caso del "espacio libre" no se trata de una infinitud abstracta, sino de la posibilidad de un avance sin impedimentos. Así, por ejemplo, como la alondra en el aire, como la amplitud de la llanura que se extiende.*

- 6) *Espacio se convierte, pues, en el espacio del despliegue de la vida humana, que es medido según los conceptos subjetivos-relativos de estrechez y amplitud.*
- 7) *En cuanto al “quitar espacio” y “dar espacio”, se trata de la rivalidad en el afán humano de despliegue. En sus necesidades de espacio los hombres chocan y tienen que repartírselo.*
- 8) *El espacio como “holgura” o “margen del juego” (Spielraum) también existe entre los objetos. Pero espacio es aquí a la vez holgura para el movimiento, es espacio intermedio entre las cosas. Sólo es espacio en cuanto está vacío, es decir, que sólo llega a la superficie de las cosas pero no penetra en ellas.*
- 9) *El espacio es creado por el orden de los hombres y se pierde por su desorden.*
- 10) *Por lo tanto, einräumen (colocar) y aufräumen (“poner en orden”) son formas de organización de la esfera vital humana, en que se crea espacio para una actividad útil.”*

En el espacio se habla de “lugares” (Orte), “sitios” (Stellen), “puestos” (Plätze), estableciendo un sistema natural de ejes, que comienzan con la vertical de nuestro cuerpo que proyecta una sombra perpendicular sobre el suelo (plano horizontal), dispuesto en una orientación espacial, bajo la influencia de los cuatro puntos cardinales que nos guían. Hasta tal punto esto es así, que cuando hablamos de seres desnortados, todos entendemos el mensaje. De este modo podemos definir, como primer y esencial principio estructural, que el eje vertical y el plano horizontal forman en común el esquema más simple del espacio humano concreto.

Los lugares contienen un horizonte de sucesos dispuestos sobre la línea en que la bóveda celeste parece reposar sobre la superficie terrestre, dividiendo cielo y tierra. El hombre nunca rebasa su **horizonte** cuando escala las alturas. El horizonte no queda atrás, sino que asciende con él; le persigue, siempre queda a la altura del hombre. Por mucho que la seductora lejanía atraiga al hombre, este nunca se acercará, nunca alcanzará al horizonte que permanecerá en el mismo sitio y que además camina junto a nosotros. Para J. Supervielle: “Frente a este horizonte inmóvil, a pesar de nuestro desesperado galope, la

pampa adquirió para mí el carácter de una cárcel, sólo que era mayor que otras”.

En general, el horizonte no cohibe al hombre, sino todo lo contrario: despliega un extenso campo para su mirada y para su movimiento, que penetra libremente en el espacio. Un doble carácter abarca el horizonte: extender el campo de despliegue espacial para el hombre y limitarlo simultáneamente, según Van Peursen: “ser límite inalcanzable y espacio para avanzar”. El hombre sólo vive dentro de un horizonte y no puede sustraerse jamás de esta ligazón que le traba. Y señala que: “El horizonte no puede negar el horizonte. Eliminarlo significa anular al hombre. El horizonte está ligado de algún modo al hombre”. El hombre no puede separarse de un horizonte que en todo momento y en todo lugar le envuelve, en un espacio del que además se siente el centro. El hombre es un animal racional que camina erguido, observando el mundo frente al horizonte proyectando su mirada en él, para constituirse en el centro desde el cual parten las líneas de proyección de la perspectiva. Así, hombre, horizonte y perspectiva están indisolublemente ligados. Las cosas resplandecen en una coherencia nueva y más profunda cuando se contemplan desde una perspectiva nueva. Nietzsche, oponiéndose a la primacía de la erudición histórica, decía que “todo ser viviente sólo puede llegar a ser sano, fuerte y fecundo dentro de un horizonte”.

Transitar el espacio.

Frente al horizonte el hombre camina y en su deambular conquista el espacio trazando caminos que con el tiempo se convierten en calles y, estas constituyen redes por las que el hombre coloniza la naturaleza. Los caminos encauzan el destino de los hombres y son la expresión de la transcendencia del hombre mismo. El camino (como metáfora o sin ella) que nos conduce a nuestro destino, o el camino que predispone la

ensoñación del paseante que no tiene prisa, que se adentra en el paisaje guiado por su amor a caminar. Es en el siglo XX cuando el caminar se convirtió realmente en una forma de vida. En cualquier caso el vasto espacio agita al hombre en lo más hondo, provocándole también deseos de recorrer “misteriosos caminos hacia su interior”.

¿Por qué camina el hombre? ¿Qué le seduce tan irresistiblemente a andar? ¿Y a qué se debe que, precisamente, el hombre moderno sienta esa alegría de caminar? En la descripción siempre se nos habían impuesto las características de la carencia de meta, falta de finalidad, intemporalidad. A partir de aquí comprendemos mejor la función vital del caminar, especialmente para el hombre moderno conformado por la civilización. Wandern es una huida: el hombre comienza a caminar porque aspira a salir de la estrechez de las ciudades, de la precipitación de la existencia civilizada.

Encontramos respuestas asociadas al placer que le produce al hombre esta actividad liberadora, para adentrarnos después en sentimientos que nacen en el propio espacio de su cuerpo y que le conectan con el paisaje, introduciéndose el uno en el otro y viceversa, recordando aquellos primeros pasos ,en que erguidos sobre los tiempos, abrazábamos la vida.

El hombre rejuvenece al caminar, y como normalmente es un ser que solo puede realizar su existencia por un rejuvenecimiento constante, el caminar adquiere una extraordinaria significación antropológica. Alejándose totalmente de la precipitación que impele hacia delante de la vida cotidiana, gracias a Wandern desligado del tiempo y de toda finalidad, el hombre reanuda el contacto con su fondo vital que reposa en la intemporalidad.

Al amparo de la casa. Partir y volver es una constante fundamental en la vida humana. Pero para que esto suceda debe de existir un lugar de

referencia; la casa. El hombre perdería todo apoyo si no tuviera un punto de referencia fijo al que se encuentran vinculados todos sus caminos, del que parten y al que retornan. Necesitamos un centro de espacio vivencial “el centro del mundo”, un espacio protegido y protector donde habitar.

Habitar significa, pues: tener un lugar fijo en el espacio, pertenecer a ese lugar y estar enraizado en él. Pero para que el hombre pueda permanecer en este lugar, para que se sienta a gusto allí, el “lugar” a habitar no debe ser concebido como un punto. Este lugar ha de tener cierta extensión, que le permita moverse en un espacio adaptado a sus necesidades. Un espacio que dé cobijo al hombre y le proteja, dándole la necesaria seguridad para formar un hogar. Separando, a través de muros, el espacio grande, general, del espacio interior privado. Esta duplicidad del espacio es esencial para la vida del hombre, el espacio exterior es el de la actividad en el mundo, donde siempre hay resistencias que vencer y adversarios de los que defenderse. El espacio interior, la casa, es la esfera de la tranquilidad y de la paz en el que el hombre puede prescindir de la constante alerta ante una posible amenaza; un espacio destinado al retiro y a la relajación. Aunque cabría puntualizar que el medio externo no siempre es hostil, existen elementos mediadores entre ambos espacios: la calle conocida de un pueblo o la ciudad familiar.

La sacralidad del hogar se produce cuando el lugar se convierte en “sitio” donde ocurrió algo, y, especialmente donde algo se repite convirtiéndose en rito. Nosotros ampliamos: el “habitar” consiste precisamente en “sacralizar”, en el más amplio sentido; puesto que al incidir en un lugar, lo convierte en “el lugar de tal cosa”, en su “sitio”, precisamente. Este “sitio”, diferenciado, separado del restante espacio, es lo que fue, desde el origen, el templo (convertir el caos de la creación en cosmos). Así puede entenderse que la casa tiene el mismo sentido

que el templo, ambos sacrales: el uno para la particular convivencia familiar, el otro para la de la comunidad.

Especialmente **Bachelard**, en su *Poética del espacio* destaca la función protectora de la casa, el hogar en cuyo caliente regazo dice - contestando a Sartre que postula que el hombre es “lanzado” a la intemperie y al desamparo de la vida - , esta misma vida empieza bien: en una cuna. Sigue hablándonos Bachelard de las “habitaciones felices”, “habitaciones queridas”, “habitaciones de posesión”, hasta llegar a definir la casa como un medio para enfrentarse al cosmos, afirmando que la casa es un espacio vivencial concreto y diferenciándolo del concepto de espacio matemático abstracto: “La casa vivenciada” no es una caja sin vida. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico”. Los límites del espacio habitado, las paredes, se abren al exterior a través de la puerta y la ventana. La puerta nos da acceso al mundo, nosotros traspasamos la puerta; nuestras miradas, la ventana.

Los límites de nuestro espacio mental se abren al universo desde la cama a través de las ensoñaciones. Dormirse es un abandono: se cae literalmente en un profundo y entrañable espacio de indeterminación del ser. La cama, con su calor y su intimidad le da al hombre la sensación de paz y de amparo. Cada día comienza en la cama y termina en ella, así ocurre con la vida entera, este es el doble movimiento espacial de nuestra vida, el partir y el volver.

Aspectos del espacio.

El aspecto **hodológico** del espacio, nombre introducido por K. Leucin (en su libro *Der Richtungs begriff*) y prolijado y elaborado inmediatamente por Sartre en *El Ser y la Nada*, que se refiere a las relaciones de proximidad real de intimidad, accesibilidad, facilidad de comunicación de dos lugares; a ese espacio céntricamente vivencial que sirve al hombre en la vida.

El mapa como imagen adaptada a una escala, permite la orientación sobre el terreno, pero pronto se advierte la discrepancia entre el espacio disponible desde el punto de vista geométrico y el dado por la experiencia. La línea recta no es la comunicación más corta entre dos puntos, sino que los rodeos pueden ser necesarios o convenientes para alcanzar una meta. La distancia verdadera correspondiente a la vida real viene influida por estos rodeos.

La línea recta como comunicación más corta entre dos puntos queda sustituida por lo que Lewin llama el “camino óptimo” que puede ser interpretado como “el más razonable”, “el que pueda ser recorrido con mayor rapidez”, “el menos desagradable” o “el más seguro”. El camino preferible según Lewin, no lo marcan sólo las circunstancias materiales, sino que depende igualmente de la disposición anímica del hombre en cuestión. Sartre dice:

“Un hombre no resulta situado por sus relaciones, por los lugares, por sus grados de longitud y de latitud: se sitúa en un espacio humano”.

El espacio hodológico describe un sistema de caminos que con sus direcciones o sus distancias, están relacionados con las metas a que conducen, uniendo las diversas actividades humanas, creando un “espacio de actuación”.

Se suceden así los diferentes espacios posibles según las acciones que en ellos se desarrollan: “el espacio de la convivencia”, “el espacio vital”, “el espacio amoroso” junto a otros “modos” espaciales, que nos obligan a sentir el espacio en referencia al optimismo y al pesimismo; a la tristeza, enfermedad o terror, dando cuenta de la “estrechez” o “amplitud” estética y moral del hombre.

Espacialidad de la vida humana.

La existencia humana transcurre en una estructura espacio- temporal, donde poder expandirse. Para Merleau-Ponty:

“La vida se extiende en el espacio sin tener una dimensión geométrica en sentido propio. Para vivir necesitamos extensión y perspectiva. Para el despliegue de la vida, el espacio es tan imprescindible como el tiempo”.

La vida se presenta ante nosotros relacionada con el espacio y no puede desligarse de él, ni tan siquiera de modo ideal. Para Heidegger “ser en” el espacio consiste en “ser ahí” en un lugar, que tiene la esencia estructural del “ser en el mundo”. Otra cuestión será la distinción entre “estar en el espacio” y “tener espacio”. Para tener espacio hay que estar presente en un lugar. Se puede tener espacio (en el sentido de posesión materialista) o “espacio propio” en el sentido del propio cuerpo. Pero lo que nos une al universo son nuestras “raíces” por ellas nos vivificamos y potenciamos en un espacio, primero a través de NUESTROS PADRES, después caminaremos hacia el futuro desde el recuerdo.

4.2.3. EL INCONSCIENTE Y EL INCONSCIENTE COLECTIVO.

Para **Sigmund Freud**, el inconsciente es lo contrario de la conciencia. En general, aquella parte de la vida psíquica de la que no se tiene conciencia, al menos en el momento presente, pero que muestra signos de su presencia a través de manifestaciones diversas. Aunque distinto de la conciencia, el inconsciente también se concibe como capaz de deseos, temores y voliciones.

“El psicoanálisis nos ha revelado que la esencia del proceso de la represión no consiste en suprimir y destruir una idea que representa al instinto, sino en impedirle hacerse consciente. Decimos entonces que dicha idea está en un estado de ser “inconsciente” y tenemos pruebas de que, aun siéndolo, puede producir determinados efectos, que acaban por llegar a la conciencia. Todo lo reprimido tiene que permanecer inconsciente; pero queremos dejar sentado desde un principio que no forma por sí solo todo el contenido de lo inconsciente. Lo inconsciente tiene un alcance más amplio, lo reprimido es, por tanto, una parte de lo inconsciente.

¿Cómo llega al conocimiento de lo inconsciente? Sólo lo conocemos como consciente; esto es, después que ha experimentado una transformación o traducción a lo consciente. La labor psicoanalítica nos muestra cotidianamente la posibilidad de tal traducción. Para llevarla a cabo es necesario que el analizado venza determinadas resistencias, las mismas que, a su tiempo, reprimieron el material de que se trate, rechazándolo de lo consciente.”¹¹

En una primera etapa (anterior a 1923) Freud coloca en el inconsciente los deseos reprimidos, que son la expresión psíquica de excitaciones somáticas o pulsiones, generalmente constituidos por deseos infantiles censurados o reprimidos, que tienden a ejercer una fuerte presión sobre la conciencia, pero que solamente pueden manifestarse a través de mecanismos como los del desplazamiento o de la condensación. La energía del inconsciente está regida por el principio del placer, que se opone al principio de realidad, y sus manifestaciones más destacables

¹¹ FREUD, Sigmund. “Lo inconsciente”. *Obras completas Sigmund Freud, Tomo III*. RBA Coleccionables, S.A. Barcelona 2006, p. 2061.

son los sueños y los actos fallidos. A partir de 1923 Freud distinguió tres instancias formadora de la personalidad: el ello (o id), el superyó (o super ego) y el yo (o ego). El ello o id representa las tendencias inconscientes e instintivas, regulado por el mencionado principio del placer, pero no se confunde con todo el inconsciente, que abraza también algunos aspectos del propio yo y del superyo.

“Situándose en el punto de vista de la restricción de los instintos, o sea de la moralidad, podemos decir lo siguiente: el ello es totalmente amoral; el yo se esfuerza en ser moral, y el super-yo puede ser “hipermoral” y hacerse entonces tan cruel como el ello. Es singular que cuanto más se limita el hombre su agresión hacia el exterior, más severo y agresivo se hace en su ideal del yo, como por un desplazamiento y un retorno de la agresión hacia el yo. La moral general y normal tiene ya un carácter severamente restrictivo y cruelmente prohibitivo, del cual procede la concepción de un ser superior que castiga implacablemente.

No nos es posible continuar la explicación de estas circunstancias sin introducir una nueva hipótesis. El super-yo ha nacido de una identificación con el modelo paterno. Cada una de tales identificaciones tiene el carácter de una desexualización e incluso de una sublimación. Ahora bien: parece que tal transformación trae consigo siempre una disociación de instintos. El componente erótico queda despojado, una vez realizada la sublimación, de la energía necesaria para encadenar toda la destrucción agregada, y ésta se libera en calidad de tendencia a la agresión y a la destrucción. De esta disociación extraería el ideal del deber imperativo, riguroso y cruel.”¹²

J. Lacan ha proseguido el psicoanálisis freudiano pero ha reformulado la noción de inconsciente que, según él, está estructurado como un lenguaje, cuyos significantes constituyen el sujeto. Según **Jacques Lacan**, el descubrimiento freudiano del inconsciente se esclarece en su fundamento verdadero y puede ser formulado de manera simple en estos términos:

“El inconsciente es aquella parte del discurso concreto en cuanto transindividual que falta a la disposición del sujeto para establecer la

¹² FREUD, Sigmund. *El yo y el ello*. Alianza, Madrid 1973, pp. 45-46.

continuidad de su discurso consciente.(...) El inconsciente es ese capítulo de mi historia que está marcado por un blanco u ocupado por un embuste: es el capítulo censurado. Pero la verdad puede volverse a encontrar; lo más a menudo ya está escrita en otra parte. A saber:

-en los monumentos: y esto es mi cuerpo, es decir el núcleo histérico de la neurosis donde el síntoma histérico muestra la estructura de un lenguaje y se descifra como una inscripción que, una vez recogida, puede sin pérdida grave ser destruida;

-en los documentos de archivos también: y son los recuerdos de mi infancia, impenetrables tanto como ellos, cuando no conozco su proveniencia;

-en la evolución semántica: y esto responde al stock y a las acepciones de vocabulario que me es particular, como al estilo de mi vida y a mi carácter;

-en la tradición también, y aun en las leyendas que bajo forma heroificada vehiculan mi historia;

-en los rastros, finalmente, que conservan inevitablemente las distorsiones, necesitadas para la conexión del capítulo adulterado con los capítulos que lo enmarcan, y cuyo sentido restablecerá mi exégesis."¹³

Carl Gustav Jung modificó las tesis freudianas y destacó el papel de lo que él llamó el inconsciente colectivo, que generalizaba la concepción freudiana del ello y se abría a una interpretación de índole más mística. Para Jung existen dos tipos de inconsciente; el inconsciente personal y el colectivo. El personal contiene todas las experiencias, no conscientes, que atañen a la vida y la historia individual. El inconsciente colectivo se refiere a un conocimiento universal heredado, que constituye un patrimonio de la humanidad, incluido en la mente individual, en donde se alojan experiencias, tendencias, conocimientos que atañen al pasado de familias, pueblos, y en definitiva, de la raza humana. Desde esta perspectiva, el concepto de inconsciente colectivo indica que el ser humano posee un potencial de sabiduría, del que, desconocemos su alcance. Los arquetipos de lo inconsciente colectivo, son patrones de

¹³ LACAN, Jacques. "La anamnesis y el inconsciente". *Escritos, Vol. I*, Siglo XXI, Madrid 1984, 12ª ed., pp. 244-250.

comportamiento innato, en íntima relación con lo instintivo y representan todas las posibilidades de manifestación de la conducta humana. Aprehensibles solamente en forma de símbolos, por ser este el lenguaje natural de lo inconsciente.

“La hipótesis de un inconsciente colectivo e uno de esos conceptos que chocan en un comienzo al público pero que pronto se convierten en ideas de uso corriente; como ejemplo de ello recordemos el concepto de inconsciente en general. Una vez que la idea filosófica de lo inconsciente, tal como se encuentra principalmente en C. G. Carus y E. von Hartmann, desapareció bajo la ola desbordante del materialismo sin dejar rastros considerables, poco a poco, y adoptando ahora otra forma, volvió a surgir dentro de la psicología médica de orientación científico-natural. En primer término fue una designación para el estado de los contenidos mentales olvidados o reprimidos. En Freud, lo inconsciente, aunque aparece ya –al menos metafóricamente- como sujeto actuante, no es sino el lugar de reunión de esos contenidos olvidados y reprimidos, y sólo a causa de éstos tiene una significación práctica. De acuerdo con ese enfoque, es por lo tanto de naturaleza exclusivamente personal (en trabajos posteriores, Freud estableció una diferenciación dentro de su enfoque: llamó “ello” a la psique instintiva, y su “superyó” designa la conciencia colectiva, en parte consciente para el individuo, en parte inconsciente –reprimida-), aunque el mismo Freud había visto ya el carácter arcaico-mitológico de lo inconsciente.

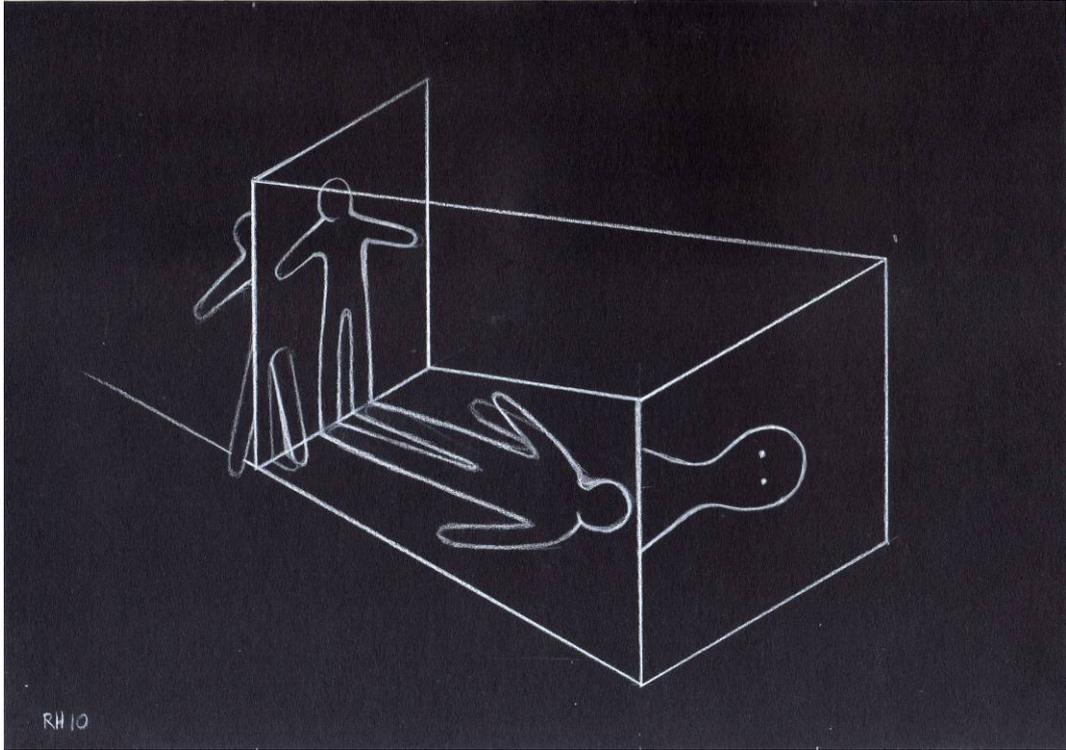
Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado inconsciente colectivo. He elegido la expresión “colectivo” porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, cum grano salis, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre.

La existencia psíquica se reconoce sólo por la presencia de contenidos concienzializables. Por lo tanto, sólo cabe hablar de un inconsciente cuando es posible verificar la existencia de contenidos de éste. Los contenidos de lo inconsciente personal son en lo fundamental los llamados complejos de carga

*afectiva, que forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio, a los contenidos de lo inconsciente colectivo los denominamos arquetipos.*¹⁴

Desde el caos y el automatismo psíquico puro, los surrealistas intentaron expresar, a través de la palabra como de las imágenes, el auténtico funcionamiento de nuestra mente. Un pensamiento sin censuras (morales o de cualquier tipo) ejercidas por el consciente, que destaparían lanzando al infinito, una libertad de interpretación de lo inconsciente, desconocida hasta entonces en el mundo del arte. Las ideas de inconsciente colectivo fundamentadas por Jung, también ejercieron una gran influencia en el arte abstracto americano, en donde algunos autores encarnarán estados anímicos de sus ancestros a través de danzas tribales, en busca de un vigoroso vocabulario de arquetipos para dar vida al acto de pintar. Alcanzar estados fuera de la consciencia presente (la hipnosis), todavía son métodos utilizados por algunos autores actuales, para lanzarnos afuera de nuestras convenciones y desde otros parámetros intentar entender cómo funciona nuestra psique y quiénes somos.

¹⁴ JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós, Madrid 2010, pp. 9-10.



8. Entre la vigilia, el sueño, y la realidad, lápiz blanco sobre cartulina negra, 29'5 x 21'5cm.
2010.

4.3. El camino recorrido.

4.3.1. EL DIBUJO, LA ESCRITURA Y EL BRAILLE.

Definiciones según La Real Academia de la Lengua de **escribir** y **caligrafía**.

Escribir: consiste en representar las palabras o las ideas con letras u otros signos trazados en papel u otra superficie.

Caligrafía: Arte de escribir con letra bella y correctamente formada, según diferentes estilos. // 2. Conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona.

Dibujar y escribir permanecen unidos a través de la caligrafía. La escritura de los ciegos es el braille.

EL DIBUJO

El dibujo como “**estrategias para liberar algo que se esconde**”, este enunciado pertenece al catálogo que da título a una exposición de RH. Intentaremos a través de su análisis encontrar el sentido que guía a sus dibujos.

Según el diccionario de María Moliner: **estrategia**. Arte de dirigir las operaciones militares; particularmente, coordinación general de las de una guerra. (V. “táctica”) // Arte de dirigir un asunto para lograr el objeto deseado. (V. “habilidad”.)

Una estrategia desde el dibujo supone una toma de conciencia del medio y del lugar donde se desarrollará la acción, al acomodar lo físico (la técnica adecuada para dar forma, materialidad, a un contenido) y lo mental (orden de búsqueda y posibles variables), para lograr unos objetivos. Para llevar a cabo una estrategia ha de existir un método.

El método, (palabra que proviene de dos palabras griegas: “*metha*”, más allá, después; y “*odos*”, caminos), está basado, para nosotros, en experiencias anteriores ya evaluadas y que han abierto en nuestra memoria unos posibles caminos, aislando opciones truncadas que mermarían la eficacia del proyecto.

La estrategia ha de ser versátil; esto es, debe saber adaptarse a los giros que provoca el azar y la necesidad, sorteando las dificultades que guiarán su intuición, aunque esto conlleve cambiar de método continuamente. Los cambios que se producen en nuestra vida están impuestos por una realidad mayor que nosotros, de la que formamos parte, y el más alto grado que puede alcanzar nuestra inteligencia consiste en diseñar una estrategia que sea capaz de modificar nuestros proyectos, para al fin, alcanzar la felicidad. La traducción de todo lo expuesto para con el dibujo, significa que: en nuestras manos está seguir un proyecto hasta su final, pero de nosotros también depende la longitud, la duración e intensidad del mismo; sabiendo que en la vida como en el arte, la línea recta no es la comunicación más corta entre dos puntos, sino que los rodeos pueden ser necesarios o convenientes para alcanzar un objetivo. La verdadera distancia en la vida viene dada por estos rodeos, que Lewin llama “*camino óptimo*”¹⁵. Aspirar, entender y dibujar, como lo hace la vida, no es solamente un deseo, sino una necesidad.

Sigamos con la segunda parte del enunciado “estrategias para **liberar algo que se esconde**”. Si algo ha de ser liberado es porque permanece cautivo, y la siguiente pregunta aparece a continuación... ¿Por qué o por quién? ¿Y dónde, en qué lugar, se encuentra oculto?

RH sitúa el problema en las profundidades de su mente, un difícil camino de acceso en dirección hacia el interior para encontrarse con lo verdadero, y el medio para lograr este objetivo será el dibujo como

¹⁵ BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Labor, S.A. Barcelona, pp. 178-179.

escritura del inconsciente, *“del que brotará el enigmático halo de la incertidumbre, el novedoso resultado del hurgar sincero sobre la propia experiencia.”*¹⁶

Bajar a las oscuridades del inconsciente para recoger lo escondido, retenido por la constante represión ejercida por el vecino, entraña grandes dificultades. No será fácil convencerle (a saber qué tipo y cantidad de prebendas recibía a cambio), pero más difícil todavía será entender que ambos vivían en la misma casa aunque en diferentes habitaciones, una con un gran ventanal que daba a la calle, y la otra, a un oscuro patio trastero-trasero, que alternaban sus vidas entre la noche y el día, y que nunca jamás cruzaron saludo alguno, pues cómo puede uno congraciarse asentando con la mirada, para que el otro le vea, cuando los ojos son propiedad del primero.

LA ESCRITURA.

Julio González apuntó que sus esculturas consistían en dibujar en el espacio. Líneas negras que abrazan las formas y después los conceptos, que primero circundan las cosas antes de ser palabra, y que a través de la escritura, dibujan las letras sobre el papel describiendo el espacio que ocupan nuestras emociones y sentimientos.

Al dibujar construimos un mundo con nuestra grafología (única e intransferible, el signo de nuestra identidad), con los trazos escribimos desde la intuición, acercándonos a las estructuras de lo absoluto para irremediabilmente perdernos en ellas. Deseamos un lenguaje eficaz, preciso, exacto, en busca de una definición gráfica, corpórea, verdadera, donde un halo de luz ilumine nuestras oquedades.

¹⁶ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. “Rafael Hernández: Una propuesta artística que nos puede enseñar a ver”. *Rafael Hernández* (catálogo), Casa de la Cultura, Villena (Alicante). 1999.

Uno de los grandes placeres del escritor (afirmación que ratificaría Carlos Onetti) consiste en escribir a mano las letras, porque se comienza a amar el lenguaje escrito, desde el trazado que intenta dibujar el perímetro de un contenido. Y una de las grandes desviaciones de la escritura consiste en no dejarnos huellas, ser solo superficie (la magia de las palabras y nada más), olvidar las profundidades del hombre. **¿Es la escritura**, lo que queda cuando la vida se ha marchado? o **¿Es escritura**, la inmensa vida que no desea ausentarse?

“Cuando hablamos, lo hacemos con las palabras manidas por el uso. Nuestro discurso se va inflando de viento y almacenando acúmulos de grasa, y al final ha de escapar de la corrupción aerofágica corrompiéndose definitivamente hasta morir en otras lenguas, o retrocediendo al envoltorio verbal enjuto, pegado al hueso, para que las palabras vuelvan a dar frío, acariciar, palpar, crujir. Los grandes poetas lo consiguen cuando pinchan el bolsón de la retórica y nos devuelven a lo esencial.”¹⁷

EL BRAILLE

El braille: (De L. Braille, 1809-1852, inventor francés).m. Sistema de escritura para ciegos que consiste en signos dibujados en relieve para poder leer con los dedos.

La escritura para ciegos, **el braille**, no adquiere en sus bajo-relieves rasgos identificativos característicos de ninguna persona. Sus protuberancias en forma de medias esferas son impersonales; el mismo tamaño, igual forma, pero albergan diferentes contenidos según su posición, dando cobijo a las palabras.

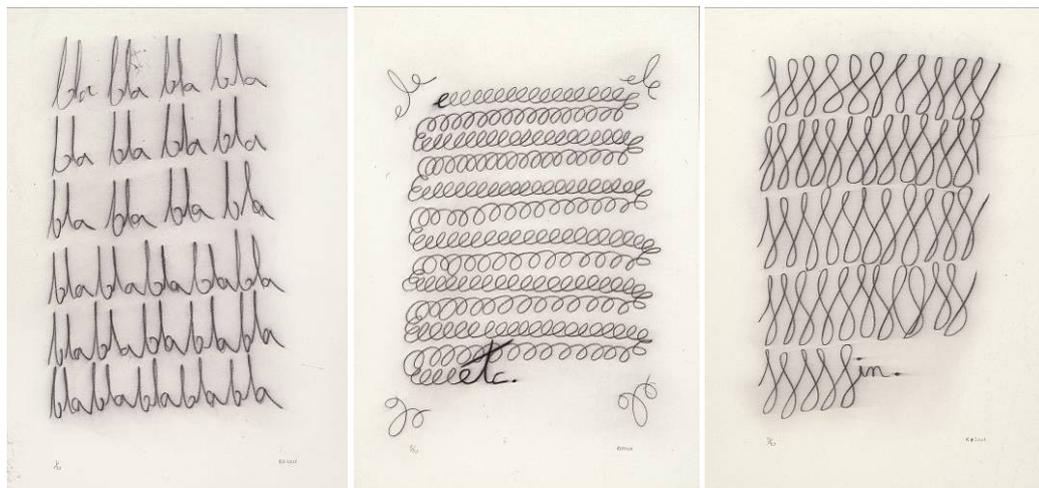
Desde la más absoluta de las oscuridades, nuestro tacto se desliza sobre las palabras; tropezamos, acariciamos, palpamos a través de nuestras huellas dactilares las protuberancias que tienden un puente de

¹⁷ PRIETO DE PAULA, Ángel L. *Contramáscaras* (colección textos y pretextos). Instituto de Cultura Juan Gil Albert. Diputación de Alicante. Valencia 2000, p. 118.

regreso a los contenidos del lenguaje, y así, la palabra llega a la imagen visual, leemos la escena y llegamos a ver la escena como si se desarrollase delante de nuestros ojos (recuperamos la visión perdida).

“La palabra fosilizada”, presenta un braille sobredimensionado que ha perdido su función, un freno se ha impuesto entre el espacio y el tiempo, fosilizándolas, y las palabras atrapadas por la vida (a través de un proceso químico natural) quedaron definitivamente convertidas en piedra. **Fosil:** (Del lat. fossilis). adj. Se dice de la sustancia de origen orgánico más o menos petrificada, que por causas naturales se encuentra en las capas terrestres. U. t. c. s. m. // 2. Se dice de la impresión, vestigio o molde que denota la existencia de organismos que no son de la época geológica actual.

“La palabra habitada”, presenta sobre el anterior braille descrito, unos dibujos de línea, que en forma de unidades representan de modo escueto infinidad de hombrecillos, que tienen como cabeza puntos en relieve. Un lenguaje repleto de puntos con significado y mentes, pues su espacio, está habitado y relacionado con el otro, desde su mismidad. Un texto que además de guardar lo escrito a través de palabras en relieve, las hace invisibles para los videntes, albergando en su interior, la verdadera y más profunda pulsión del lenguaje; la existencia humana.



9

10

11

9, 10 y 11. S/T. Lápiz grueso sobre papel, múltiples, 100 x 70cm. 2001.



12. **La palabra habitada**, braille aumentado de tamaño, intervención plástica del Centre Municipal d'Exposicions Elx. 2009.



13. **Deconstrucción de la palabra habitada**, intervención plástica del Centre Municipal d'Exposicions Elx. 2009.

4.3.2. LOS AZULES DE YVES KLEIN Y DE RH.

YVES KLEIN (Cagnes-sur-Mer 1928-1962) es el precursor del happening, la performance y el arte corporal, cuya influencia perdura aún hoy. Su personalidad fluctuaba entre la extrema concentración y la total ausencia de límites que se refleja en la teatralidad de su trabajo cuya finalidad suprema consistía en abarcar la vida a través del arte (un arte que no cuenta la vida, sino que es la vida).

La primera aparición oficial de Klein como artista visual se produjo en 1955 cuando presentó su monocromo en el Salón de Réalités Nouvelles. El cuadro fue rechazado en el certamen con el único argumento de que un color no era suficiente para construir una pintura. Estos monocromos tempranos, realizados con rodillo en color amarillo, blanco, negro, rojo y azul, adquieren una importancia absoluta como “materialización de la sensibilidad”. El autor desafía al espectador al sumergirse en un espacio infinito de color y experimentar una sensibilidad en lo inmaterial, a través de una pura percepción visual y sensorial.

Después realizó sus famosas monocromías azules y los relieves y esculturas de esponja, sus polémicas antropometrías para las que utilizaba modelos femeninas a modo de brochas vivientes, las monocromías doradas y sus experimentos finales con fuego y elementos de la naturaleza. A partir de 1960, Klein se entrega de forma creciente a la utilización del fuego como medio de expresar la energía elemental. Sus pinturas de fuego fueron acciones espectaculares y a menudo las combinó con color e impresiones corporales. Las Cosmologías y los así llamados Relieves Planetarios y otros experimentos con elementos naturales como la lluvia, el viento o las tormentas, cuya huella él fijaba sobre el lienzo o el papel, reflejan la visión cosmológica del mundo del artista.

Sus monocromos y antropometrías, pinturas de fuego o performances aspiran a llevarnos a un estado estrechamente relacionado con las

propuestas de la filosofía oriental o los principios religiosos rosacrucenses, por los que Klein se sentía profundamente atraído; un valioso vacío, una nada que debía constituirse en una zona de sensibilidad capaz de expandirse en el espacio y de impregnar de una nueva espiritualidad a un espectador que, al encontrarse con su provocativa obra, oscila entre la indignación y la fascinación.



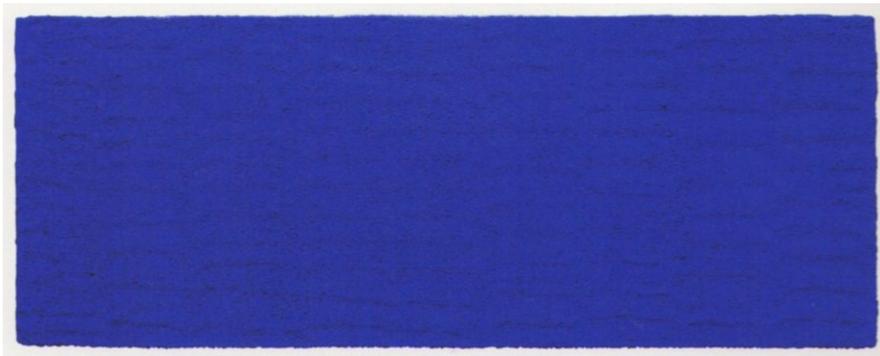
14

14. S/T. Monocromo azul (IKB 104) 1956.



15

15. Relieves de Klein en la zona occidental del foyer del Teatro de Gelsenkirchen, 1959.



16. S/T. Monocromo azul (Maqueta para el Teatro de Gelsenkirchen) (IKB 36) 1957.



17. Modelo para los muros del Teatro de Gelsenkirchen, 1959.

YK (Yves Klein) atribuye un papel especial al color azul, que comenzó con una obsesión de Klein por el monocromo, adoptando primero el azul de Mallarmé. A la edad de veinte años, estando en una la playa de Niza con sus amigos de infancia Arman y Claude Pascal, Klein se apropió del cielo azul, convirtiéndolo en su propiedad legal y citándolo como su primera obra. Más tarde, comenzó a *“odiar a los pájaros que volaban en todas las direcciones en mi cielo azul, un cielo sin nubes, porque intentaban agujerear mi obra más bella e importante”*¹⁸.

Después buscó aglutinar esa luminosidad original (símbolo de la libertad natural) en el pigmento azul, y el resultado fue IKB –International Klein Blue (Azul Klein Internacional)- un penetrante azul ultramar que encontró con ayuda de un amigo químico, que patentó y convirtió en su marca característica de aquel momento.

Klein utilizó este azul en todos y cada uno de los cambios que se produjeron en su obra: monocromos, cosmologías, antropometrías etc.

¹⁸ KLEIN, Yves. *Yves Klein* (monografía). Museo Guggenheim Bilbao. Ediciones El Viso. Bilbao. 2004, p. 16.



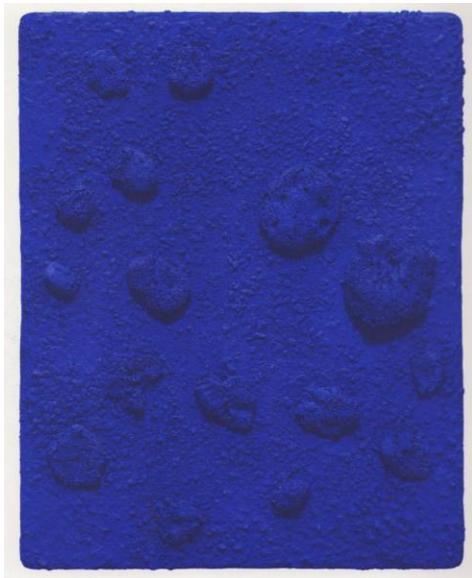
18

18. S/T. Antropometría (ANT 45) 1962.



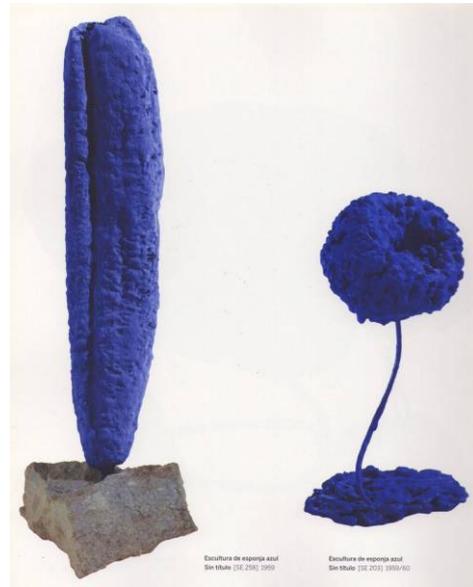
19

19. S/T. Antropometría (ANT 110) 1960.



20

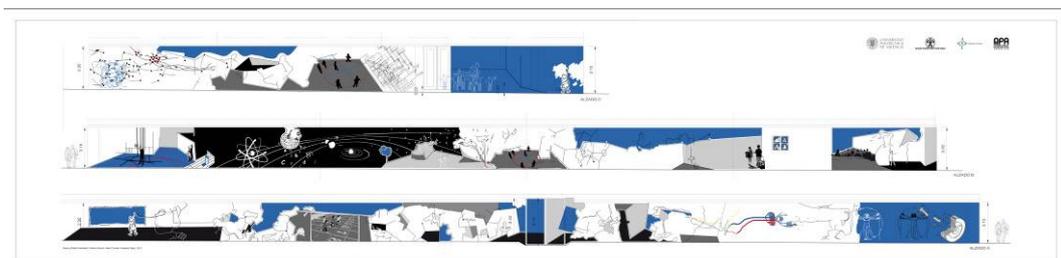
20. Armonía azul. Fa (RE 31) 1960.



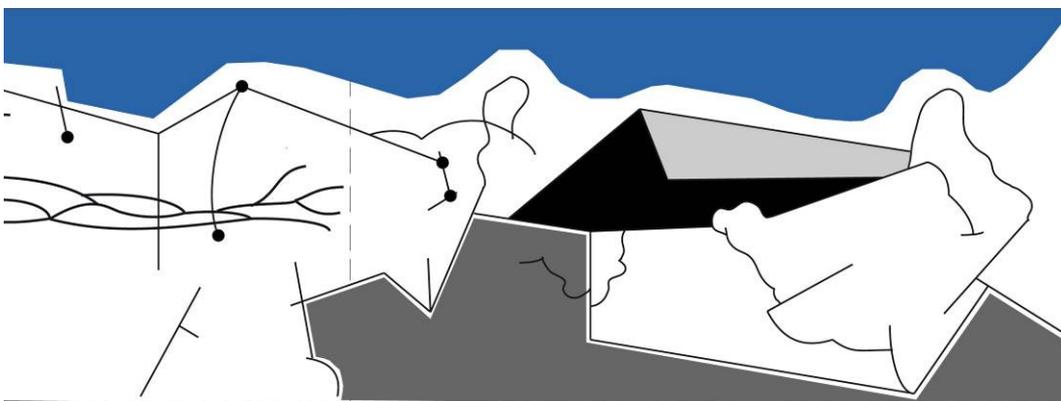
21

21. Esculturas de esponja azul. S/T (SE 258) 1959. S/T (SE 203) 1959/60.

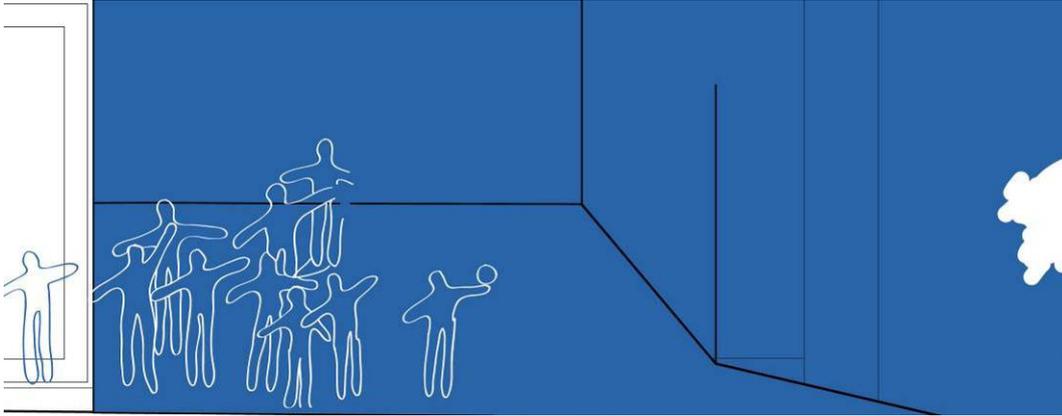
El azul de RH resulta ser el camino de regreso al mundo sensible, un lugar que abandonó durante años para averiguar la diferencia entre lo mental y lo que procede de los sentidos. Una apurada reducción de la que salió con el azul debajo del brazo, el color de la concentración en la reflexión y el estudio, plegado hacia la intimidad, el más calmado de los tres primarios. Un color que apenas se recrea en los seres vivos y cuando aparece en ellos, estos tienen una vida efímera. El azul emerge en el contexto donde se desarrolla la vida configurando un manto que todo lo toca y recorta las formas, en un escenario (el cielo, el mar y el universo) inasible por definición, pero que sin embargo, nos ofrece una exacta delimitación del lugar que ocupa nuestra existencia en el espacio terrestre.



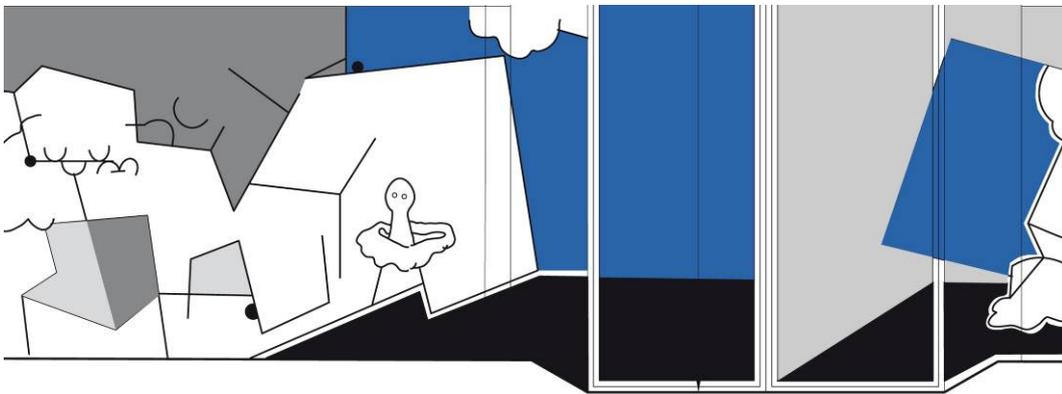
22. Proyecto mural (Colegio San Pedro Pascual) Valencia. Trabajo realizado para la asignatura – PINTURA Y COMUNICACIÓN. ESTRATEGIAS DISCURSIVAS Y DIMENSIÓN PÚBLICA.



23. Proyecto mural (Colegio San Pedro Pascual) Valencia. Fragmento.



24. Proyecto mural (Colegio San Pedro Pascual) Valencia. Fragmento.



25. Proyecto mural (Colegio San Pedro Pascual) Valencia. Fragmento.

YK: “Para mí, cada matiz de color es en cierto sentido un individuo, un ser que no es únicamente de la misma raza que el color de base, sino que, sin duda, posee un carácter y un alma personal y única”.

RH: El azul define un campo de posibilidades que pueden ser abstractas y contener imágenes al mismo tiempo, una masa plana de color que recorre el espacio de una representación bidimensional, delimitando fondo y figura, o ambas cosas a la vez, en busca de otras dimensiones a través del tiempo.

YK: “Hay colores alegres, majestuosos, vulgares, dulces, violentos y tristes”.

RH: El color azul contiene una única cualidad: el regreso al mundo visible desde la introspección, la intimidad, junto a la totalidad de la bóveda celeste. Lo mínimo y lo universal unidos, el inconsciente individual y el colectivo, todo al mismo tiempo.

YK: “¿Qué es el azul? El azul es lo invisible tornándose visible... El azul no tiene dimensiones. Existe fuera de las dimensiones que forman parte de otros colores. No me gustaban los colores mezclados al óleo. Parecían muertos. Lo que más me gustaba eran los pigmentos puros en polvo, tal como los había visto a menudo en las tiendas de pinturas al por mayor. Tenían una vida natural, extraordinariamente autónoma. Eran, verdaderamente, color en forma pura.

Material cromático vivo y tangible.

Irresistiblemente atraído por este nuevo material monocromo, decidí realizar las investigaciones técnicas necesarias para encontrar un medio con el que se pudiera fijar el pigmento puro a la base sin alterarlo. Así se representaría de un modo pictórico el color como valor.

De paso tuve la oportunidad de dejar las partículas de pigmento en total libertad, tal como se presentan, quizá mezclados con otras análogas, pero aun así independientes. El arte es libertad absoluta, es vida. En cuanto algo lo encierra, la libertad se ve amenazada y la vida se convierte en una cárcel”.

RH: El azul no es materia, es límite del pensamiento introspectivo, sometido a la injerencia del espacio circundante, que en unas ocasiones lo modela, y en otras, se deja invadir.

Sin libertad no habría cobertura para la existencia del arte, pero tampoco alcanzaríamos su verdadera dimensión si no tenemos unos límites establecidos que acoten esa libertad. Por lo tanto, sin una conciencia de los límites todo se desvanece, libertad incluida.

YK: “También en aquella ocasión, descubrí la esponja. Cuando trabajo con mis cuadros en el estudio, a veces utilizo esponjas.

¡Y, naturalmente, enseguida se vuelven azules! Un día observé la belleza del azul en una esponja; este instrumento de trabajo se convirtió para mí

en materia prima. La extraordinaria capacidad de la esponja de absorber cualquier líquido por completo fue lo que verdaderamente me fascinó.¹⁹

RH: Si pudiésemos absorber con una esponja todo el azul del cielo y del universo, y apretarla después, derramando el líquido sobre nuestra conciencia, encontraríamos la esencia del azul que busco.

¹⁹ KLEIM, Yves. *Yves Kleim* (monografía). Museo Guggenheim Bilbao. Ediciones El Viso. Bilbao. 2004, pp. 30-36-48-90.

4.3.3. EL PROBLEMA DE LA MUERTE.

REFRESCANTE FRAGMENTO DE UNA CARTA DE EPICURO.

*“En segundo lugar, acostúmbrate a pensar que la muerte no es nada para nosotros, puesto que el bien y el mal no existen más que en la sensación, y la muerte es la privación de sensación. Un conocimiento exacto de este hecho, que la muerte no es nada para nosotros, permite gozar de esta vida mortal evitándonos añadirle la idea de una duración eterna y quitándonos el deseo de la inmortalidad. Pues en la vida nada hay temible para el que ha comprendido que no hay nada temible en el hecho de no vivir. Es necio quien dice que teme la muerte, no porque es temible una vez llegada, sino porque es temible el esperarla. Porque si una cosa no nos causa ningún daño con su presencia, es necio entristecerse por esperarla. Así pues, el más espantoso de todos los males, la muerte, no es nada para nosotros porque, **mientras vivimos, no existe la muerte, y cuando la muerte existe, nosotros ya no somos.** Por tanto la muerte no existe ni para los vivos ni para los muertos porque para los unos no existe, y los otros ya no son. La mayoría de los hombres, unas veces teme la muerte como el peor de los males, y otras veces la desea como el término de los males de la vida. (El sabio, por el contrario, ni desea) ni teme la muerte, ya que la vida no le es una carga, y tampoco cree que sea un mal el no existir. Igual que no es la abundancia de los alimentos, sino su calidad lo que nos place, tampoco es la duración de la vida la que nos agrada, sino que sea grata. En cuanto a los que aconsejan al joven vivir bien y al viejo morir bien, son necios, no sólo porque la vida tiene su encanto, incluso para el viejo, sino porque el cuidado de vivir bien y el cuidado de morir bien son lo mismo. Y mucho más necio es aún aquel que pretende que lo mejor es no nacer, << y cuando se ha nacido, franquear lo antes posible las puertas del Hades>>. Porque, si habla con convicción, ¿por qué él no sale de la vida? Le sería fácil si está decidido a ello. Pero si lo dice en broma, se muestra frívolo en una cuestión que no lo es. Así pues, conviene recordar que el futuro ni está enteramente en nuestras manos, ni completamente fuera de nuestro alcance, de suerte que no debemos ni esperararlo como si tuviese que llegar con seguridad, ni desesperar como si no tuviese que llegar con certeza.”²⁰*

²⁰ EPICURO. “Fragmento de carta a Medeceo”, *Textos de los grandes filósofos. Edad antigua*, Ediciones Herder y R. Verneaux, Barcelona 1982, pp. 94-95.

UNA ENORME PREOCUPACIÓN, QUE CONDUCE IRREMEDIABLEMENTE A LA MUERTE.

*“Nos acercamos a la figura de Francisco Quevedo y Villegas (Madrid 1580), una gran personalidad densa y variada que sobresale en la literatura del Siglo de Oro. Es en su poesía metafísica, moral y religiosa donde plasma su angustia existencial, sus preocupaciones filosóficas y políticas, la desconfianza ante sus semejantes, la crítica de vicios y falsos valores o una enorme preocupación por un tiempo destructor que conduce irremediablemente a la muerte (**‘Azadas son las horas y el momento / que, a jornal de mi pena y mi cuidado, / cavan en vivir mi monumento.’**). Es frecuente también la imagen del reloj de arena que comparte aspectos comunes con el hombre (**‘que he de ser polvo como tú, si muero / que soy vidrio como tú, si vivo’**). La visión barroca del tiempo provoca una angustiada concepción de la existencia: la vida es sufrimiento, dolor, un valle de lágrimas que conduce a la nada (**‘¡Fue sueño ayer; mañana será tierra! / ¡Poco antes, nada; y poco después humo!’**). Y como frecuentes antítesis (**‘En el hoy y mañana y ayer, junto / pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difunto’**).”²¹*

NUESTRO DESEO ES VIVIR.

El problema de la muerte nos persigue, y algunos piensan que la actividad artística es un intento de vencerla, ¡pero qué importa!, si antes o después acabaremos muertos.

Aunque la muerte deje de ser un problema, sabemos que exceptuando los casos en los que, incapaces de soportar el dolor, el hombre desea acabar con su vida, el resto de seres humanos, cuando se acercan al final, ansían prolongar su estancia entre nosotros y así sucesivamente alcanzar el día siguiente. Se reducen las expectativas de nuestra vida según la consumimos, convirtiendo el restante refugio que nos queda por vivir, en un futuro a largo, medio o corto plazo, instalando necesariamente una inversión del tiempo que se mide

²¹ MARTÍNEZ FUERTES, Edelmira. “Introducción”. *Antología poética de Francisco de Quevedo*. Diario El País, S.L. Madrid 2005, pp. 10-11.

ininterrumpidamente: primero por años, meses, días y después al final, por horas. Pero siempre nuestro deseo es vivir.

“La muerte es una impertinencia. Nadie tiene ganas de morirse. Hay gente en condiciones de vida terribles que quiere seguir viviendo. La vida biológica la queremos prolongar al máximo porque mientras hay vida hay biografía.”²²

ANTE EL VACÍO QUE PROVOCA LA MUERTE.

Otra cuestión es **¿cómo se vive ante el vacío que provoca la muerte del otro?** Hemos creído necesario mostrar los siguientes fragmentos (finales de textos) de RH que plantean este problema desde la experiencia.

Allí permanecí sentado frente a la ventana gris, deformado en esos cristales que hacían aguas. Dos años de movidas aguas tras los cristales y en 1977 acabó nuestra etapa de escolarización obligatoria.

Los cambios políticos, sociales y económicos habían comenzado, otro futuro nos esperaba...

Pero unos años más tarde, en tus exequias, un gran hombre me abrazó diciéndome: “¡Con lo que la queríamos!”

A través de sus palabras me asalta la niñez y desamparo, perdido te busco, y todavía te encuentro...

RH. 04/2009

A la mañana siguiente, un sudor frío se introdujo en su cerebro y un mar lento y transparente que chocaba con la cavidad interna del cráneo, se la llevó para siempre. Sus deseos sobrevolaron las cabezas de sus hijos...

²² CASTILLA DEL PINO, Carlos. “La luz de un resistente”. EL PAÍS, sábado 16 de mayo de 2009, p. 36.

Ahora, transcurridos treinta años, todavía siento su presencia en algunos sueños, aunque ya no recuerdo su voz, ni su tacto, ni tan siquiera su rostro.

RH. 10/12/09

Secos excrementos del pasado con los que fabricar luciérnagas, para alumbrar una existencia embotellada en un grueso vidrio verde de vino, que dejaba trasparente el contenido de su frustración; la de una vida que además de extraviada le concedía un último pero insuficiente deseo...

El día 16 de junio de 1994, fallecía a los 70 años de edad RAFAEL HERNÁNDEZ LÓPEZ: mi padre. Desde aquel instante, dejé de buscar a mi padre en otros hombres. Heredé su cama, su armario y aquel abrigo negro. Su olor me persiguió durante un tiempo, hasta que descubrí que esos efluvios me pertenecían, eran la primera y última entrega de su herencia. No hay día en el que por alguna razón no le recuerde. Y he necesitado de todo este tiempo para aprender a quererle.

RH. 20/9/2010

En un continuo aplazamiento de la muerte estoy instalado desde entonces (como todo hombre), y cuando entre la vigilia, el sueño, y la realidad, me acechan las sombras, recuerdo tu presencia o abrazo a uno de mis hijos, y el miedo desaparece.

RH. 27/9/2010.

La última vez que le visité, llegué a su casa acompañado de un común amigo. Ana María nos abrió la puerta y, después de un abrazo, guió

nuestros pasos. Subimos la escalera hasta la siguiente planta, atravesamos un corto pasillo que nos condujo al dormitorio, entramos, yo me senté a su lado y, tras unos breves instantes, Ana María y Fernando salieron de la habitación entornando la puerta. Cogí su mano, y Pepe mirándome fijamente apretó la mía. Una tenue luz penetraba por la ventana iluminando nuestros rostros. Él no pudo articular palabra alguna y yo, sintiendo su vida alejarse por entre mis dedos, ante la inmensa pérdida, vacío, contuve aquel profundo y latente dolor que me golpeaba y, con sus ojos en los míos, no encontré innecesarias palabras...

RH. 18/03/2011

5. REFERENTES.

5.1. POR QUÉ ESTOS REFERENTES Y NO OTROS.

“El término ambiente (environment) puede emplearse como mera referencia a la ilusión y apropiación creativa de las dimensiones físicas reales del espacio circundante, adquirir una carga, un clima psicológico, o limitarse a un sentido arquitectónico rígido y una extensión hacia el exterior. En cualquier caso implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse.”²³

Estamos dentro de una realidad espacial, configurada como medio visual que afecta a la actividad sensorial del espectador, pues este se verá inmerso en un movimiento de participación y exploración de los objetos que se sitúan en él.

Las manifestaciones plásticas que en la actualidad intervienen el espacio, tienen sus antecedentes en los *Merzbau* (“ambiente” construido por objetos encontrados y por elementos abstractos cubo-futuristas) realizados por K.Schwitters y en el trabajo de El Lissitzky con sus *Prounen*, también en las actitudes de: constructivistas, futuristas, dadaístas, y de modo embrionario, en la pintura expandida (dripping) que surge de Jackson Pollock.

A continuación, señalamos a cinco artistas que utilizan la intervención pictórica en sus trabajos: Franz Ackerman (Neumarkt St. Veit, 1963); Matthew Ritchie. (London 1964); Julie Mehretu. (Addis Abeba, 1970); junto a Ignasi Aballí (Barcelona 1958) y Miquel Mont (Barcelona 1963). Los tres primeros utilizan la pintura como envoltorio físico, excesivamente barroco y formalista a nuestro entender. Convierten el espacio en un vacío decorado abigarrado de formas y colores que se desplazan como representación de un movimiento, explosión o fluido

²³ MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”, Ediciones Akal/arte y estética. Madrid. 1988, p. 173.

psicodélico que nos sitúan ante una pintura convertida en papel estampado, con el que empaquetar como regalo de bienvenida al nuevo milenio. Más interesantes a nuestro juicio son las propuestas de los dos autores siguientes, que inciden en la reflexión desde la propia materialidad de la pintura, estableciendo diálogos con el espacio arquitectónico unas veces, y en otras, arrancando pintura para pegarla en otros lugares de la sala siguiendo las manchas (huellas) dejadas en el suelo por los zapatos. Austeridad frente a la fisicidad de la pintura, que convive en ocasiones con una presencia humana que intenta comprender.

Estas propuestas, unas alejadas ante los deseos de RH, excesivamente formalistas (decorativas), las otras, reduccionistas, cercanas a una problemática muy concreta, planteada desde su propio espacio (materialidad) y en relación a un espacio más amplio, la arquitectura, nos plantean una reflexión: Situar ambas posiciones como obligados referentes para contextualizar el trabajo de RH no solamente equivocarían la dirección de su propuesta, sino que reducirían su campo de actuación, sobredimensionando a estos autores como padres artísticos en un discurso circunstancial (la intervención plástica en el espacio) y dejando fuera las verdaderas y fundamentales influencias que rigen su discurso. Es por esto que planteamos como referentes a los siguientes autores:

Pablo Picasso. (1881 - 1973)

Henri Matisse. (1869 - 1954)

Vasili Kandinsky. (1866 - 1944)

Joan Miró. (1893 - 1993)

Joan Brossa. (1919 - 1998)

Lucian Freud. (1922 - 2011)

Keith Haring. (1985 - 1990)

Shusaku Arakawa. (1936 - 2010)

José M^a Iturralde. (Cuenca 1942)

Luis Gordillo. (Sevilla 1934)

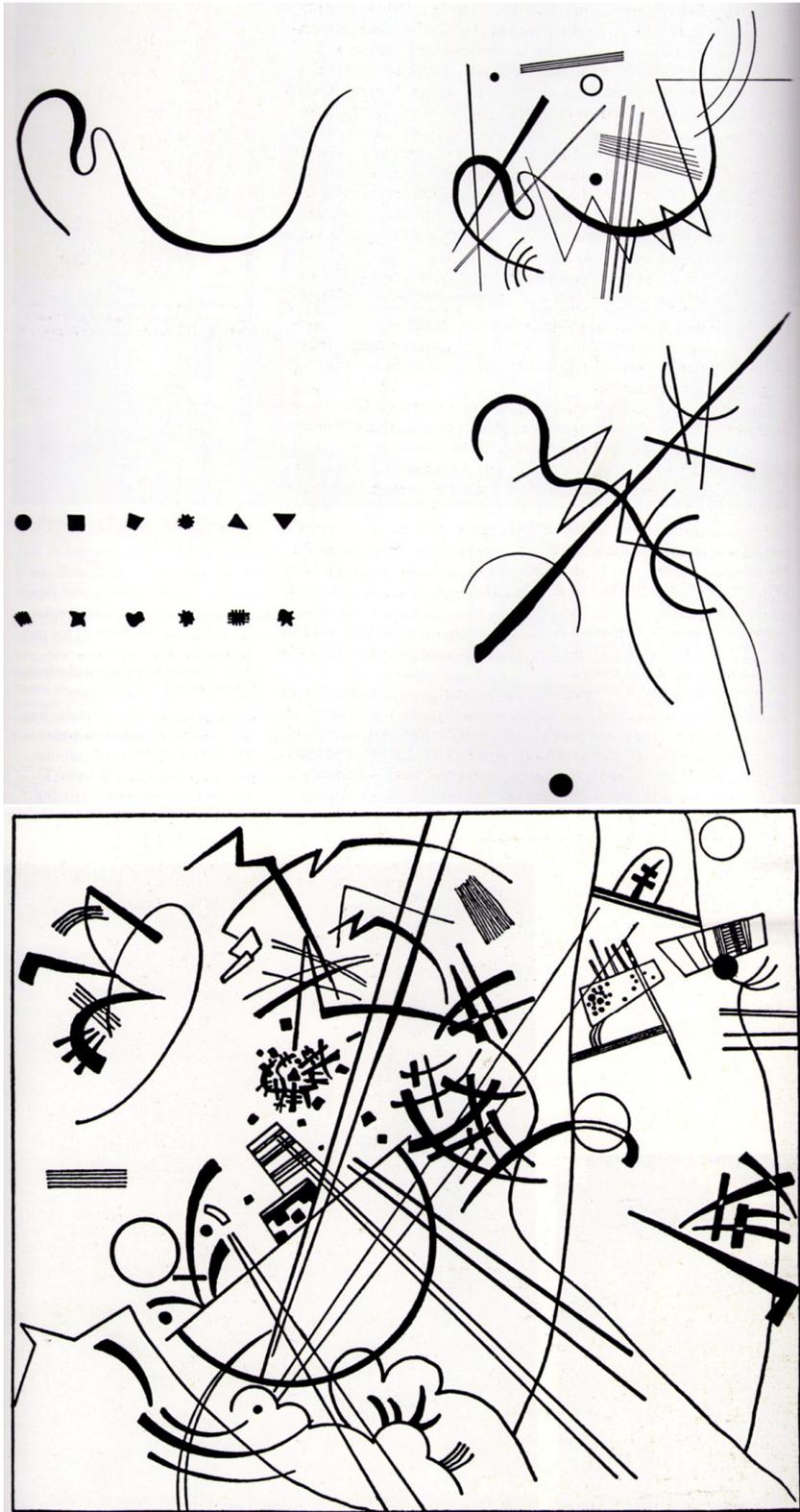
Pensamos que la presencia de una obra de cada autor, será suficiente para visualmente acotar una posible dirección que nos acerque al trabajo de RH.



26. Pablo Picasso. Mandolina y guitarra. Óleo y arena sobre lienzo, 140,6 x 200,2cm. 1924.
Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum.



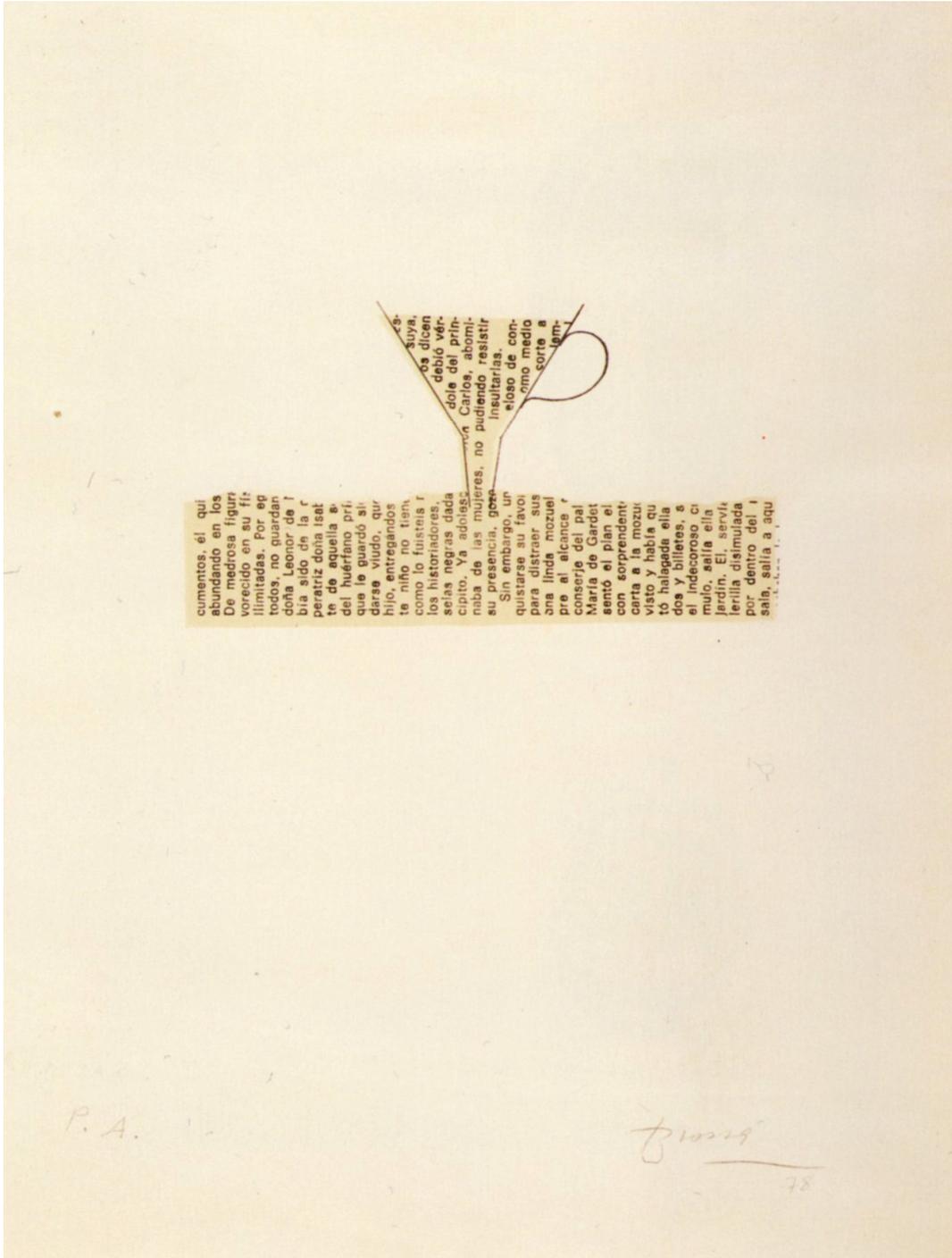
27. **Henri Matisse.** El tragasables (ilustración para Jazz). Guache sobre papel recortado, 43,3 x 34,3cm. 1943. Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París.



28. Vasili Kandinsky. Estructura lineal del libro *Punto y línea sobre el plano*.



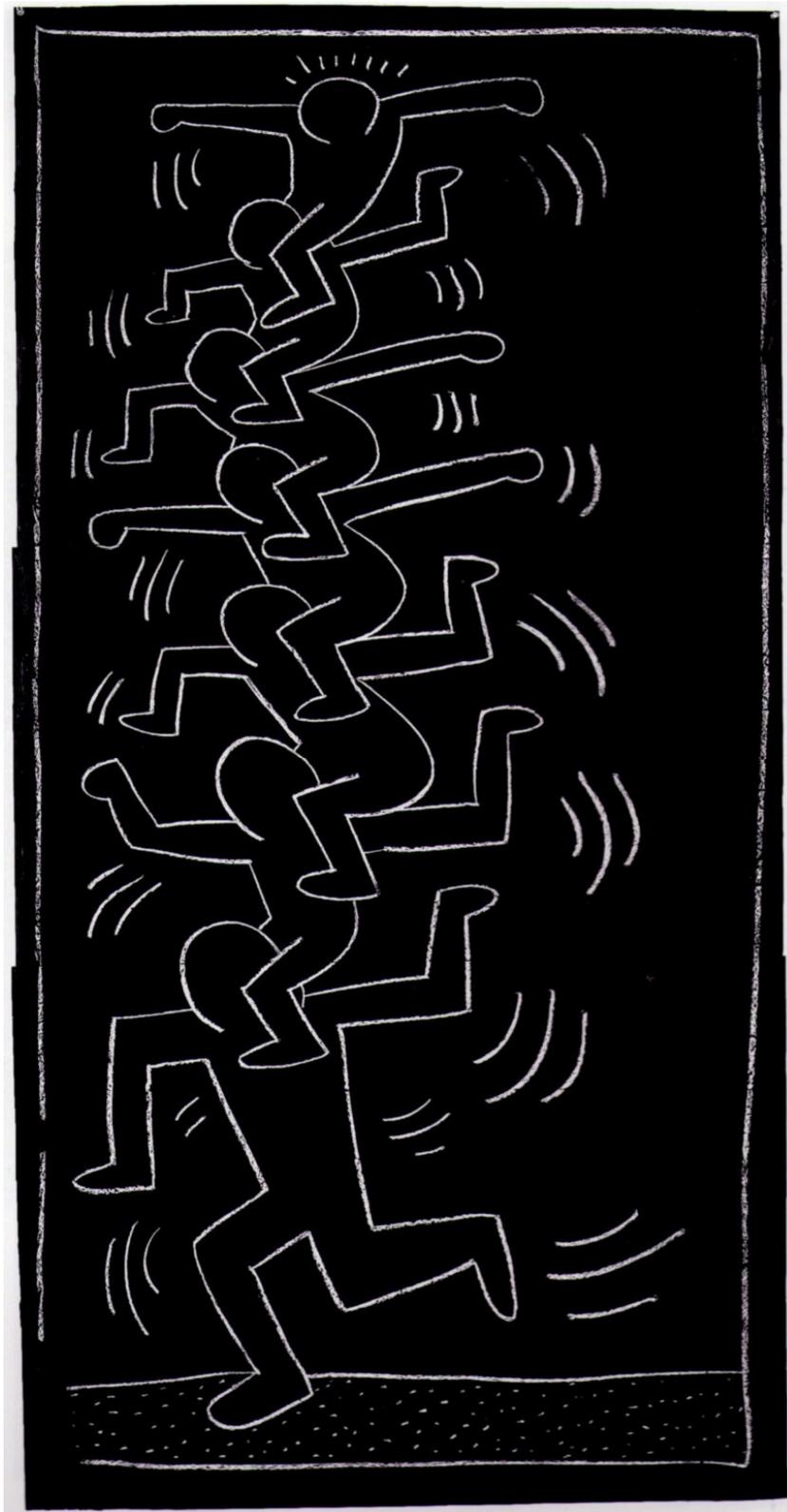
29. **Joan Miró.** Mano atrapando un pájaro. Óleo sobre lienzo, 92 x73cm. 1926. Colección particular.



30. Joan Brossa. Poema visual. Edición de 77 ejemplares, impresos sobre papel Super Alfa de 50 x 38cm. Concebido 1970, realizado 1978.



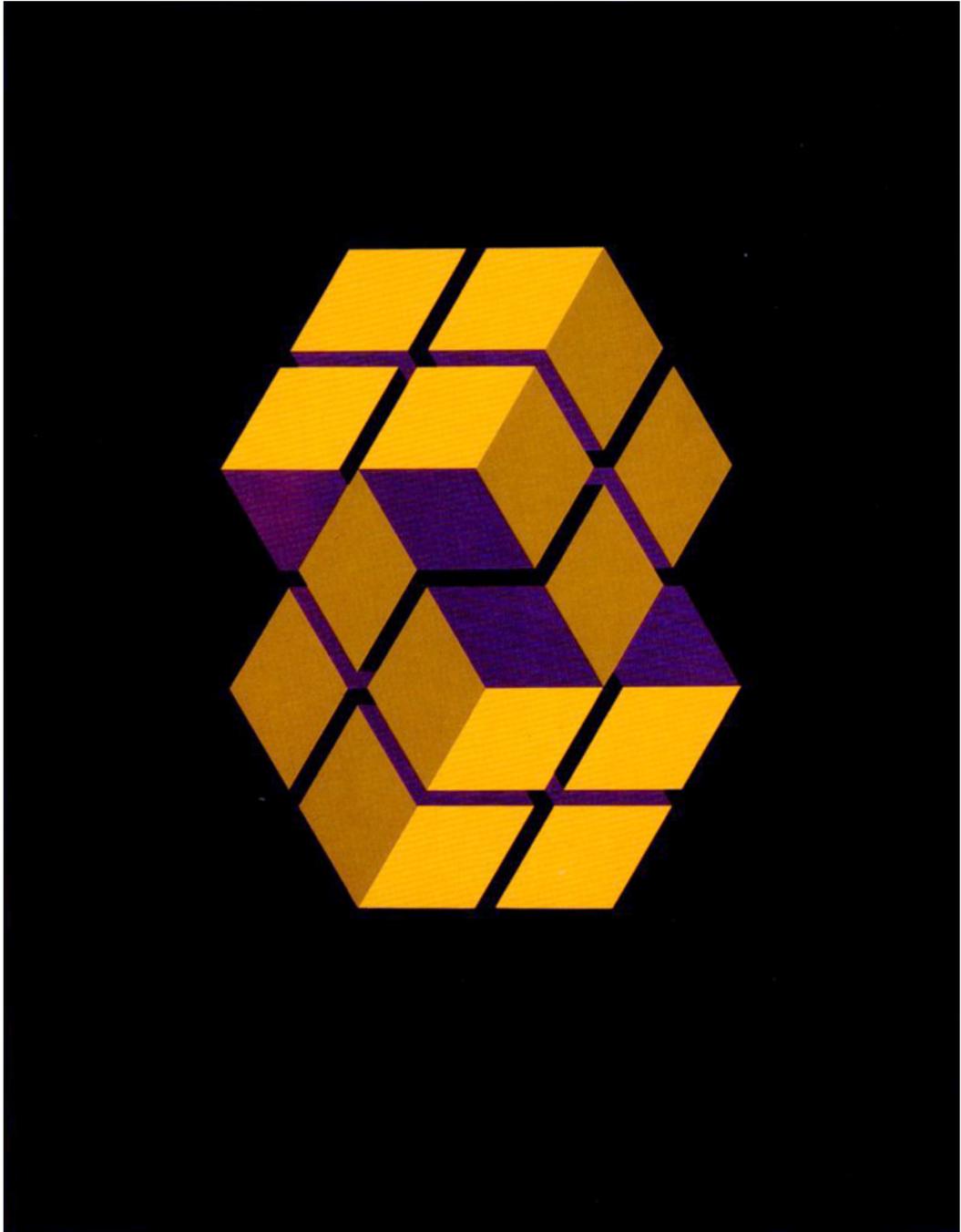
31. **Lucian Freud.** Autorretrato. Óleo sobre lienzo, 56,2 x 51,2cm. 1985. Colección particular.



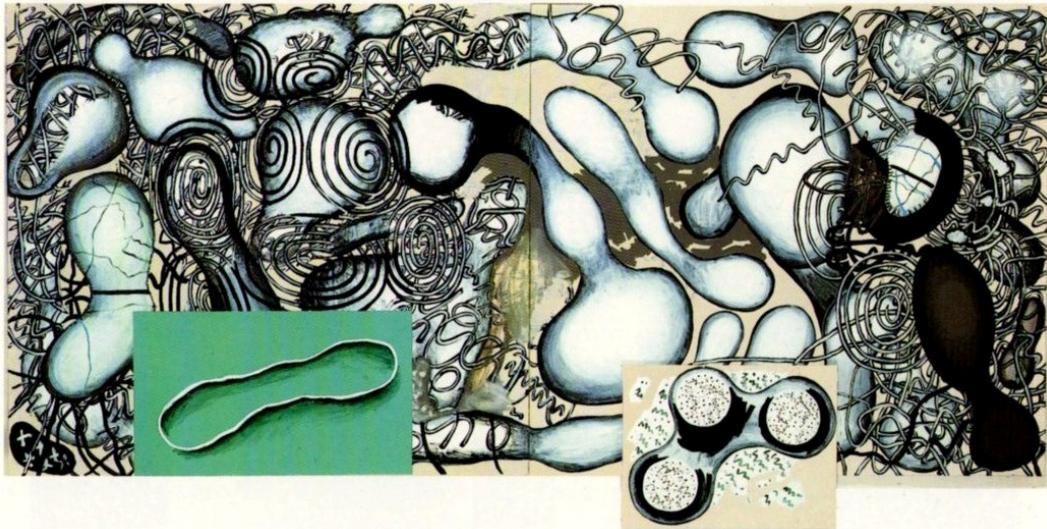
32. **Keith Haring.** Sin título. Tiza sobre papel, 203 x 107cm. 1984. Colección de Michael y Cynthia Sweeney.



33. Arakawa. A Couple. Óleo y acrílico sobre lienzo. 217 x 187cm. 1995.



34. José M^a Iturralde. Figura imposible. Serigrafía. 65 x 50 cm. 1970.



35. **Luis Gordillo**. Desafinadamente tuyo. Acrílico sobre lienzo. 143 x 314cm y 65 x 50cm. 1989. Gáleria Michael Hesenclever, Munich.

Arakawa se acercó sigilosamente y le dijo al oído que el espacio lo construimos nosotros cuando miramos. Pero él absorbió otra puerta y la música se colaba por la rendija, que pegada al plano se transformaba en puntos y líneas que abrazaban a **Kandinsky**. Desde otra habitación, **Picasso**, que no comprendía la abstracción, le observaba mientras hablaba con **Iturralde** sobre la naturaleza del espacio en el plano y de sus figuras imposibles. En su cuarto, **Matisse**, desde la tranquilidad, recortaba el color plano, delimitando un espacio de formas libres, simplificando la pintura. Mientras tanto, **Brossa**, ante su mesa invadida por montones de papeles y libros, daba un giro a la situación lanzando rígidas letras sobre una diana situada en la pared de enfrente. Algunas de estas letras permanecían clavadas, las otras, bordeadas en negro pero huecas, se amontonaban enredadas en el suelo. Un movimiento provocado por el aire levantaba hojas de papel y frases, que volaban como flechas buscando una salida y la encontraban a través de agujeros, pequeñas perforaciones en los cuadros de **Miró**, que este utilizaba para introducir sus dedos y extraer a través de un fino

hilo resistente cosas... Su trabajo diario consistía en ir tirando de aquel hilo, que describía un singular mundo emocional e imaginario, gestado desde la alcoba de su mente. Un modo de enfrentarse a la pintura distinto al de **Picasso**, que actuaba como un guerrero y ganaba batallas en un gran espacio. Pero después de tantas guerras libradas desde la vanguardia vinieron otros. **Keith Haring** fue uno de ellos, que amontonó hombrecitos que recorrían el espacio de su habitación con interrogantes existenciales, con los que él cohabitaba. Ante un desierto para la pintura invadido por letras y letrinas, **Gordillo** regresó desde el cubismo, el pop y el dibujo automático a la pintura, atravesado por actitudes de una psique extraviada entre lo líquido y el orden, encontrando finalmente entre sus cuatro paredes, un cauce para sus obsesiones.

RH salió de la última habitación y, sin embargo, el edificio no finalizaba. Un cabo de hilo prolongaba el borde inferior de la pared. Cogió la punta y tiró del hilo de la manera que había aprendido de **Miró**, pero a la inversa. Las paredes se deshacían al tirar de aquella línea, como los bordes de una bufanda de lana cuando regresan al ovillo, a cámara lenta y hacia atrás, y el dibujo que construía aquel mundo de líneas rectas perdía su tersura y volvía a la madeja, se marchaba definitivamente... Dejó los lápices y se quedó dormido; o se durmió primero, y después los lápices construyeron una nueva edificación dentro de su mente, un espacio habitable para albergar a sus padres artísticos.

Al día siguiente, sentado en la mecedora, contemplando la puerta abierta del cuadro, alguien se le acercó sigilosamente al oído y le recordó que el mundo se construye cuando miramos, pero no le dijo que se enturbia cuando nos inunda el vacío que provoca la muerte del otro. A lo lejos, **Lucian Freud**, que observaba la escena, fijamente le miró: sabía, que su amigo Pablo, sedado por los opiáceos, no tardaría en morir.

5.2. DOS EXPOSICIONES EN EL CENTRE DEL CARME.

Consideramos oportuno incidir en la importancia de estas dos exposiciones, para aproximarnos al trabajo de RH. Un autor que mantiene una actitud reflexiva frente a la pintura, que acabará cuestionándola, para después negarla, y más tarde, entenderla desde su propia materialidad, y afirmar su actual discurso: en donde la palabra a través del texto y de la voz del autor, inundarán la sala desde el regreso a los padres, y el temblor psíquico-emocional que esto le produce. Algunas de estas reflexiones (alcanzar un estado psíquico de conciencia, expresado desde la voz del texto y la palabra fosilizada, junto al hombre que se desliza sobre ellas), coinciden con las planteadas (desde otros medios artísticos y tecnológicos) en las propuestas artísticas de estos dos autores, que tuvieron lugar en la Sala Gótica del Centre del Carme. El tiempo transcurrido desde la celebración de las mismas, la de Gary Hill en 1993 y de Matt Mullican en 1995, junto con la coincidencia espacial que vincula estas exposiciones con la futura intervención "EL PINTOR CIEGO" que tendrá lugar también en esta sala, pueden ayudarnos a contextualizar actitudes que tienen su origen en el arte conceptual, aunque pronto derivarán hacia otras latitudes.

1.4.1. GARY HILL. (Santa Mónica, CA, 1951)

La experiencia de transitar por algún video de Gary Hill provoca un estado de desorientación al que no estamos acostumbrados, este efecto nos distancia de la obra, sin embargo provoca en nosotros un enigma y un deseo de reflexionar para después volver a la escena. Este es el contexto en el que podemos situar a un creador como Gary Hill, que asiste detrás de una cámara a una crisis; la de representación de finales del siglo XX.

Tras un primer periodo dedicado a la escultura, este artista, comenzó a utilizar el vídeo en la década de los setenta. En sus primeras cintas problematiza entre la imagen, el sonido, y su naturaleza temporal, influenciado por lecturas de semiótica y lingüística. De este modo, Hill pone en crisis la direccionalidad del tiempo y el orden de las cosas.

Después, Gary Hill comienza a indagar estéticas y espacio, vídeo instalaciones que a través del juego cuestionan la extensión del espacio, las relaciones entre luz y oscuridad, el movimiento y el tiempo experimentado de manera sensorial. Estas van acompañadas de textos de renombrados filósofos, en donde el ritmo de las imágenes generan confrontaciones, corto circuitos o incompatibilidades que ponen en cuestión el medio y la realidad a la que se aproxima desde el lenguaje, creando un conflicto que se desarrolla en el tiempo, en el devenir de la contemplación, en la mirada que se transforma en lectura y en donde toda esta actividad física compromete al cuerpo. Al investigar los orígenes de la visión de nuestro cuerpo, Gary Hill lo fragmenta presentando sus partes en multitud de monitores de diferentes tamaños; una actitud analítica y descontextualizadora que dispersa nuestro sentido y plasma un cuerpo y una mente desligados. Y esta imagen fílmica representa la carencia de sentido. El espectador adquiere así, un rol fundamental, ya que de él depende encontrar un sentido al conjunto.

Las instalaciones de Hill están “interferidas” por la tecnología y sus imágenes muchas veces borrosas, entrecortadas, incompletas, fragmentarias, oscilantes o imperceptibles, exigen un importante esfuerzo por parte del espectador, en donde “lo inmaterial pierde aún más su identidad” quebrando relaciones básicas entre luz, imagen y representación. Este precario carácter de la imagen está reforzado por la tecnología que lo produce, estableciendo una relación con el cuerpo atrapado por este universo tecnológico, creando una especie de “extrañamiento” ante la realidad, en donde la identificación con la imagen y sus cambios experimentan nuevas relaciones con el espacio, con la y

con el tiempo. Gary Hill, entendemos que nos enfrenta a sus imágenes, como una realidad de personas que se acercan, nos observan y vuelven a la oscuridad, cuestionando una vez más la realidad del medio (su propia materialidad) y su presencia entre nosotros. Una voz (primeras palabras), que arrastra imágenes, rostros de la conciencia sobre nuestra memoria escrita; los libros.

“El video permitía una especie de realización en un tiempo real y daba la posibilidad de pensar en voz alta. Era un proceso inmediatamente accesible y, según parecía, mucho más cercano al pensamiento.

(...) El tiempo es lo que es intrínseco al vídeo, y no la visión tal como la implicarían sus raíces etimológicas. El principio básico del vídeo reside en el feedback (recuperación de datos). No se trata, por tanto, de un tiempo lineal, sino de un movimiento ligado al pensamiento: una topología del tiempo que es accesible. Esta experiencia del tiempo existe dentro de unos parámetros electrónicos específicos que, para el ojo, es una pantalla rectangular, pero que está muy lejos de un proceso cibernético que integre al individuo. Creo que es esta paradoja de intimidad y enajenamiento con el tiempo lo que me ha llevado al habla, al habla en particular, más que a cualquier forma de texto escrito sobre la pantalla. La vocalización presentaba una manera de marcar físicamente el tiempo con el cuerpo a través de la articulación: la voz que habla actúa como una especie de motor que genera las imágenes. Esta idea sitúa al individuo dentro del tiempo del discurso. Cada sílaba, está vinculada a una imagen; de repente, las palabras parecen ser realmente de naturaleza espacial y el espectador toma conciencia del tiempo que corresponde a una palabra individual.

(...) Mi búsqueda se centra sobre todo en descubrir la naturaleza del lenguaje en sus fluctuaciones entre sonido, lingüística y literatura.

(...) La principal diferencia es que mi interés por el lenguaje empezó con unas nociones escultóricas procedentes del sonido, del cuerpo, de la pronunciación y del habla.

(...) Yo soy en primer lugar un creador de imágenes, me interesa mucho socavar estas imágenes a través del lenguaje.

(...) El texto evoluciona matemáticamente según el número exacto de sílabas en cada elemento adicional. Empezando por el final, “rectángulo”, “dentro de un rectángulo”, “en el marco de referencias de un rectángulo”, etcétera, cada formulación sucesiva contiene dos veces el número precedente de sílabas. En cierto sentido, las frases y las voces articuladas se acumulan hacia atrás hasta que el párrafo entero queda comprensible leído hacia delante; es un retroceso en el tiempo. La imagen cambia apenas. Dilatándose y contrayéndose lentamente, el feedback de vídeo sigue las capas del texto. En estas cintas, la imagen se parece más a un compás o a un gráfico del lenguaje. La imagen nos sitúa en el centro del espacio del lenguaje.

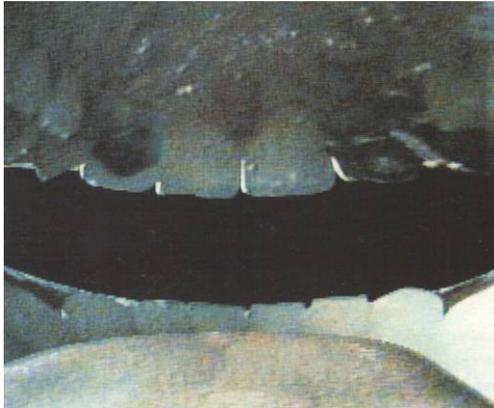
(...) Realizar una cinta, igual que mirar una cinta, tiene aspectos similares a la lectura y la escritura. Las cintas de vídeo viven en un tiempo lineal; siempre es una combinación –una imagen/sonido tras otra (un pixel tras otro)- se escribe de izquierda a derecha. Aunque la naturaleza no lineal de la memoria se pueda manipular ampliamente durante el montaje, una cinta de vídeo no está en el mundo a la manera de una instalación o de una escultura.

(...) Quiero que el espectador quede integrado en la obra: que sea consciente de su sentido del lugar, dentro de la estrategia conceptual del lugar específica.

(...) No se trata sólo de sacar físicamente la “tele” de su marco de referencia, sino de convertir el objeto que produce la imagen en metáfora de sí mismo que conversa con su propia imagen.

(...) Quería trabajar con la imagen en tanto que algo inscrito en el tiempo sin cuestiones secundarias de ritmo o de esquemas de composición. Coloqué dos monitores como un libro abierto y trabajé con la imagen en tanto que doble, en tanto que dos, co-dependientes una de otra; una imagen que sólo existe “dentro de la inmovilización” de otra y viceversa. En cierto sentido, no hay en ningún momento simetría o no-simetría. Se trataba más de la noción de una imagen dividiéndose y multiplicándose como una célula.²⁴

²⁴ HILL, Gary: Extractos de diversas entrevistas reescritas por Gary Hill, Catálogo IVAM Centre del Carme, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura Educación y Ciencia, Valencia, 1993, pp. 12-17.



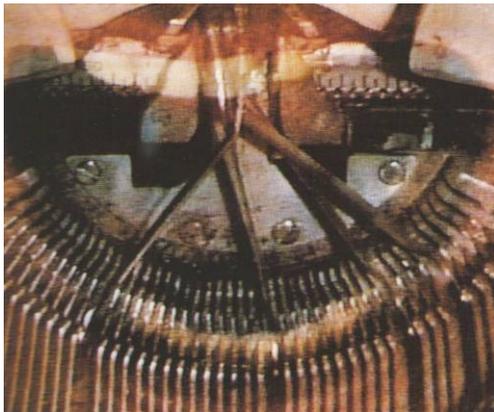
36

36. Site Recite (a prologue), 1989, cinta de vídeo.



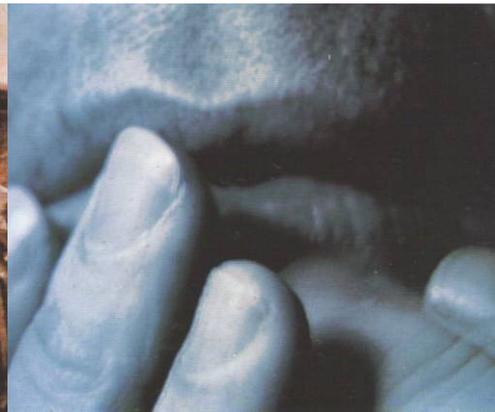
37

37. Primarily Speaking, 1981 – 1983, instalación.



38

38. Incidence of Catastrophe, 1987- 1988, cinta vídeo.

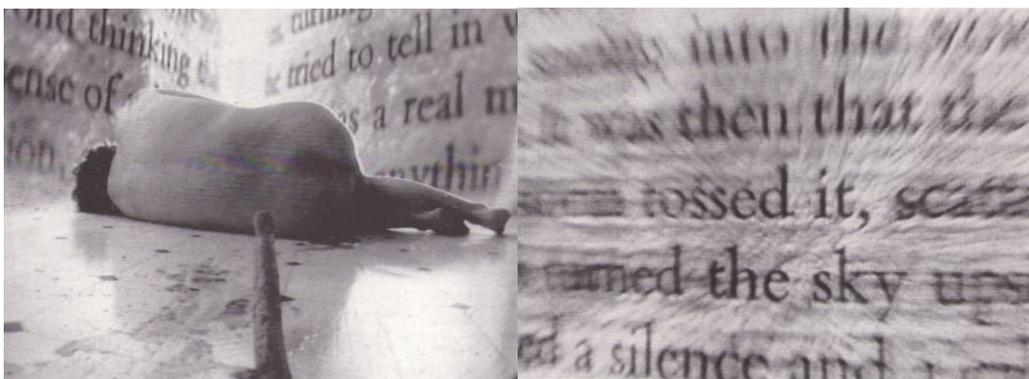


39

39. I Believe It Is an Image in Light of the Oter, 1991 – 1992, instalación.



40. I Believe It Is an Image in Light of the Oter, 1991 – 1992.

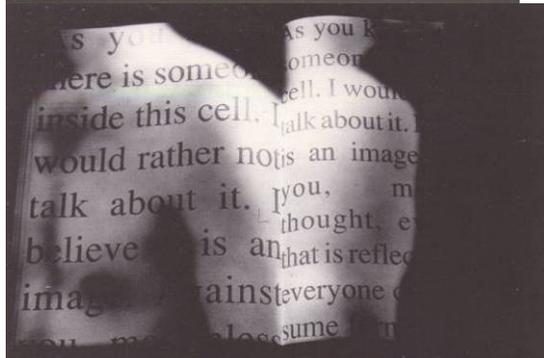
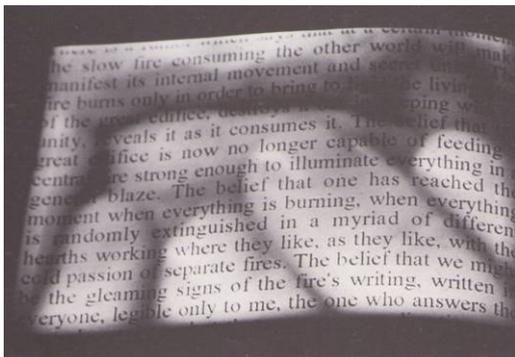


41

42

41. Maurice Blanchot, Thomas L'Obscur (1941), colección "L'imaginaire", Gallimard, París, pp. 27 – 28.

42. Gary Hill, Primarily Speaking, video, 1981- 1983.

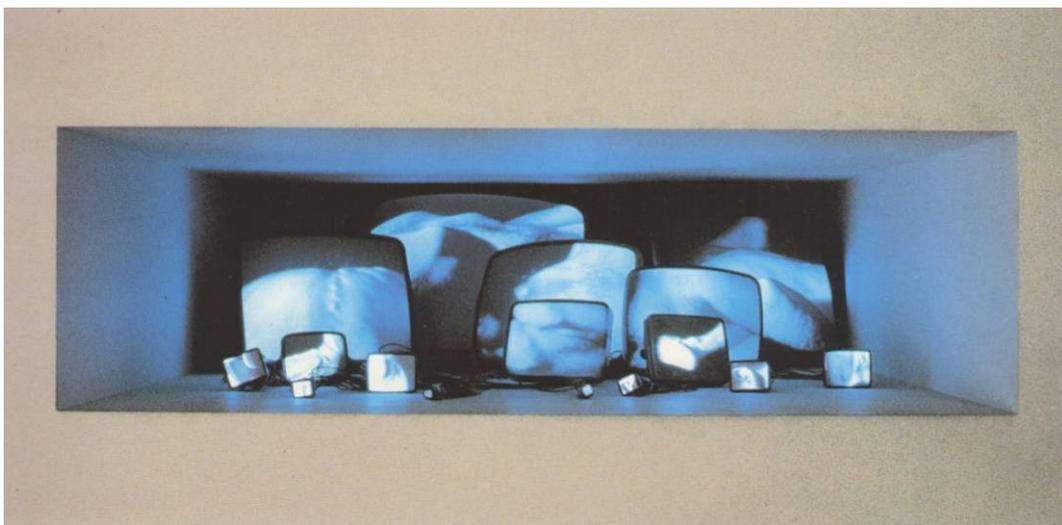


43

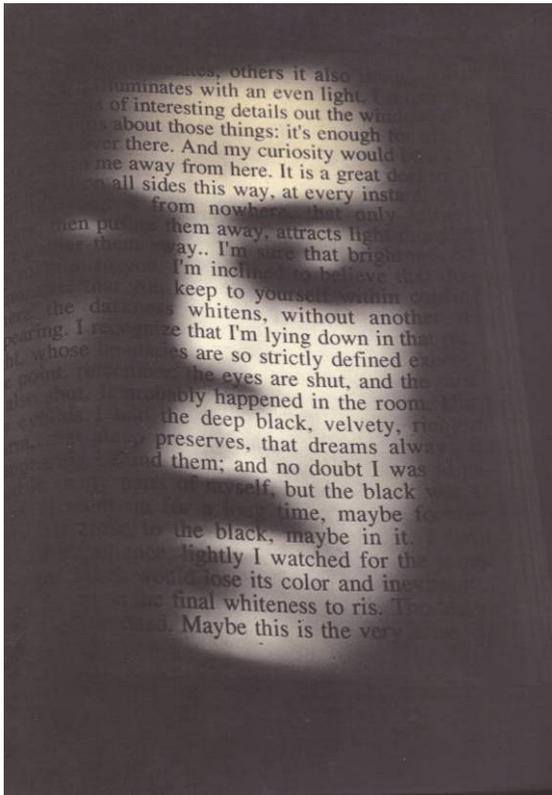
44

43. I Believe It Is an Image in Light of the Other. 1991 – 1992, Instalación.

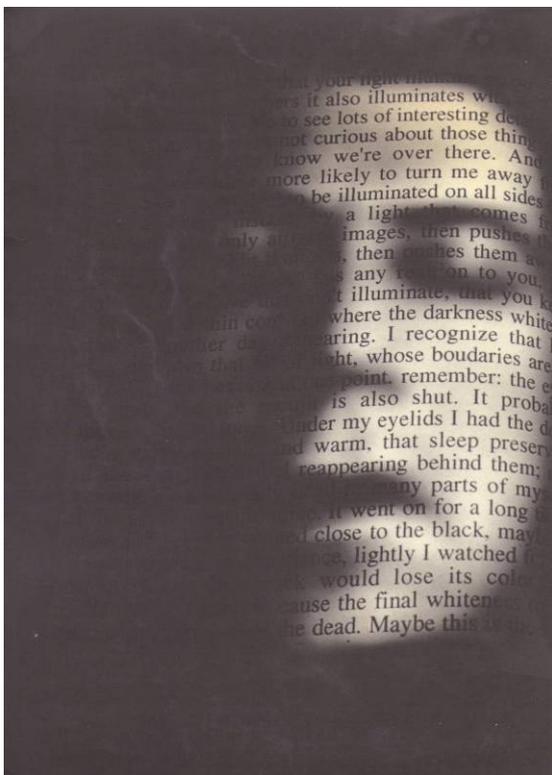
44. I Believe It Is an Image in Light of the Other. 1991 – 1992, Instalación.



45. Inasmuch As Is Always Already Taking Place, 1990.



46. Black/ Wite/Text y Happenstance, video.



47. Around & About y Primarily Speaking, video.

1.4.2. MATT MULLICAN. (Santa Mónica, CA, 1951)

Matt Mullican no pertenece a ningún movimiento artístico, ni a grupo o estilo particular, su multiplicidad de medios (dibujos, pinturas, obra gráfica, fotografías, objetos, pancartas, diseños de telas producidos industrialmente, posters, alfombras, etc.) refuerzan una actitud entre el ser y representar; un mundo sin marco, en donde dentro y fuera dibujan estadios de la conciencia.

La conciencia de este artista transita por las cosas de este y todos los mundos imaginables, desde las imágenes de la cultura popular hasta las construcciones intelectuales de la ciencia. Mullican no intenta representar el mundo sino la conciencia que este impulsa sobre sí, a través del automatismo y los caprichos de una subjetividad pura y desbocada. Contrarrestada por los hechos y objetos en una dualidad de contrarios: lo subjetivo frente a lo representativo, lo racional frente al inconsciente, lo arcaico frente al futuro tecnológico, y nos interroga sobre el protagonismo que ha adquirido la imagen frente a la palabra.

El vocabulario simbólico del autor deviene de sus performances, en donde a través de la **hipnosis** (un estado entre el sueño y la vigilia) transita por diferentes momentos de su propia vida, diferentes edades y Mullican describe verbalmente esta experiencia en Birth to Death List (Lista del nacimiento hasta la muerte), un viaje del sujeto antes de nacer hasta después de su muerte. En este estado hipnótico el artista también realiza dibujos (**¿automáticos?**) o bien los dibujos se integran en la performance al ser interpretados como “motivo” para la acción:

“Durante la performance yo me sentaba enfrente del dibujo y proyectaba mi mente en el dibujo, intentando demostrar el hecho de participar dentro de una realidad representada frente al público. (...) Puse mi pie sobre ese círculo, que empezó a resbalar y yo empecé a resbalarme hacia abajo dentro de ese círculo, como se resbala uno en una superficie deslizante.

(...) Yo continuaba estando dentro del dibujo, así que debía estar en alguna parte pero simbólicamente mi cuerpo ya no estaba allí.²⁵

También los dibujos se realizaban a partir de una imagen aparecida en la performance, un cuadrado dibujado con cinta adhesiva en el suelo, dentro del cual se generaba un *lugar*, capaz de generar vastos espacios mentales:

(...) “El hipnotizador me dice que un cierto estado emocional está dentro de ese cuadrado, cuando me siento en ese cuadrado tengo ese sentimiento, esa emoción ha sido sugerida. De modo que el cuadrado se ha convertido en una Arquitectura de la Emoción, lo que tiene mucho que ver con la idea de realidad virtual, o la simulación de un espacio.”

“En un diagrama de 1978 había una cosmología en el cielo, sobre la ciudad. Luego, debajo de esto venían signos, como los signos que podemos ver en los techos de los edificios. Debajo de ello tenías una casa en el centro y bajando a la derecha de la casa tenías la ciudad, mientras que a la izquierda tenías el campo. Luego tenías un cuerpo caído en el suelo y bajo éste había materia. El cuerpo estallando en sangre y entrañas representa la idea del objeto vacío de cualquier significado. En la parte superior del diagrama, la cosmología representa el significado puro o una estructura simbólica independiente de toda armadura física”.²⁶

La obra de Mullican se encuentra enraizada en los mecanismos de la percepción (mecánica y cultural) de las cosas, es una obra que investiga las hazañas de la racionalidad y la ciencia hasta los confines de lo irracional, investiga: imagen y realidad, meta-imagen (y lo que esta realidad produce). Le interesa el funcionamiento entre la relación entre creencia e imagen, valor sígnico y facultad de descifrar, como si se tratara de un escritor o director de cine que intenta insertar la ficción dentro de lo real. Mullican nos interroga desde las relaciones y dependencias entre imagen, significado y realidad, y los cimientos que sustentan esta convención.

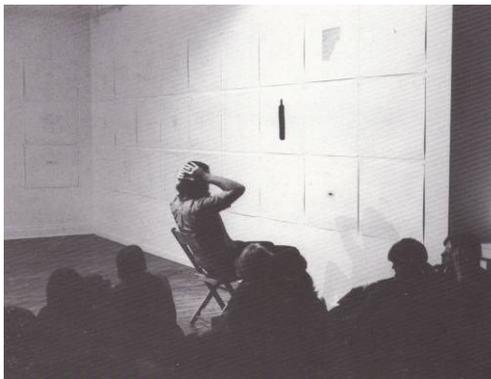
²⁵ Declaraciones de Matt Mullican recogidas en GARCÍA, Dora. “El mapa es el territorio. Sobre el trabajo de Matt Mullican y Thomas Byle” en GÓMEZ, Juan José (Coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 594.

²⁶ GARCÍA, Dora, *op. cit.*, p. 601.

La disposición de signos en un diagrama se explicita como una imagen “encontrada” (del surrealismo; objeto encontrado), que el artista sitúa en una línea divisoria entre cielo y tierra combinada con viñetas de comic y sus dibujos lineales. Las divisiones internas en los diagramas nos recuerdan tableros de juegos de masa o divisiones de un campo de fútbol o de baloncestos. Y los colores empleados van a cargarse pronto de un significado simbólico. Unos mapas interconectados por la mediación de un detective del conocimiento.

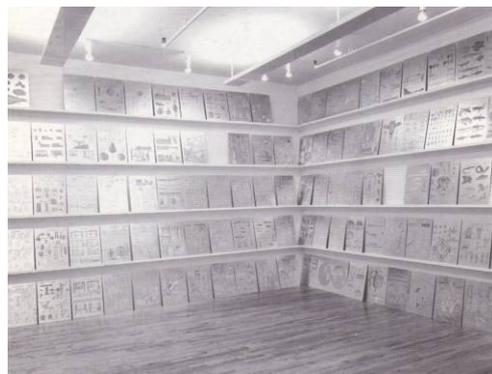
“Tengo este sistema hecho de cinco mundos interconectados, que existen sobre un campo de gris claro. Esta plataforma gris que ves ha sido colocada como línea del horizonte de modo que no se pierda.”²⁷

La obra de Matt Mullican intenta, a nuestro juicio, ordenar el caos a través del saber extraído de la historia, la antropología, las ciencias sociales y su psiquismo, que conecta todo esto con arquetipos (del inconsciente colectivo) para representar la difícil articulación entre la conciencia individual y la realidad cultural. Para insistir una y otra vez desde distintos lugares en una acumulación de preguntas, que sobre el papel pueden resumirse en una. ¿Qué es lo que no piensa este hombre?



48

48. Performance, Artist's Space, Nueva York 1976.



49

49. Sin título, 1990 – 91. Instalación, Galería Brooke Alexander, Nueva York 1991.

²⁷ GARCÍA, Dora, *op. cit.*, p. 603.



50

50. Instalación, Centre d'Art Contemporain, Ginebra 1984.



51

51. Instalación *Individuals*, Los Angeles 1986.



52

52. Instalación, Le Magasin-Centre Nacional d'Art Contemporain, Grenoble 1990.



53

53. Instalación, Documenta IX, Kassel 1992.



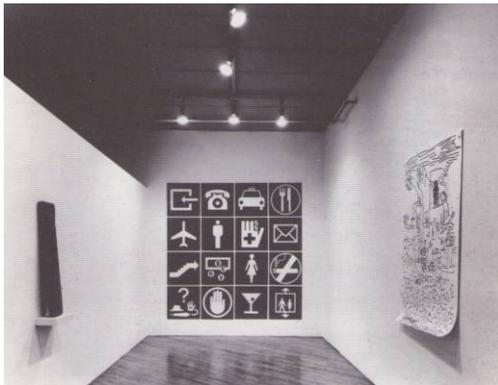
54

54. Instalación, Ecole Régionale Supérieure d'Expression Plastique, Tourcoing 1990.



55

55. Instalación, Le Magasin-Centre Nacional d'Art Contemporain, Grenoble 1990.



56

56. Instalación, Galería Mary Boone, Nueva York 1980.



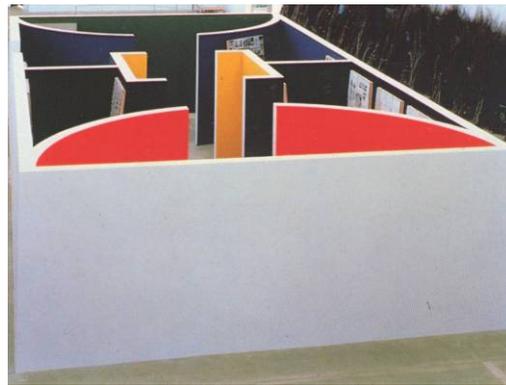
57

57. Instalación, Wiener Secession, Viena 1994.



58

58. Instalación, Hirshhorn and Sculture Garden, Washinton D.C. 1989.



59

59. Instalación, Documenta IX, Kassel 1992.



60

60. Instalación, Museum of Modern Art, Nueva York 1989

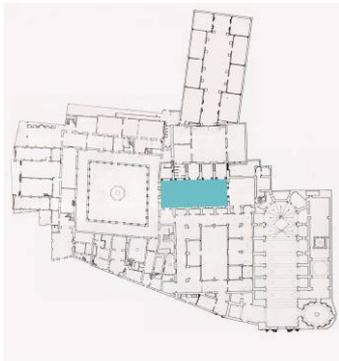


61

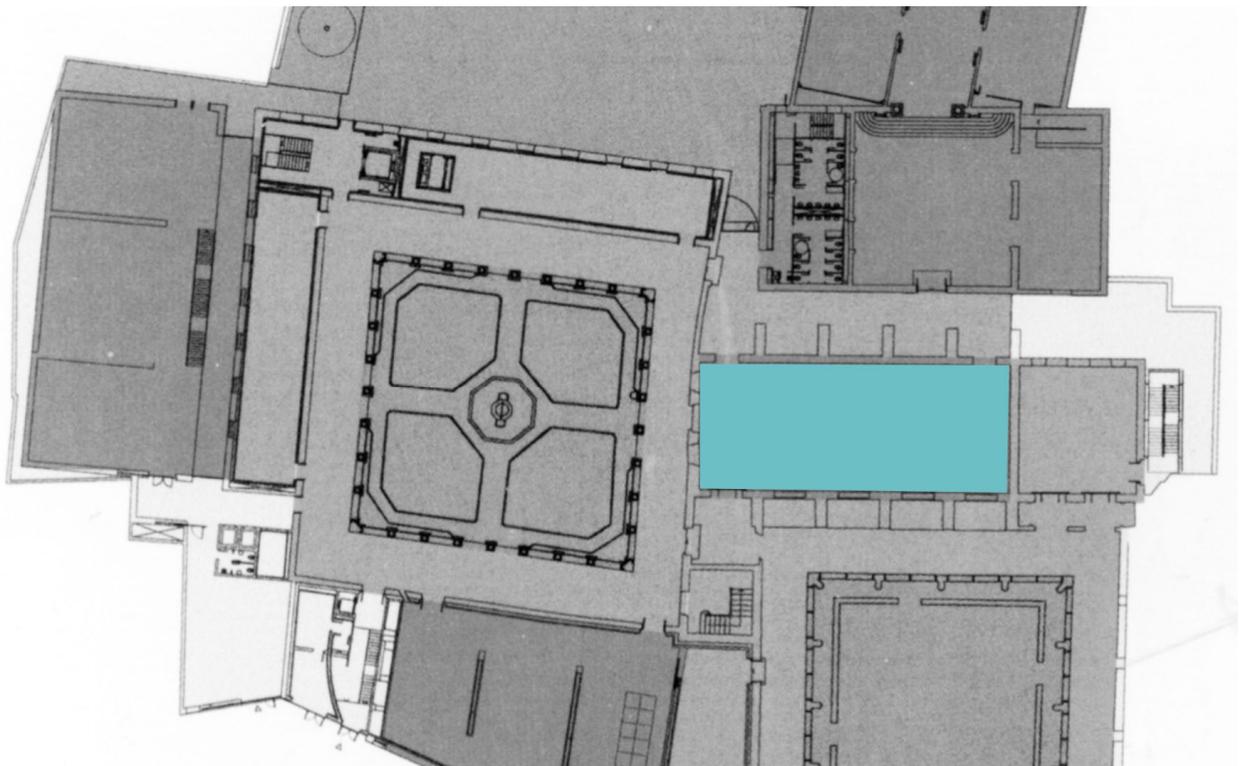
61. Instalación, Le Magasin-Centre National d'Art Contemporain, Grenoble 1990.

6. MEMORIA TÉCNICA.

6.1. PLANO DE LA SALA DE EXPOSICIONES.

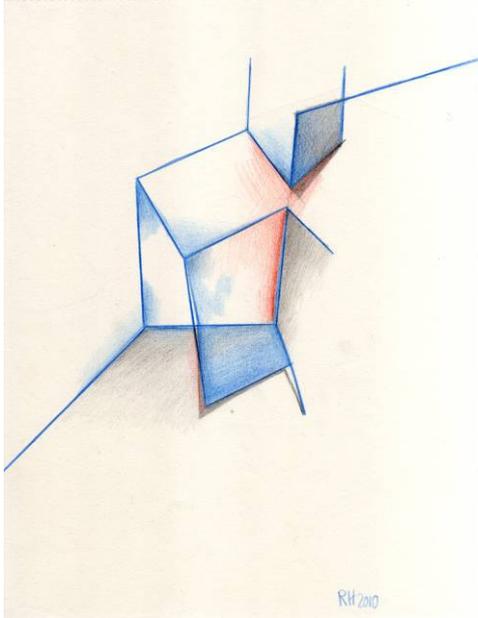


62. Real Monasterio de la Mare de Déu del Carme de Valencia antes de la reforma. En azul la Sala Gótica.

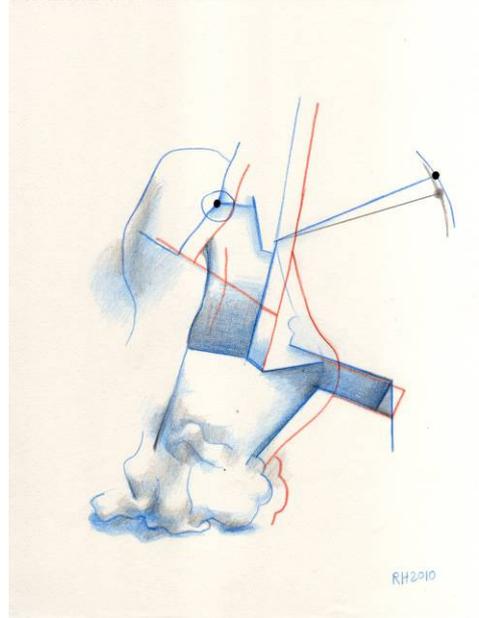


63. Estado actual del Monasterio después de la reforma, ahora llamado Centre del Carme. En azul la Sala Gótica, donde se materializará el proyecto expositivo.

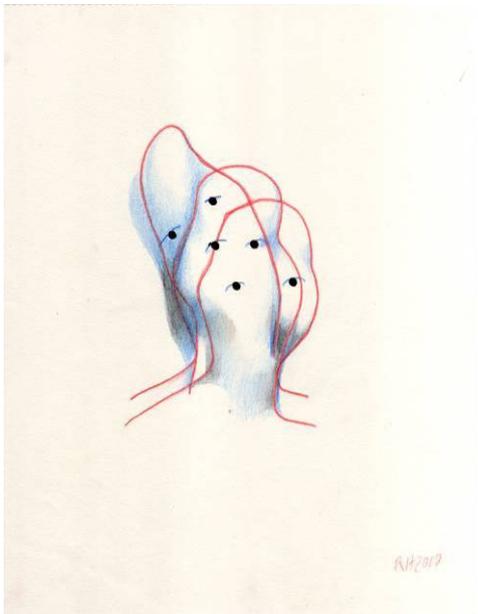
6.2. TRABAJOS GRÁFICOS PREVIOS.



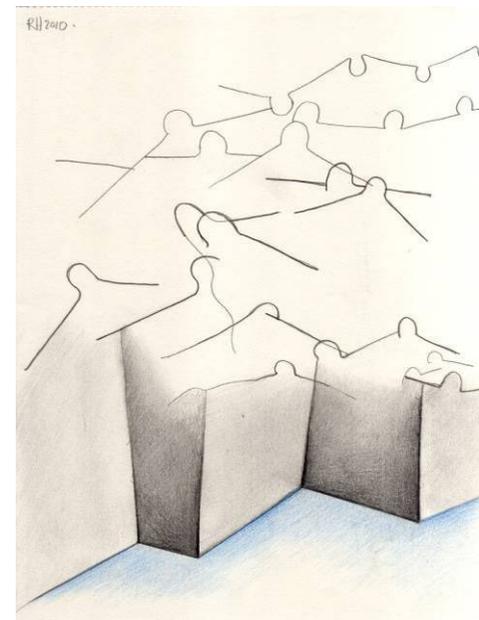
64



65

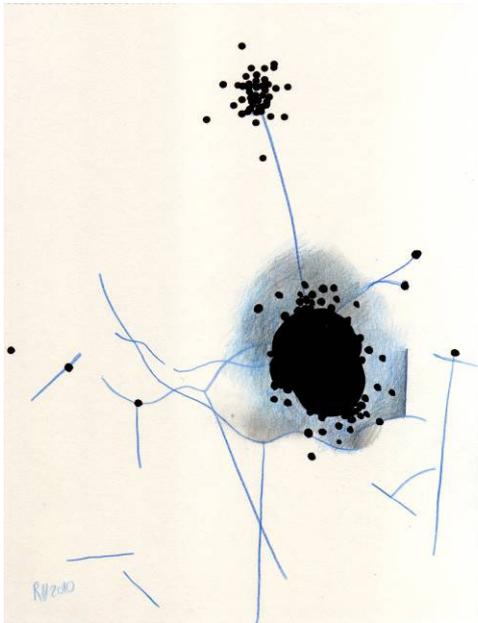


66



67

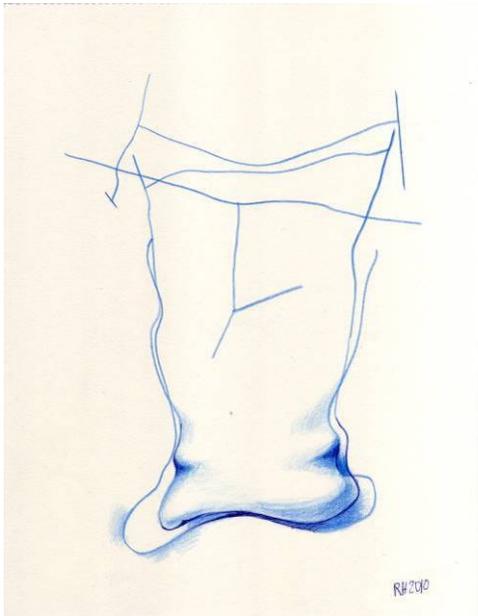
64, 65, 66 y 67. S/T. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.



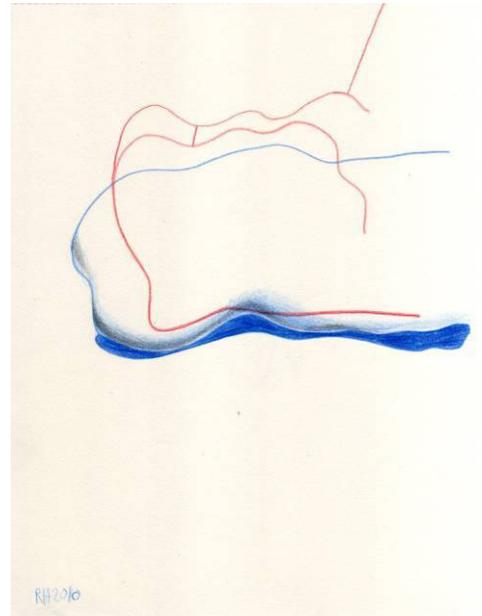
68



69

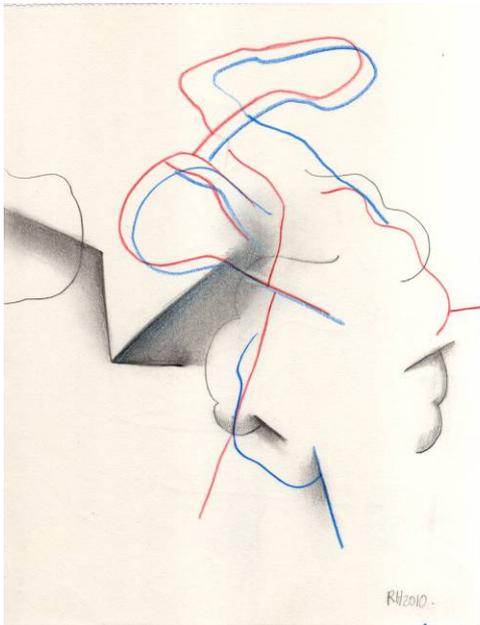


70



71

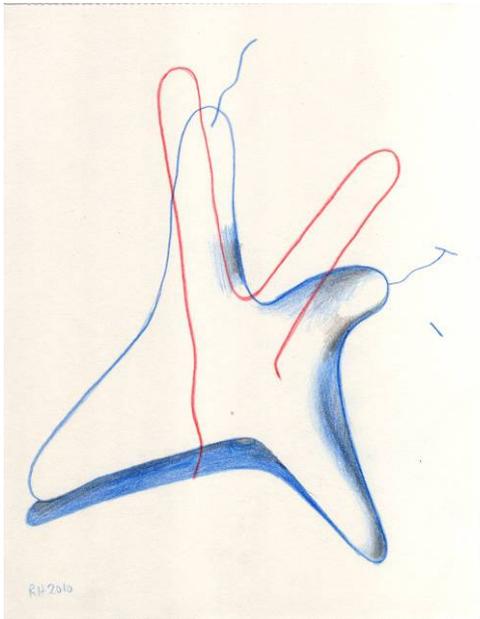
68, 69, 70 y 71. S/T. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.



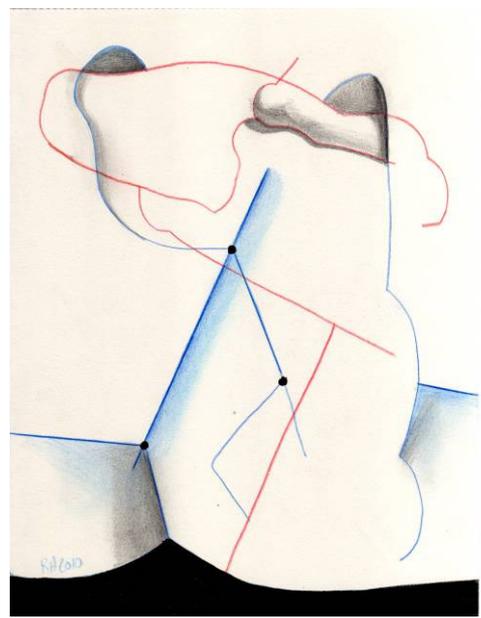
72



73

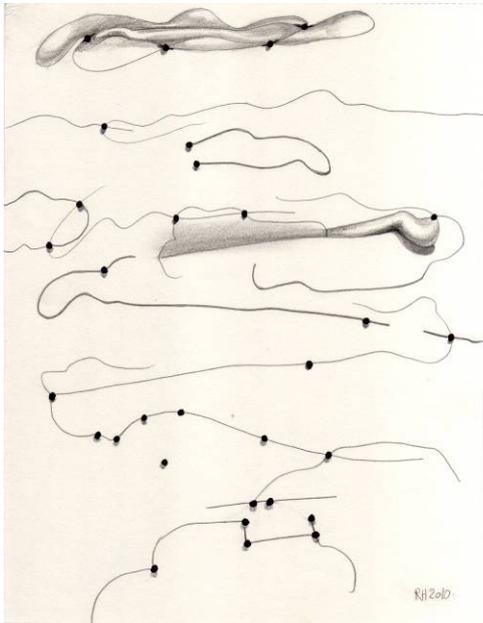


74

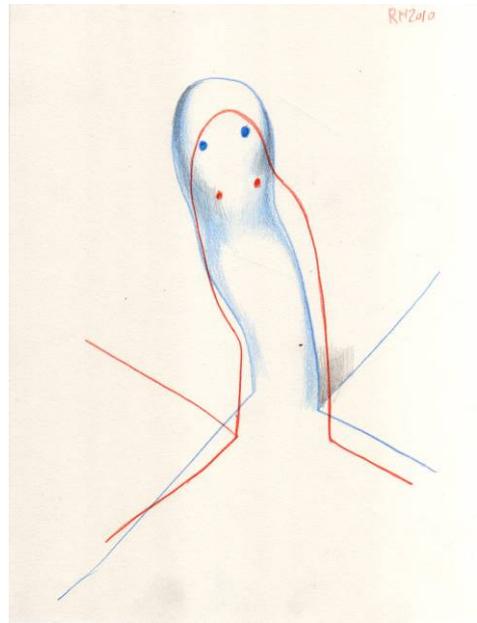


75

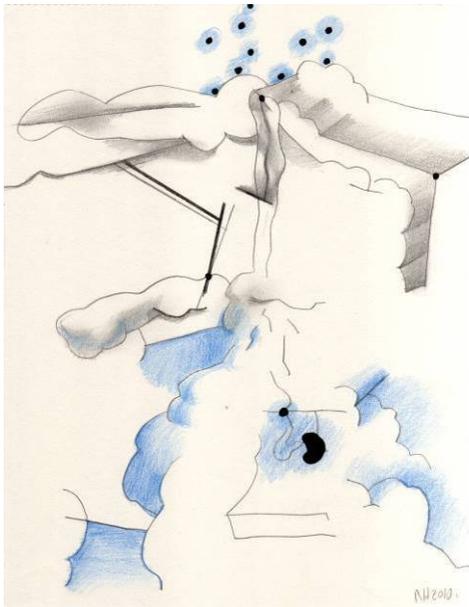
72, 73, 74 y 75. S/T. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.



76



77



78



79

76, 77, 78 y 79. S/T. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.



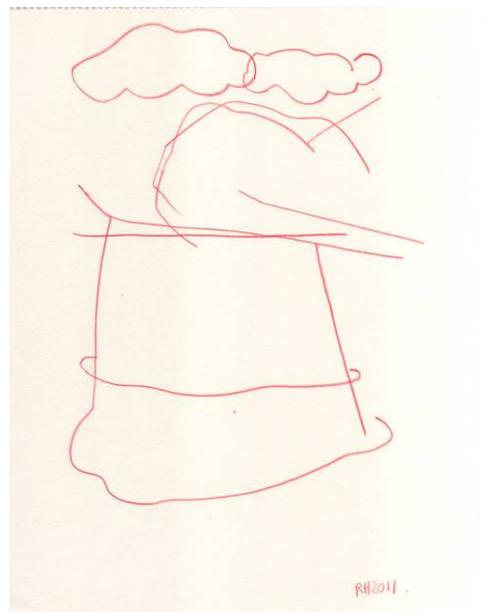
80



81

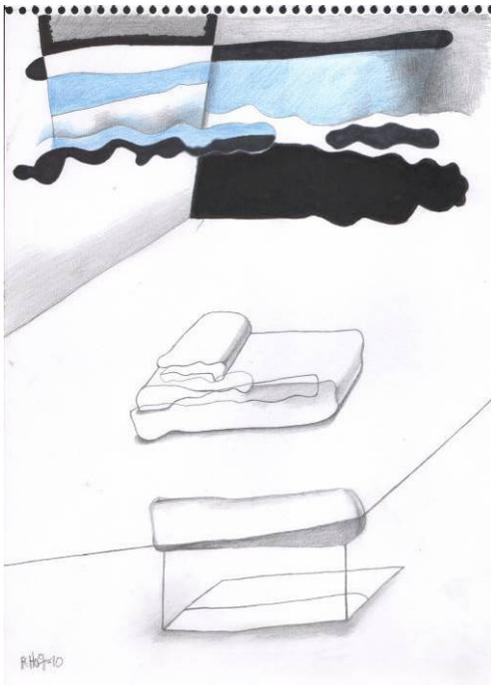


82



83

80, 81, 82 y 83. S/T. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.



84



85



86



87

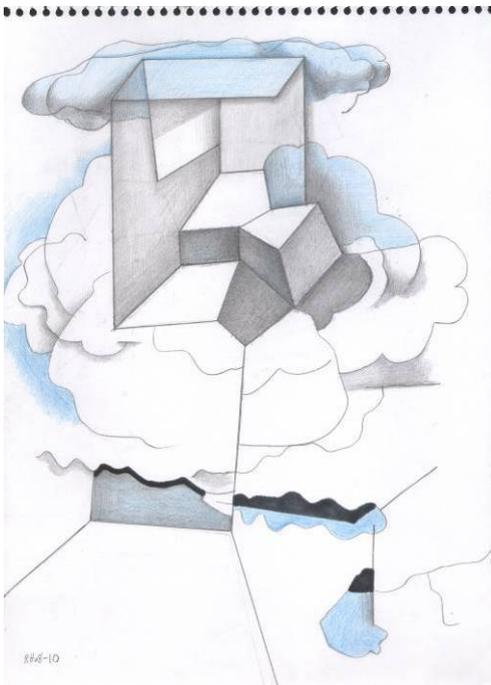
84, 85, 86 y 87. S/T. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 32 x 23cm. 2010.



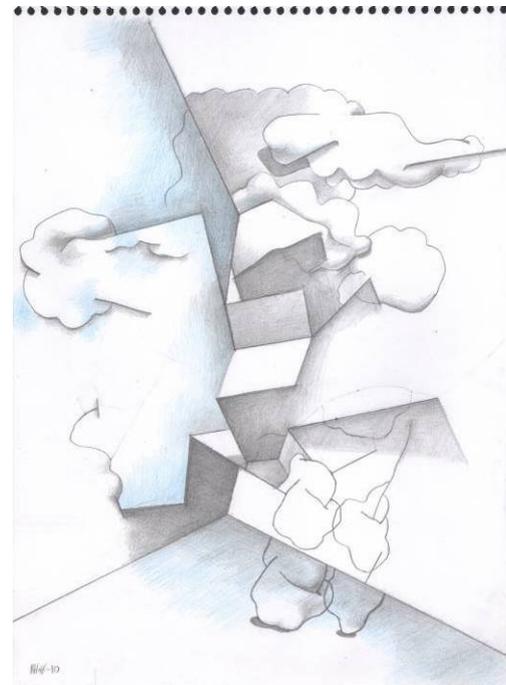
88



89



90



91

88, 89, 90 y 91. S/T. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 32 x 23cm. 2010.



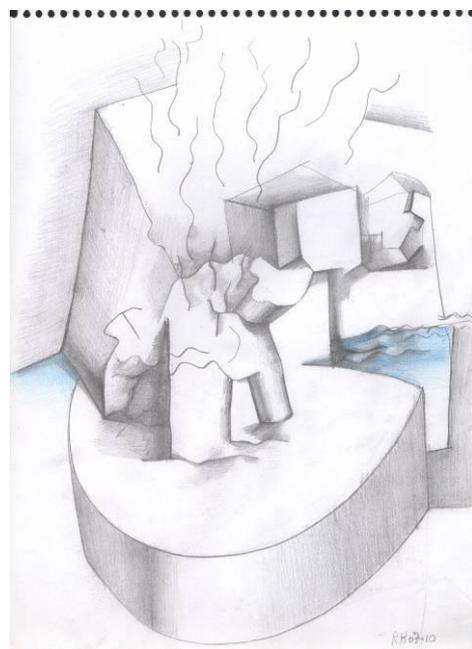
92



93

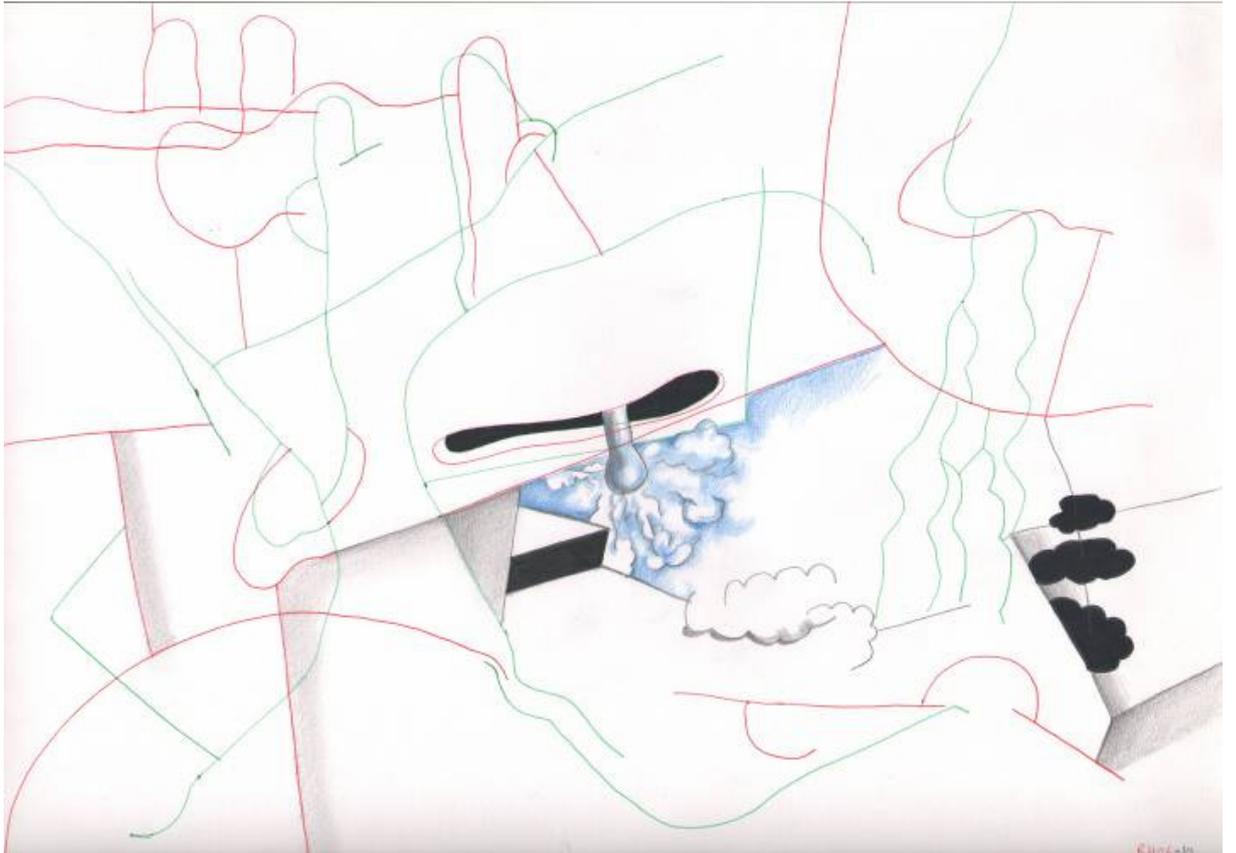


94

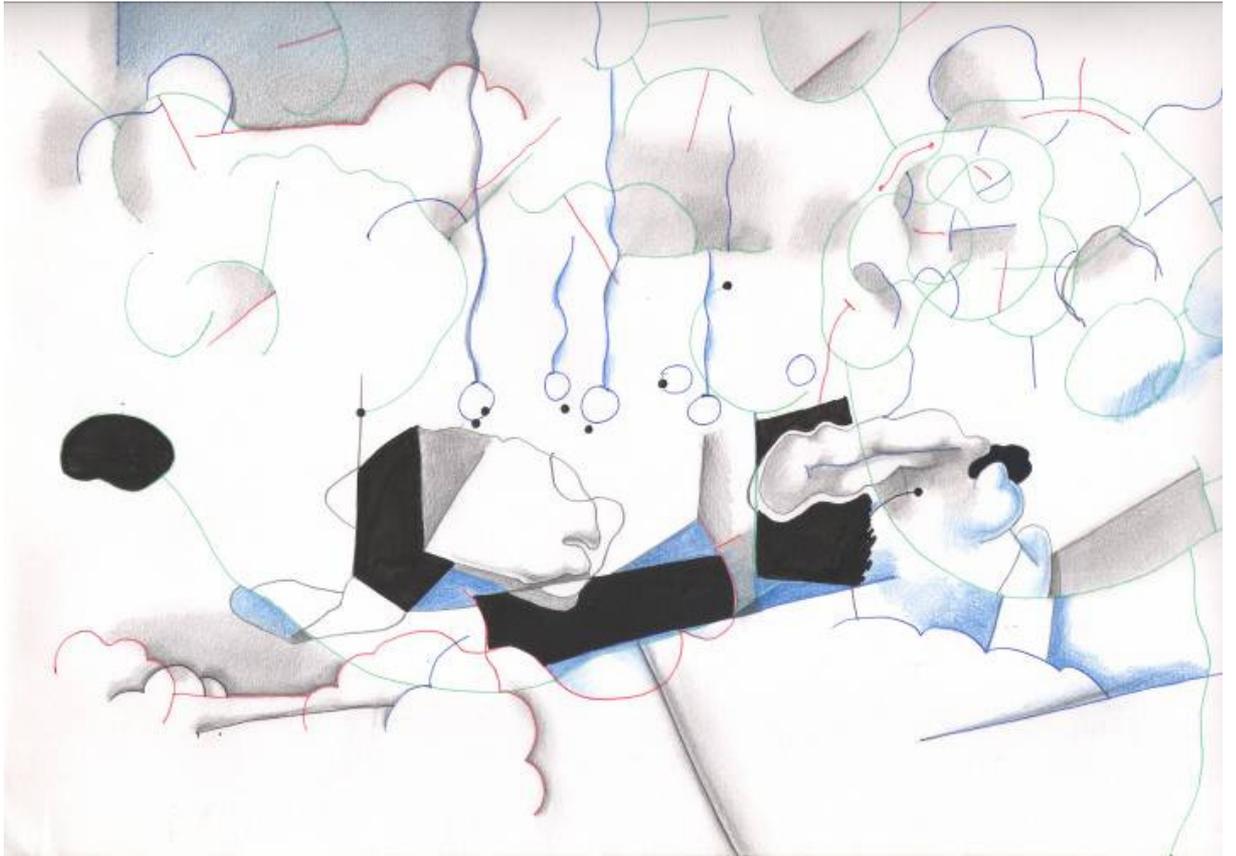


95

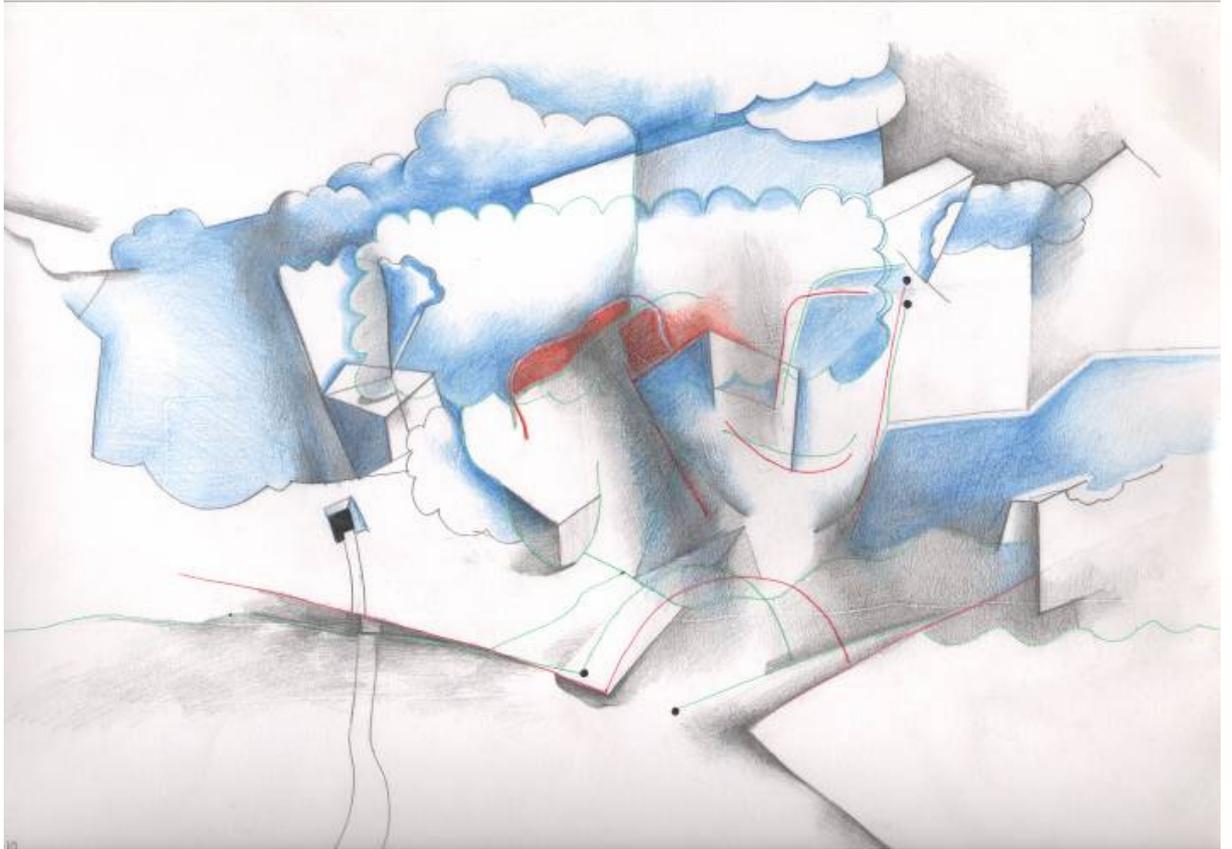
92, 93, 94 y 95. S/T. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 32 x 23cm. 2010.



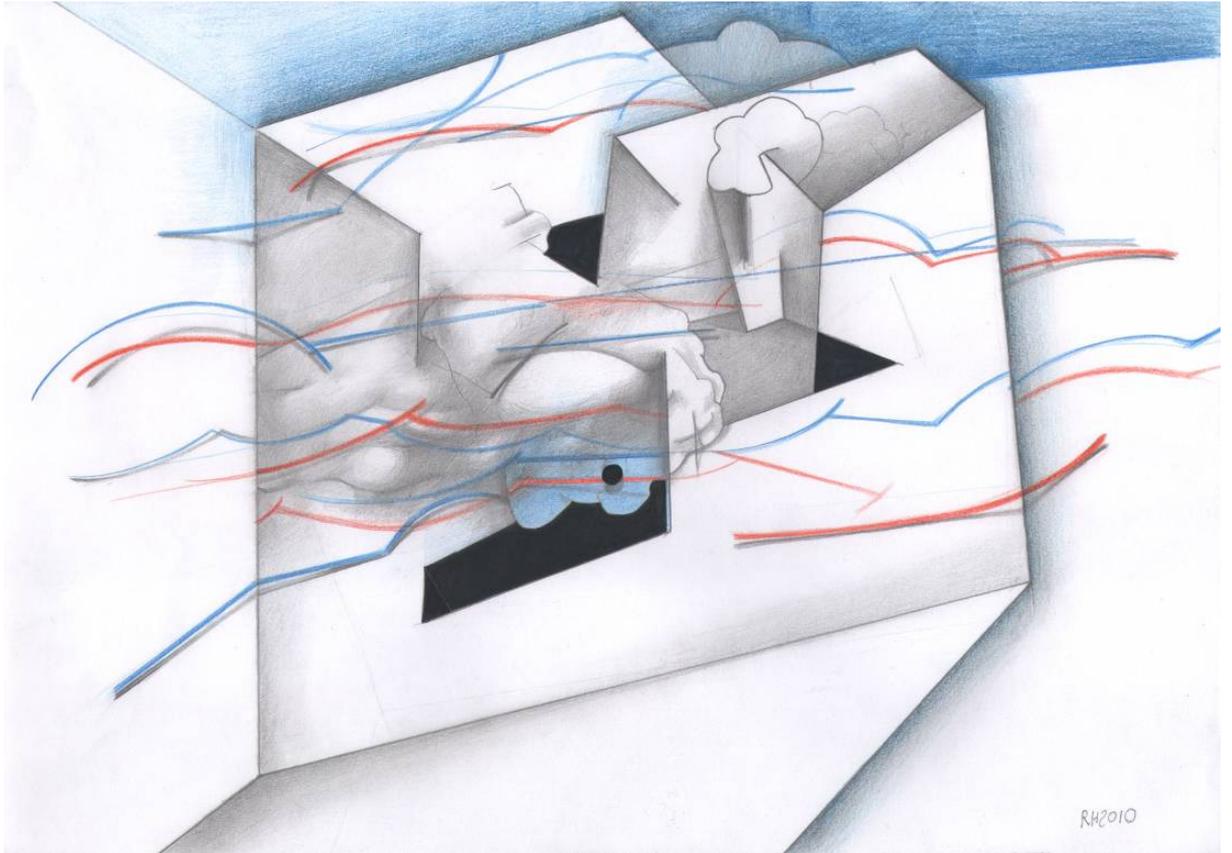
96. S/T. Lápices de color, grafito, bolígrafo y rotulador permanente sobre cartulina, 31 x 46cm. 2010.



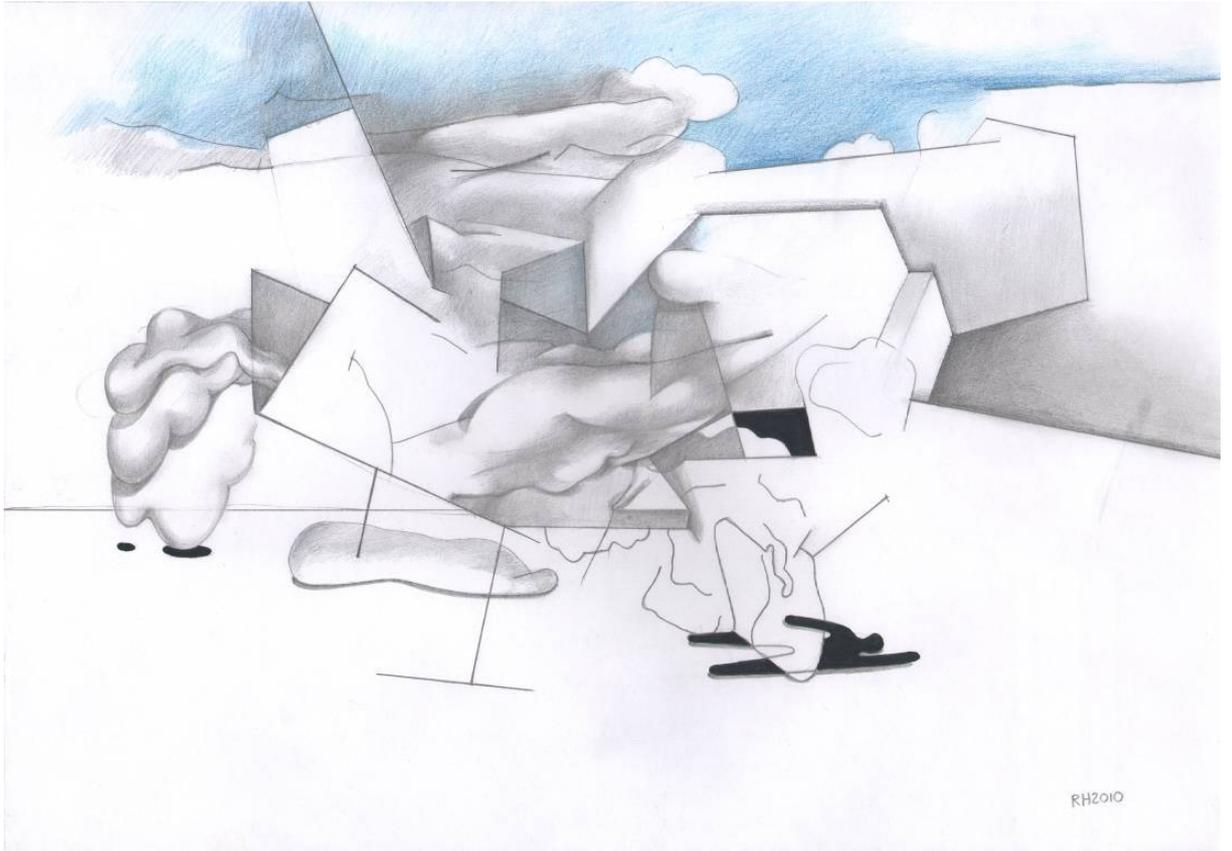
97. S/T. Lápices de color, grafito, bolígrafo y rotulador permanente sobre cartulina, 31 x 46cm. 2010.



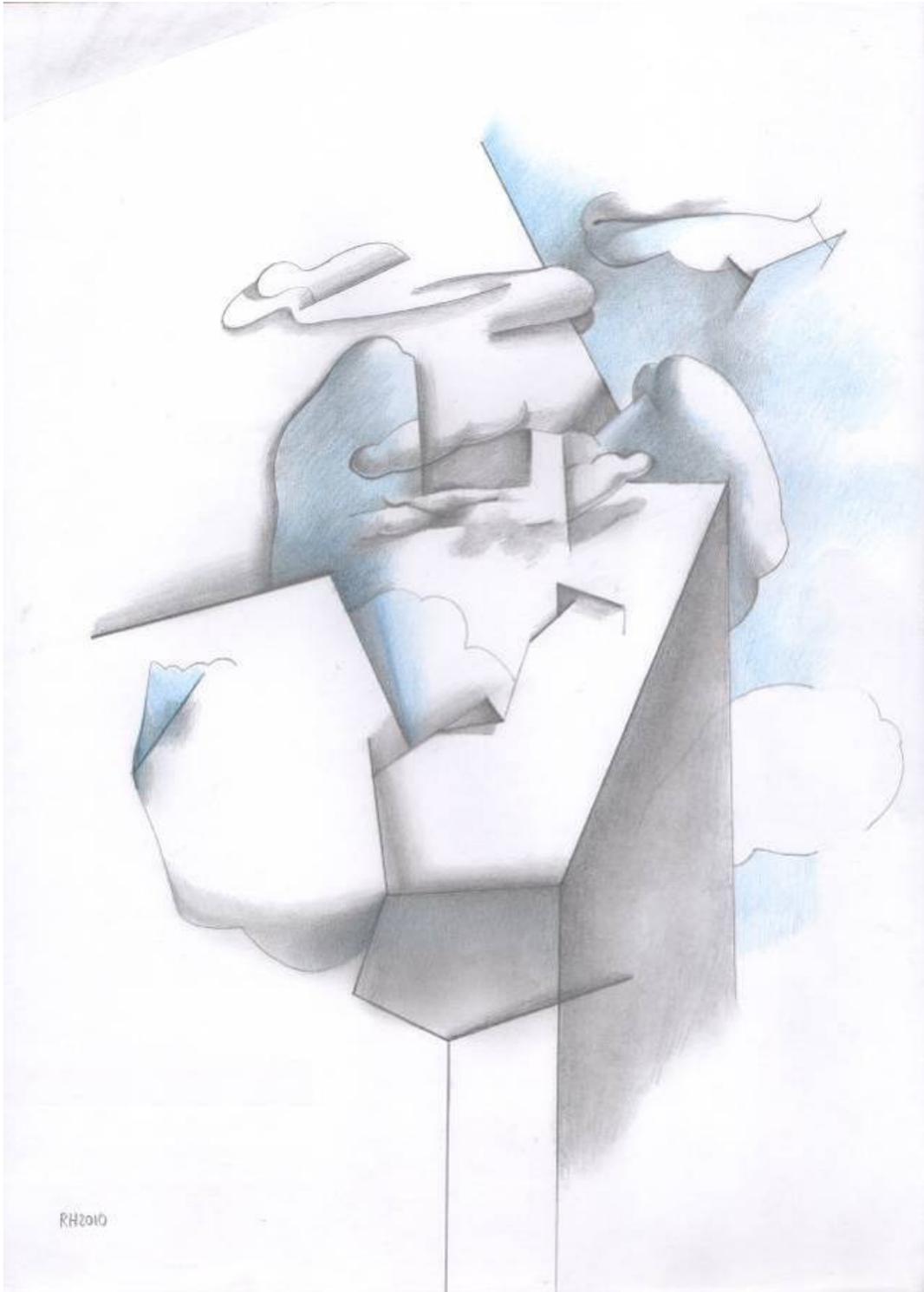
98. S/T. Lápices de color, grafito, bolígrafo y rotulador permanente sobre cartulina, 31 x 46cm. 2010.



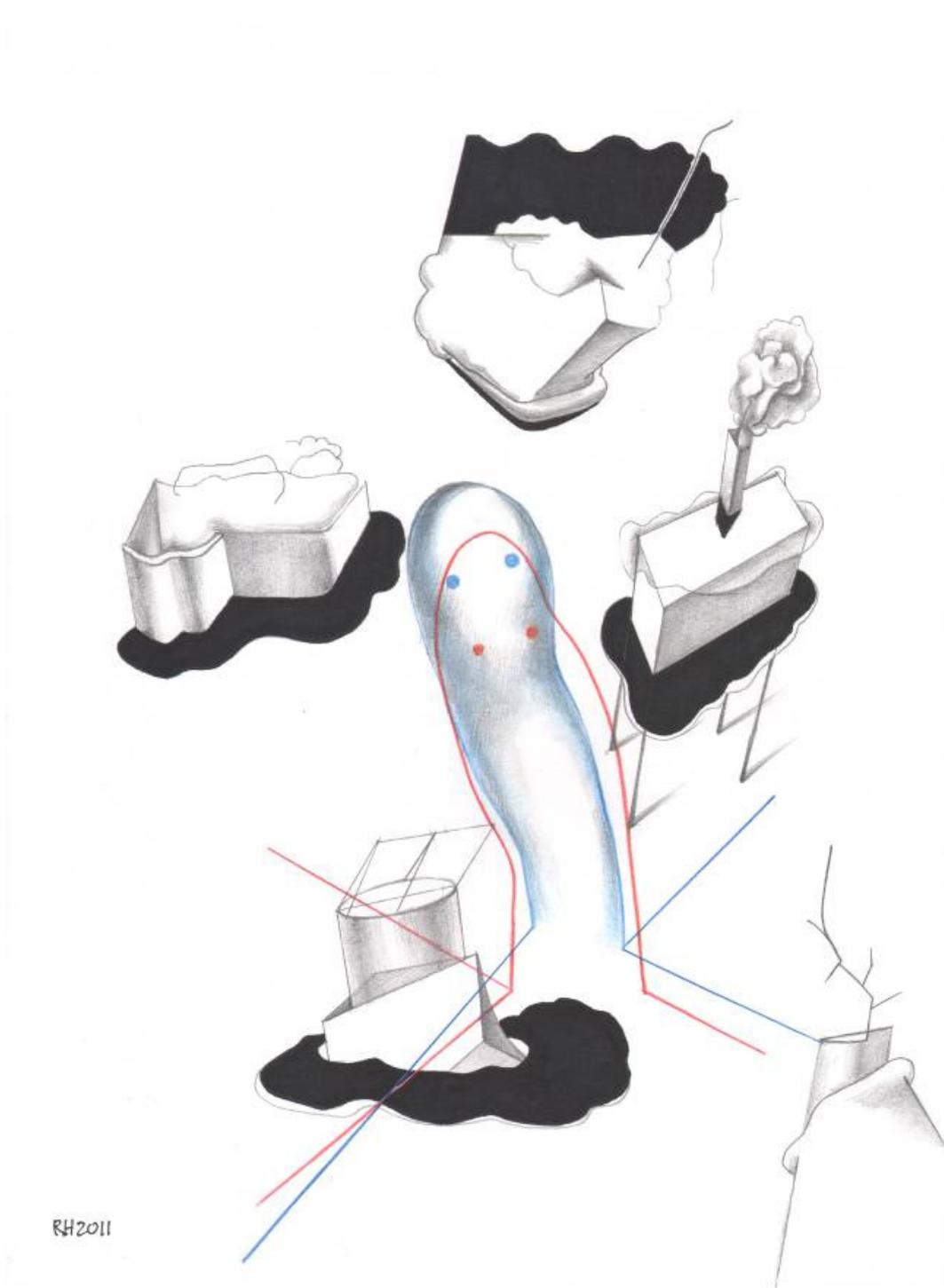
99. S/T. Lápices de color, grafito y rotulador permanente sobre cartulina, 30 x 42cm. 2010.



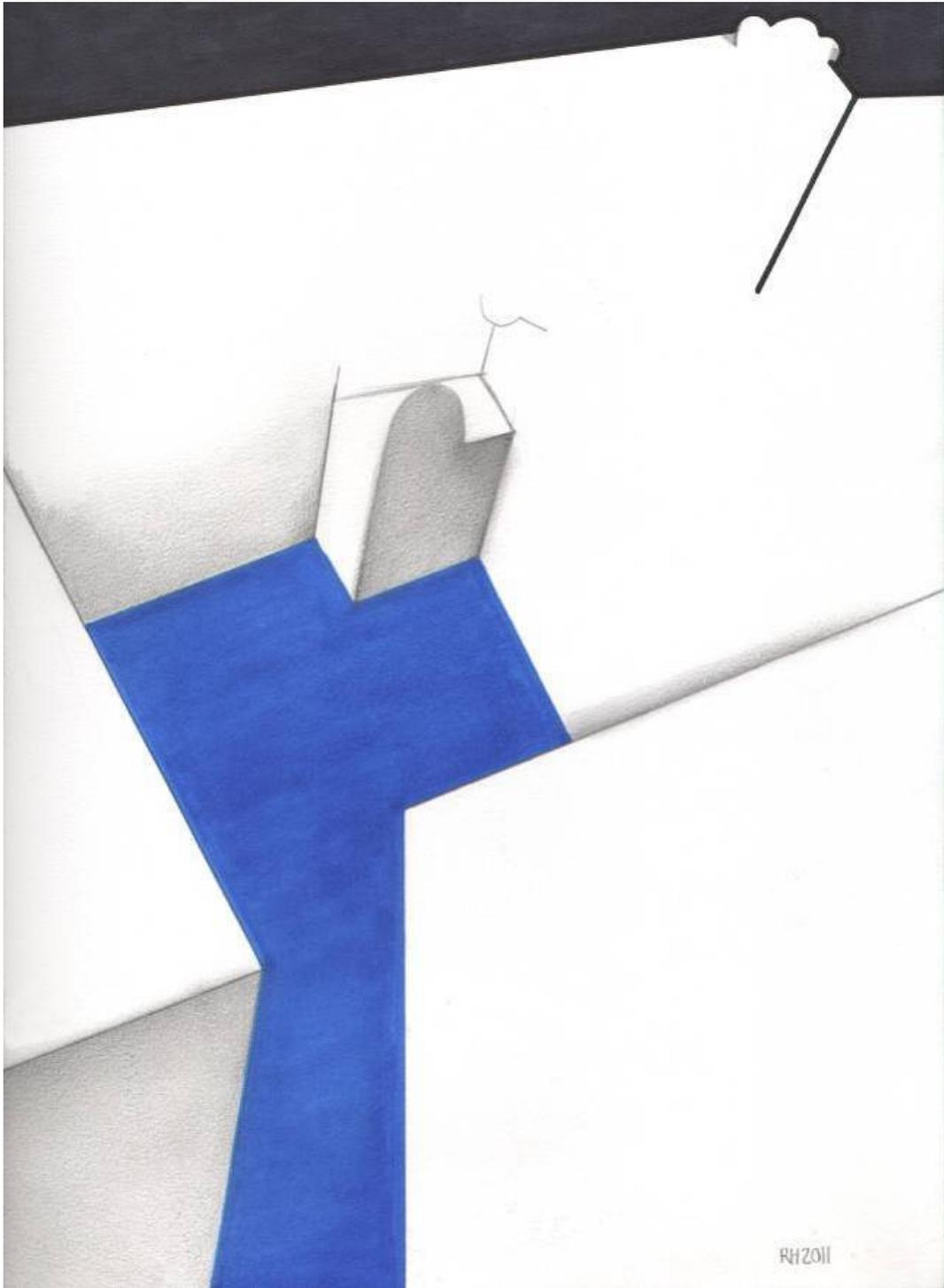
100. S/T. Lápices de color, grafito y rotulador permanente sobre cartulina, 30 x 42cm. 2010.



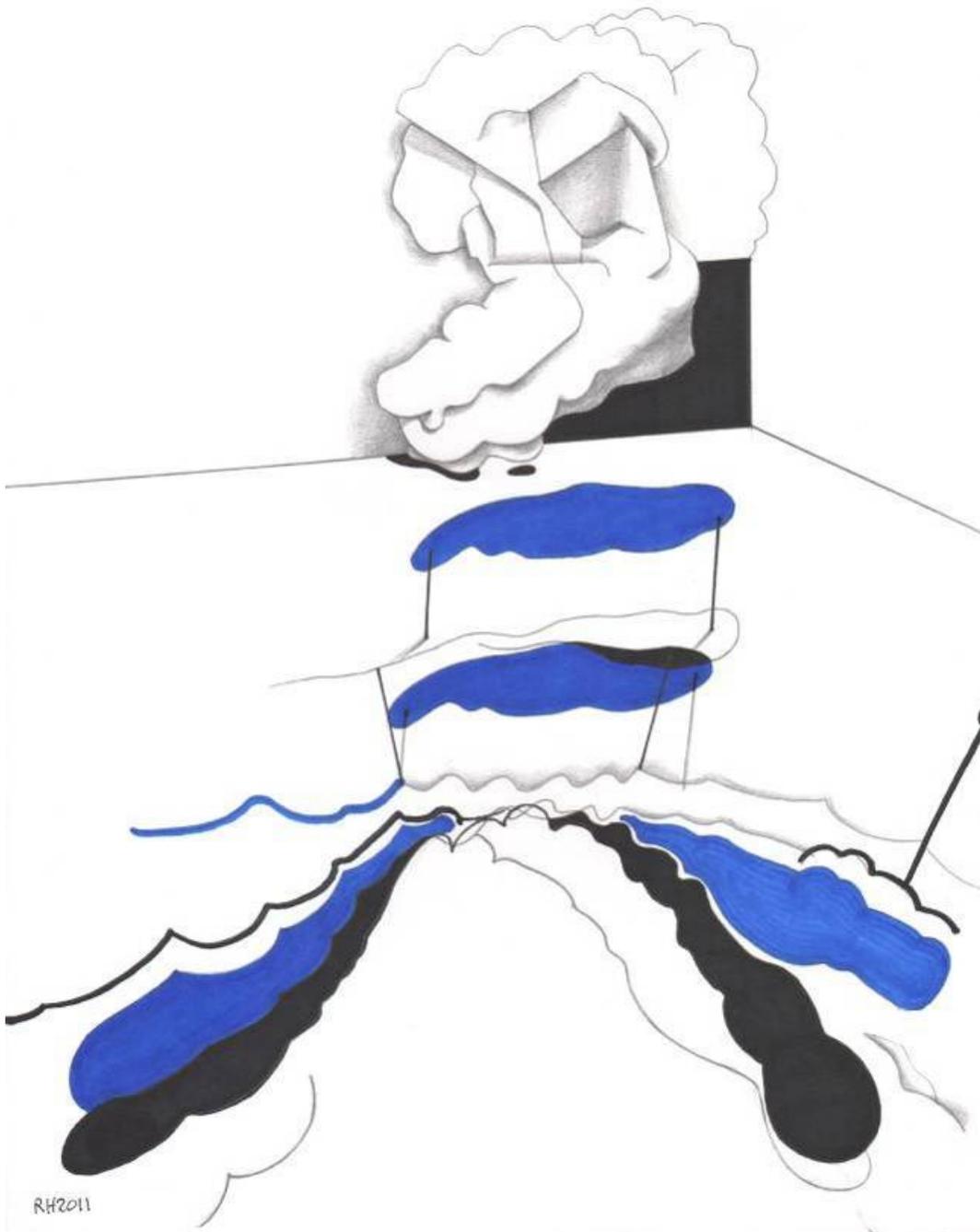
101. S/T. Lápices de color y grafito sobre cartulina, 42 x 30cm. 2010.



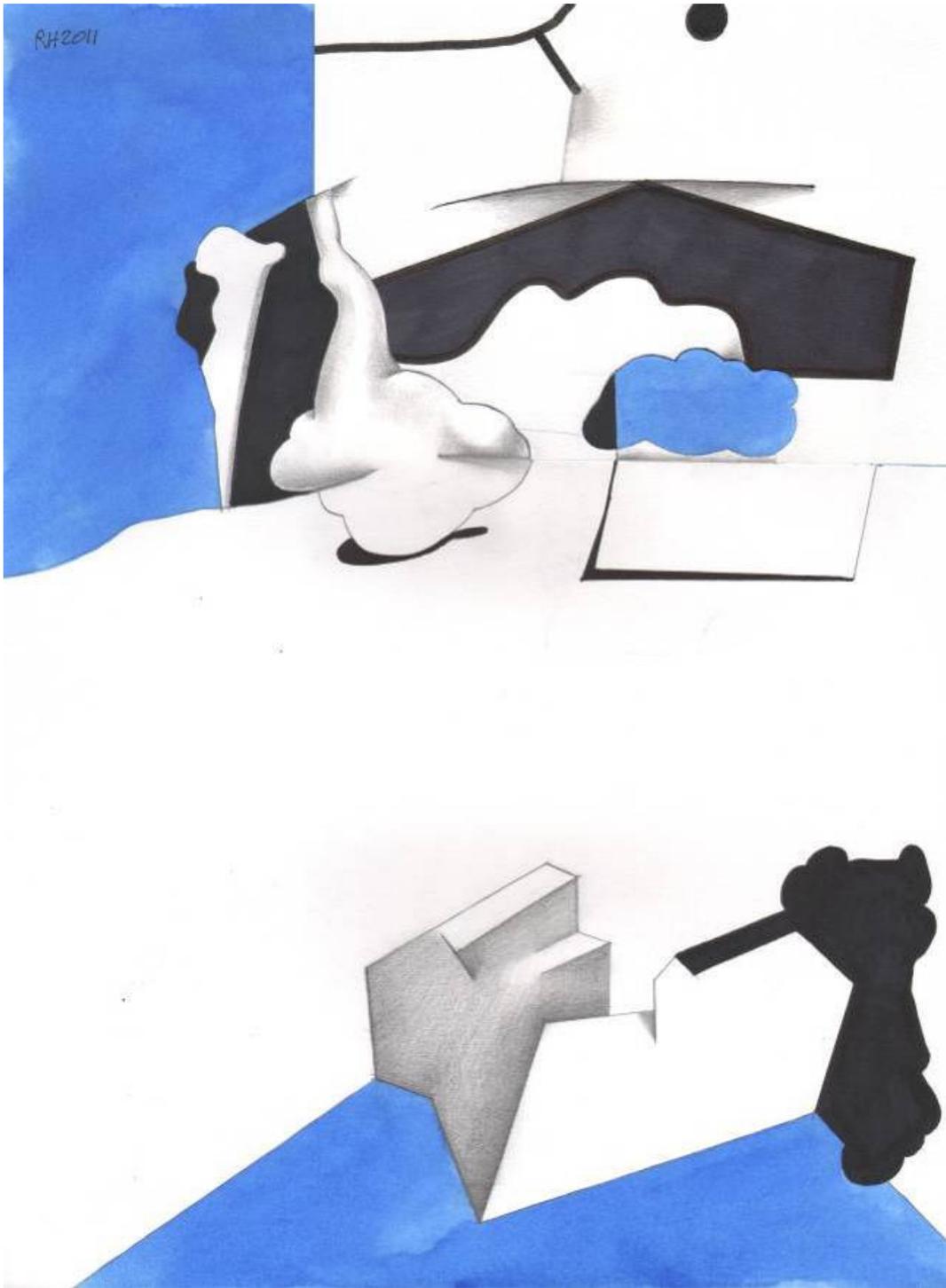
102. S/T. Lápices de color, grafito y rotulador permanente sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.



103. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.



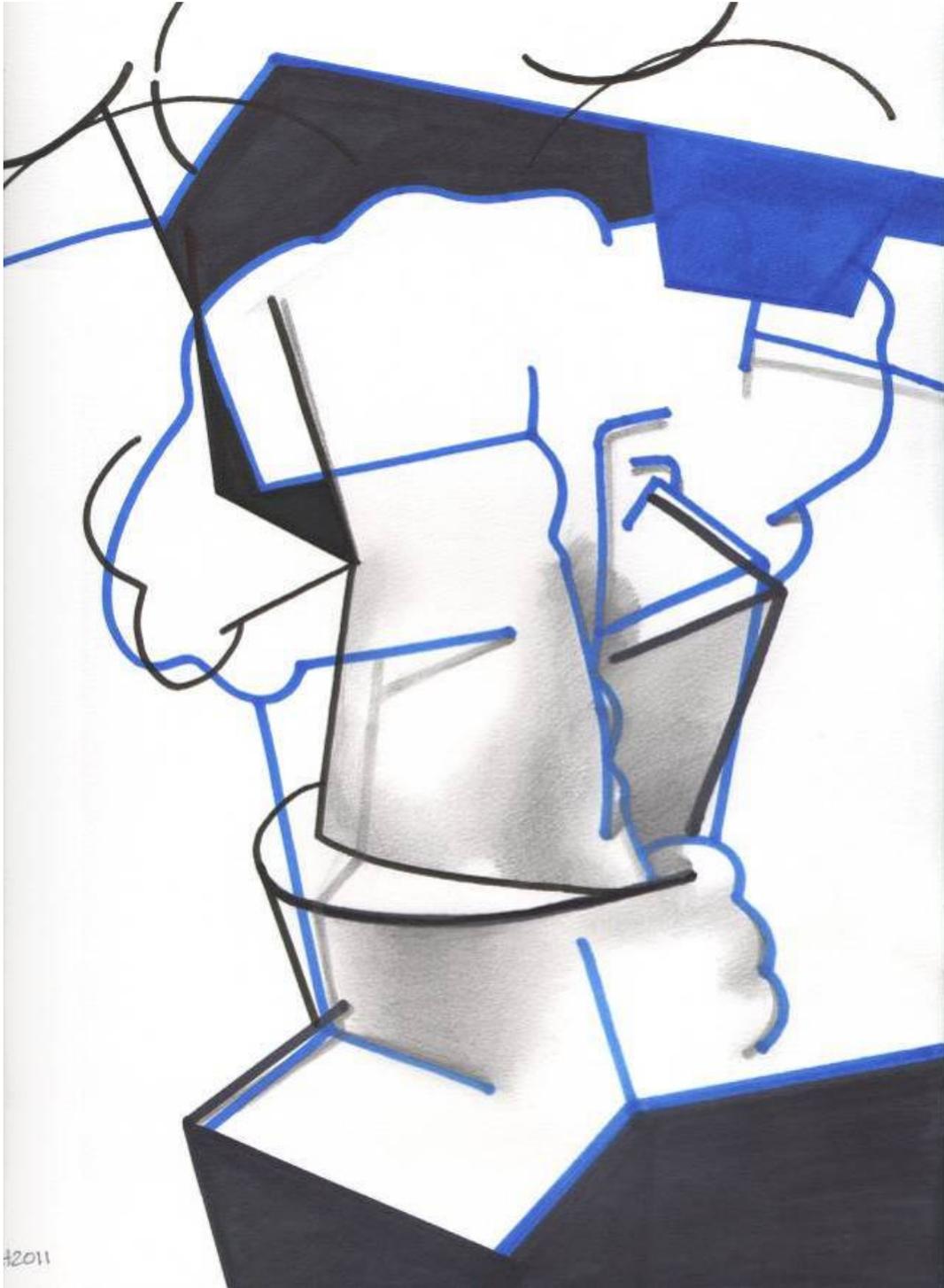
104. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.



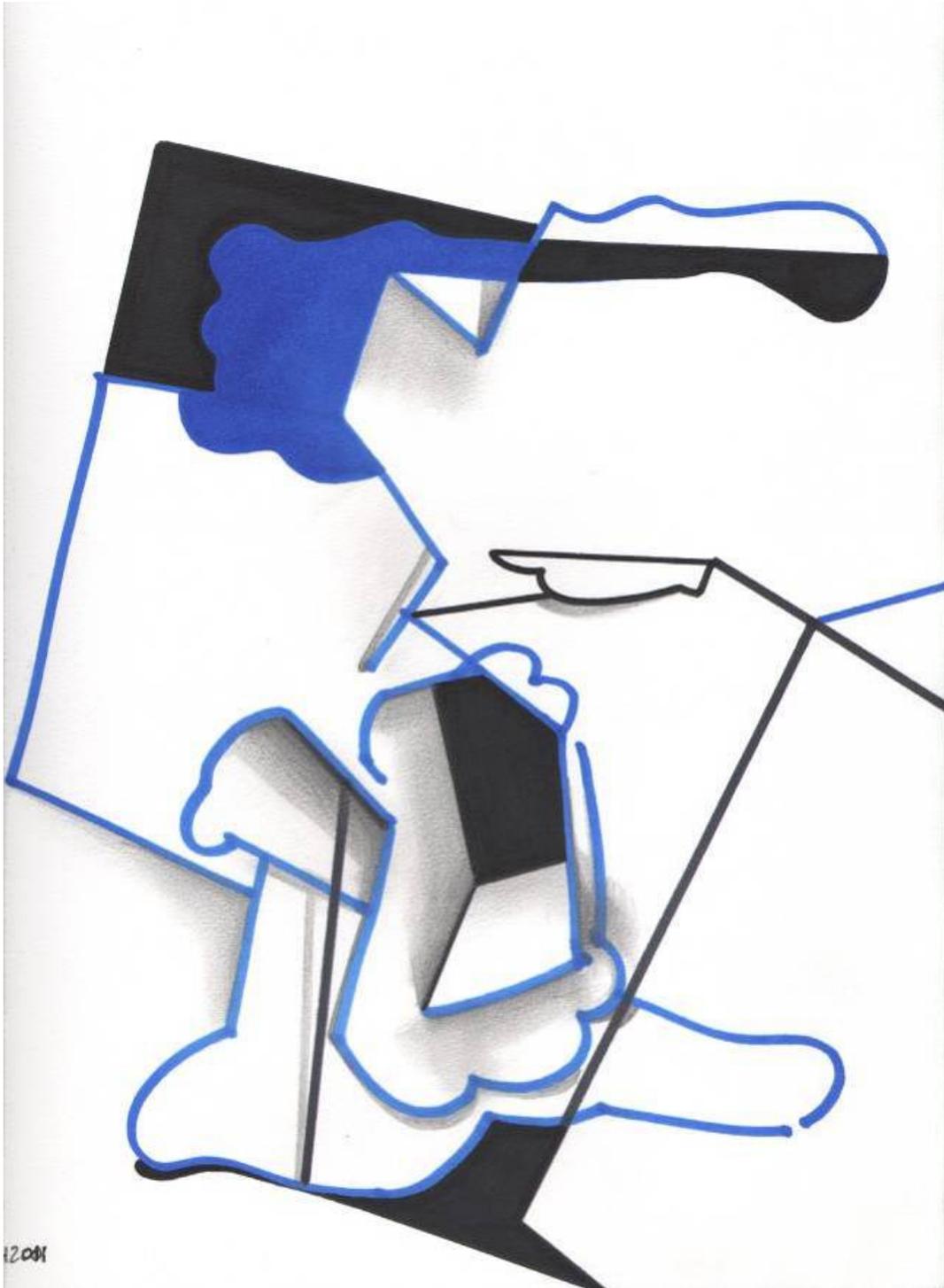
105. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.



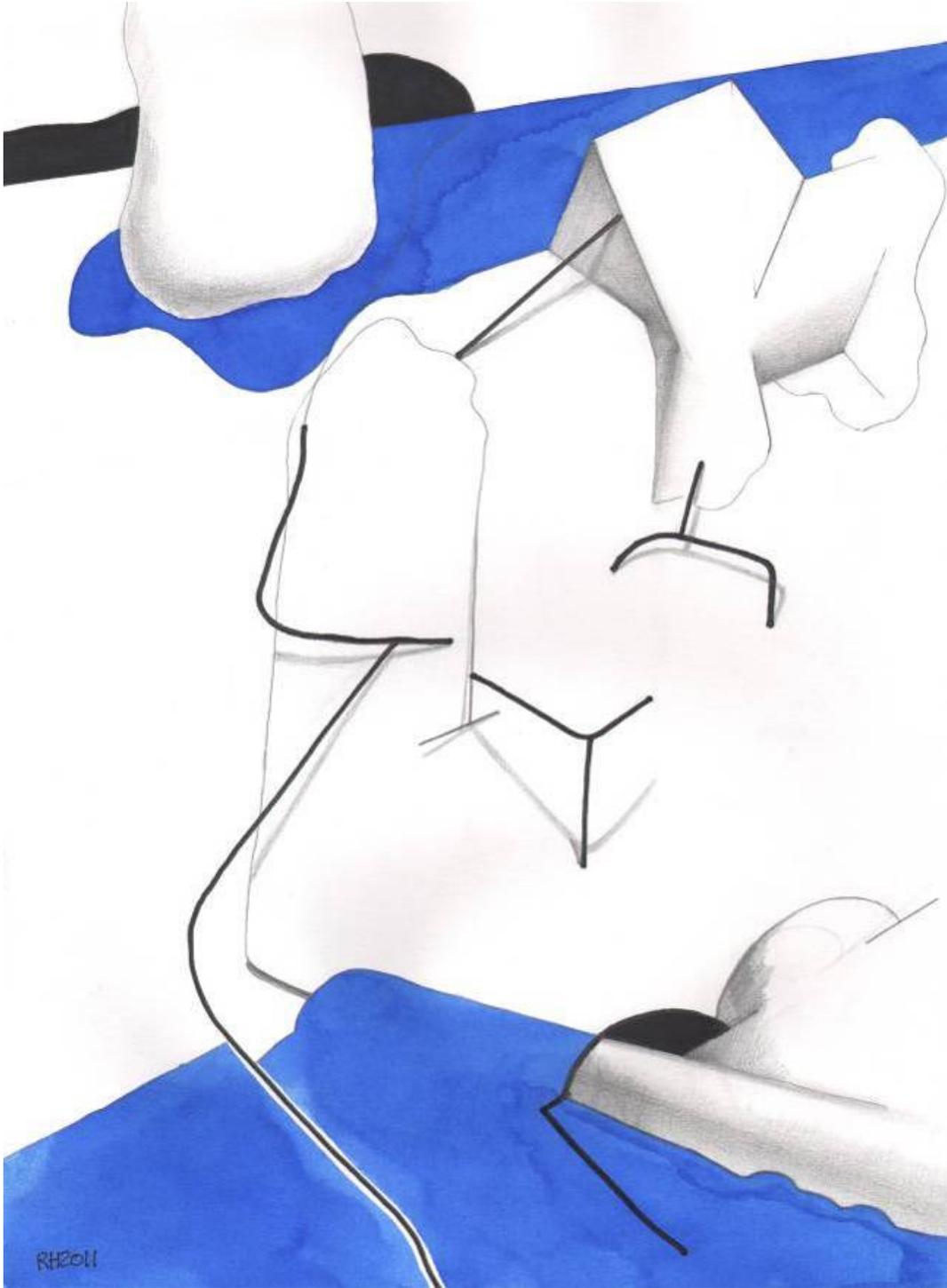
106. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.



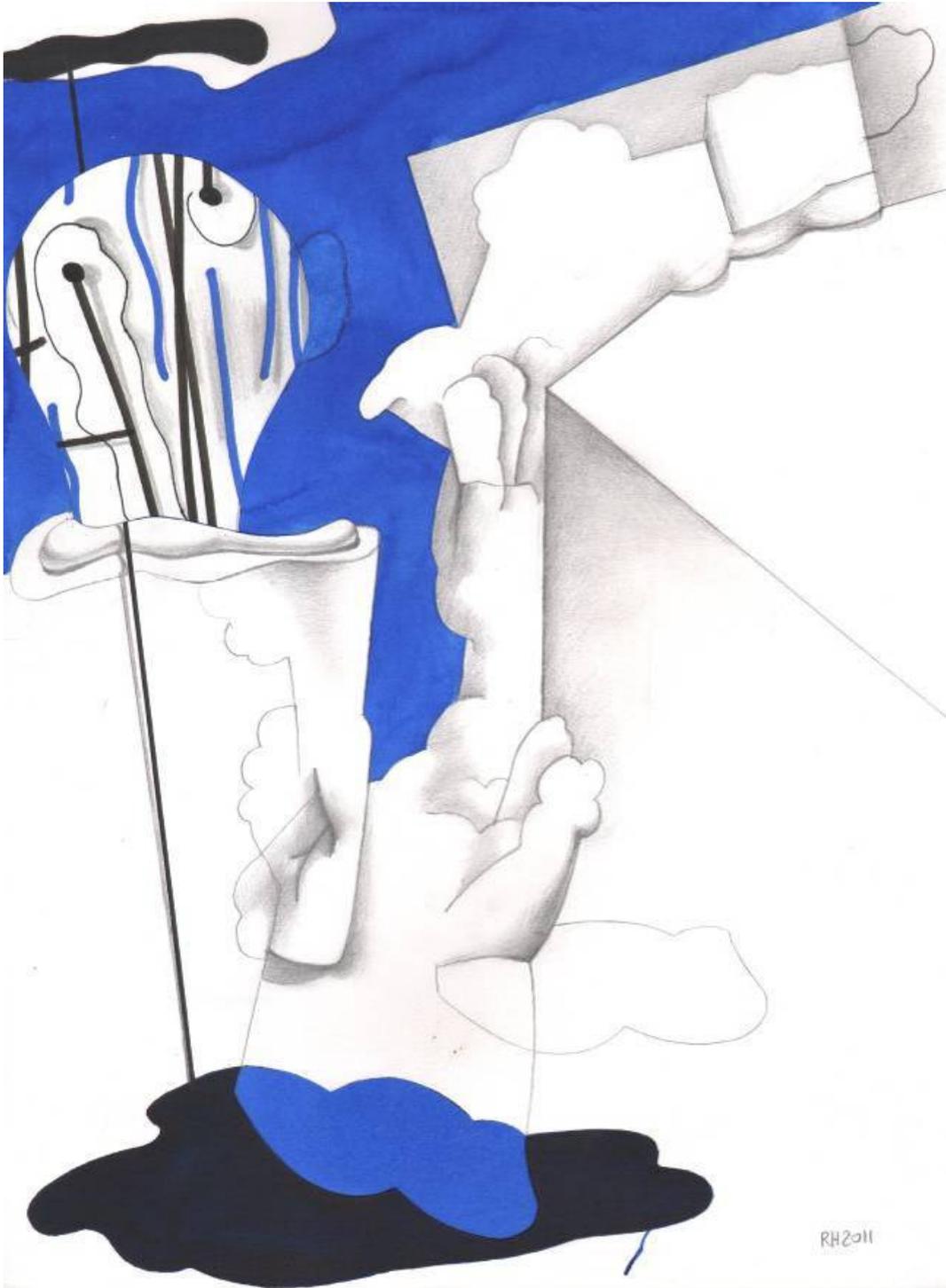
107. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.



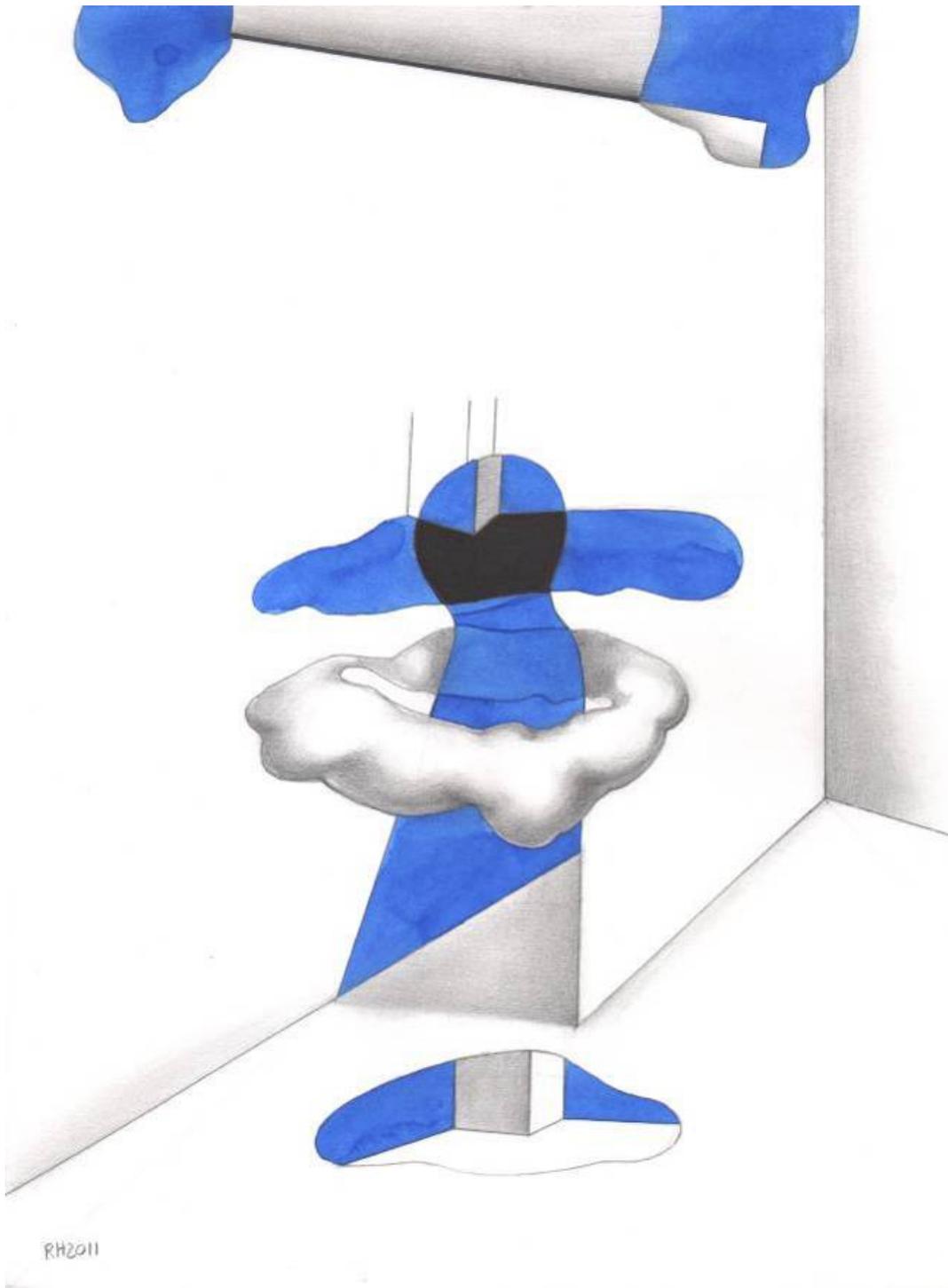
108. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.



109. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.



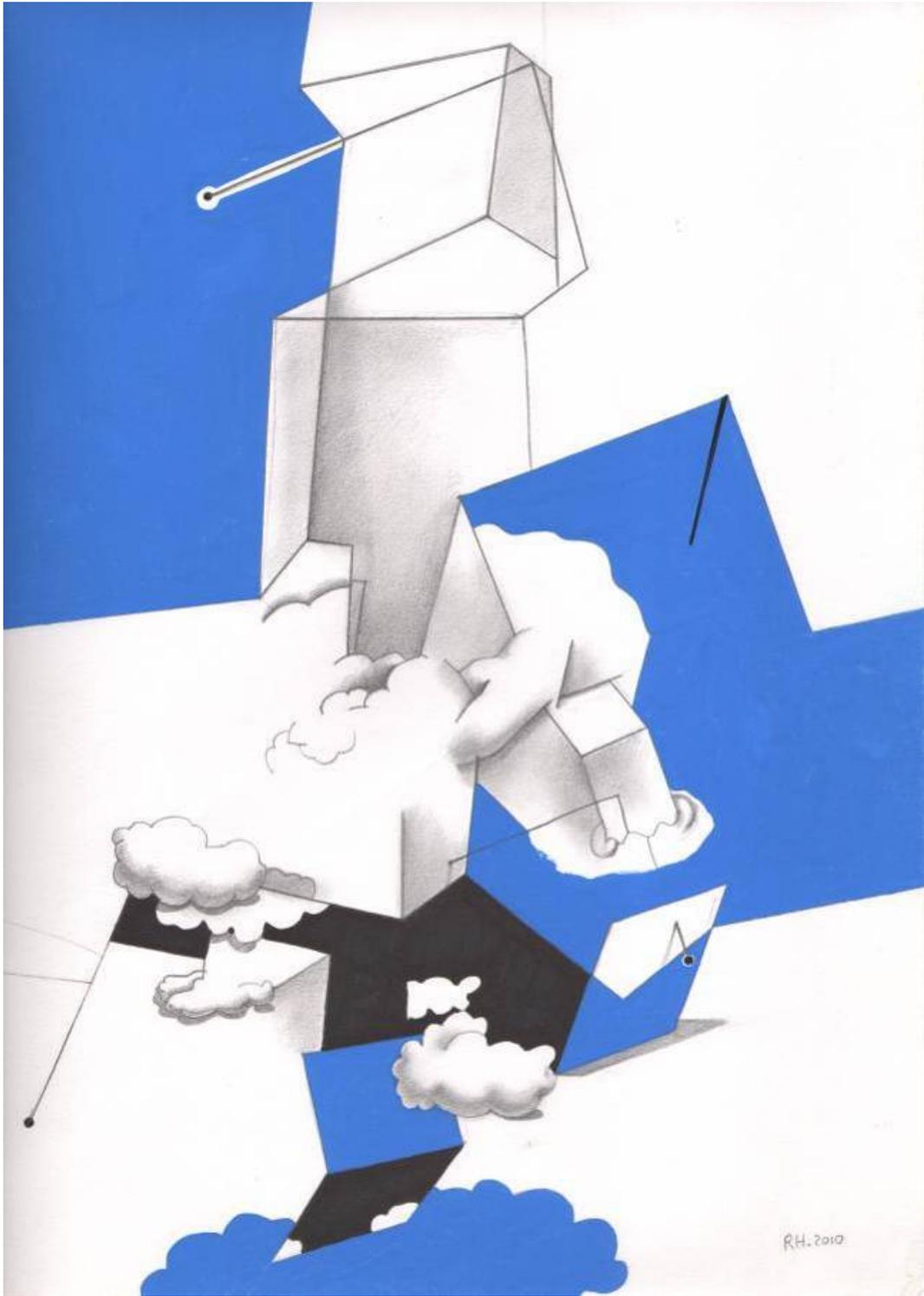
110. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.



111. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.



112. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.



113. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 46 x 31cm. 2010.



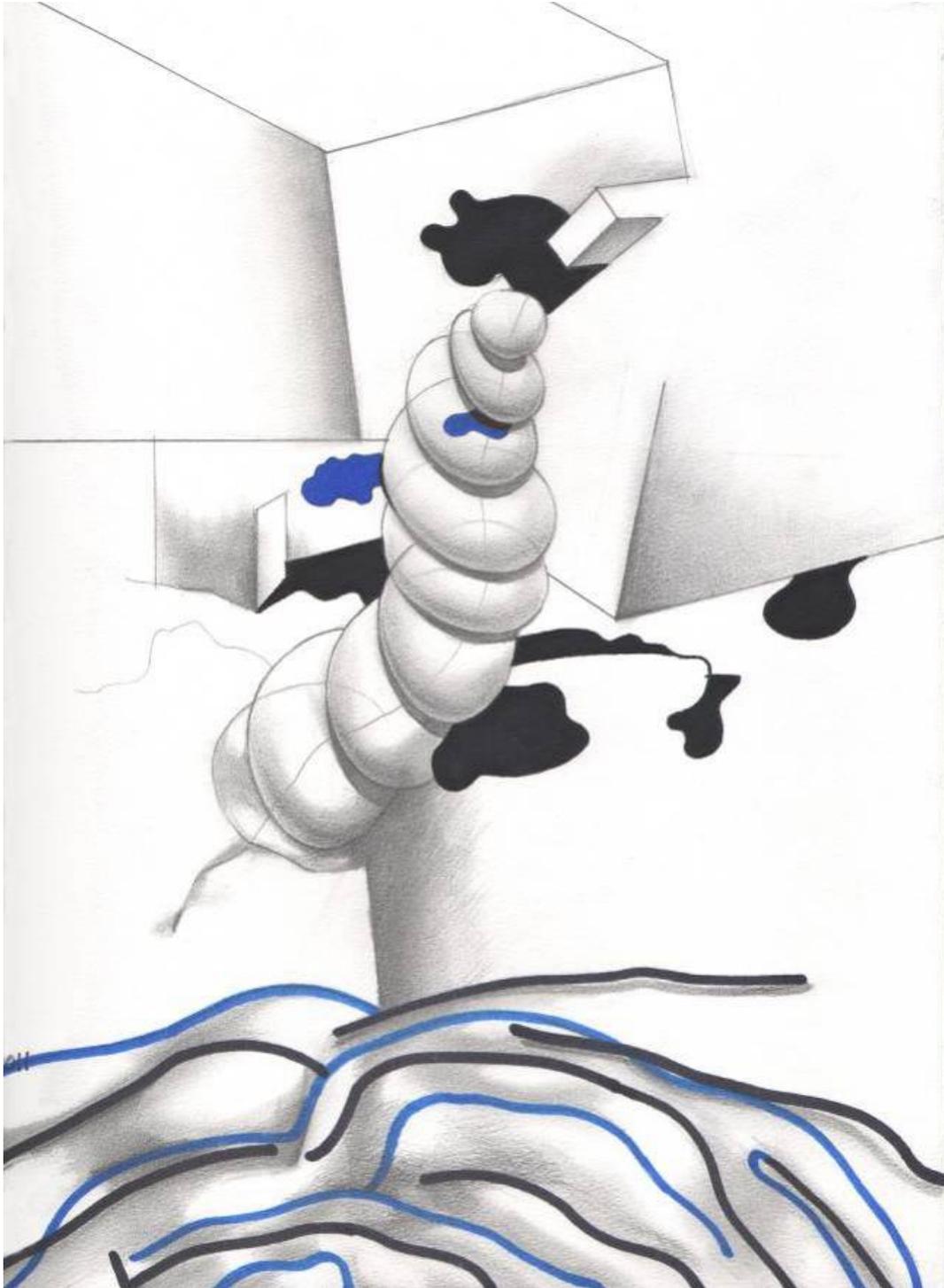
114. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.



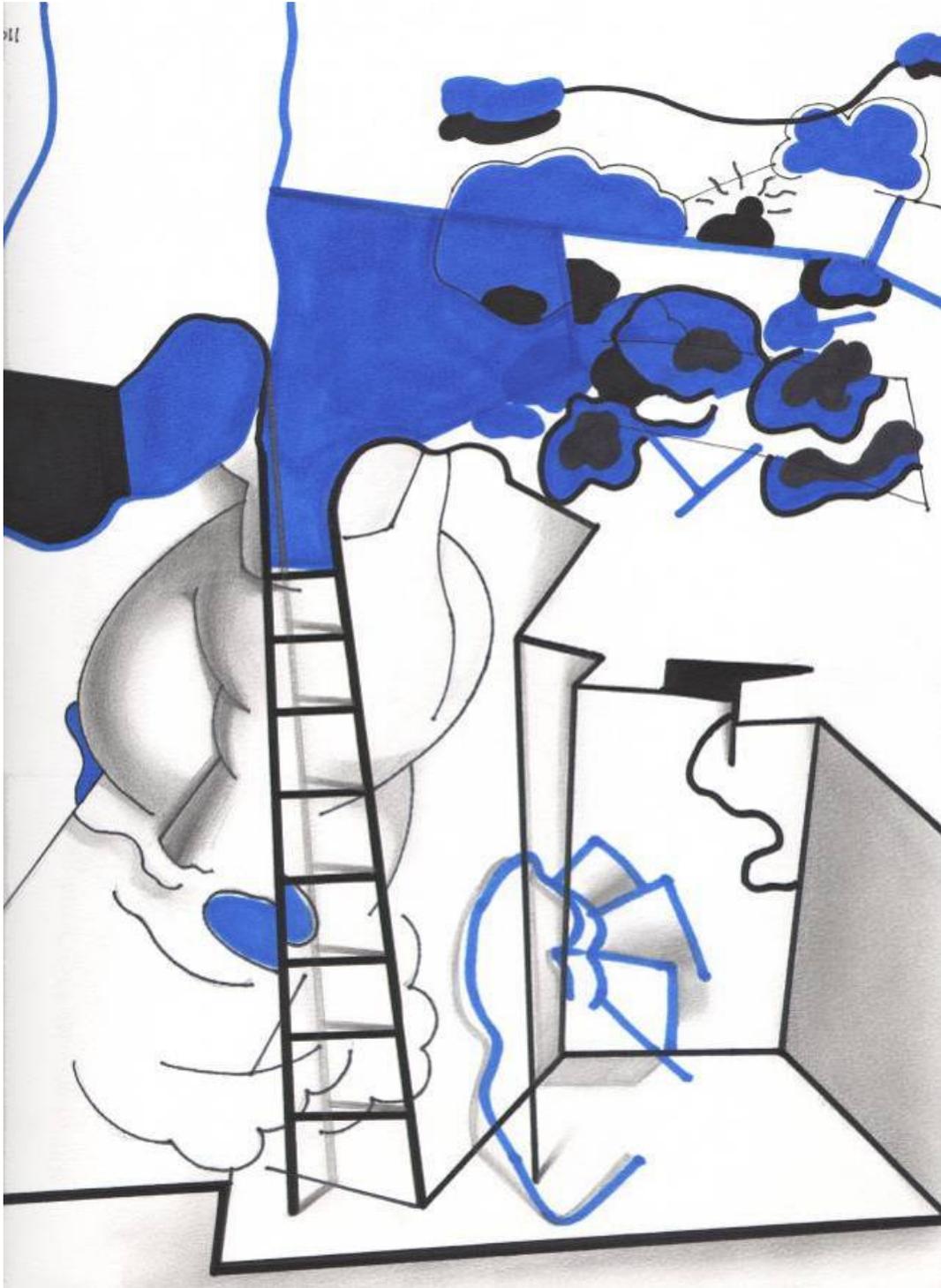
115. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.



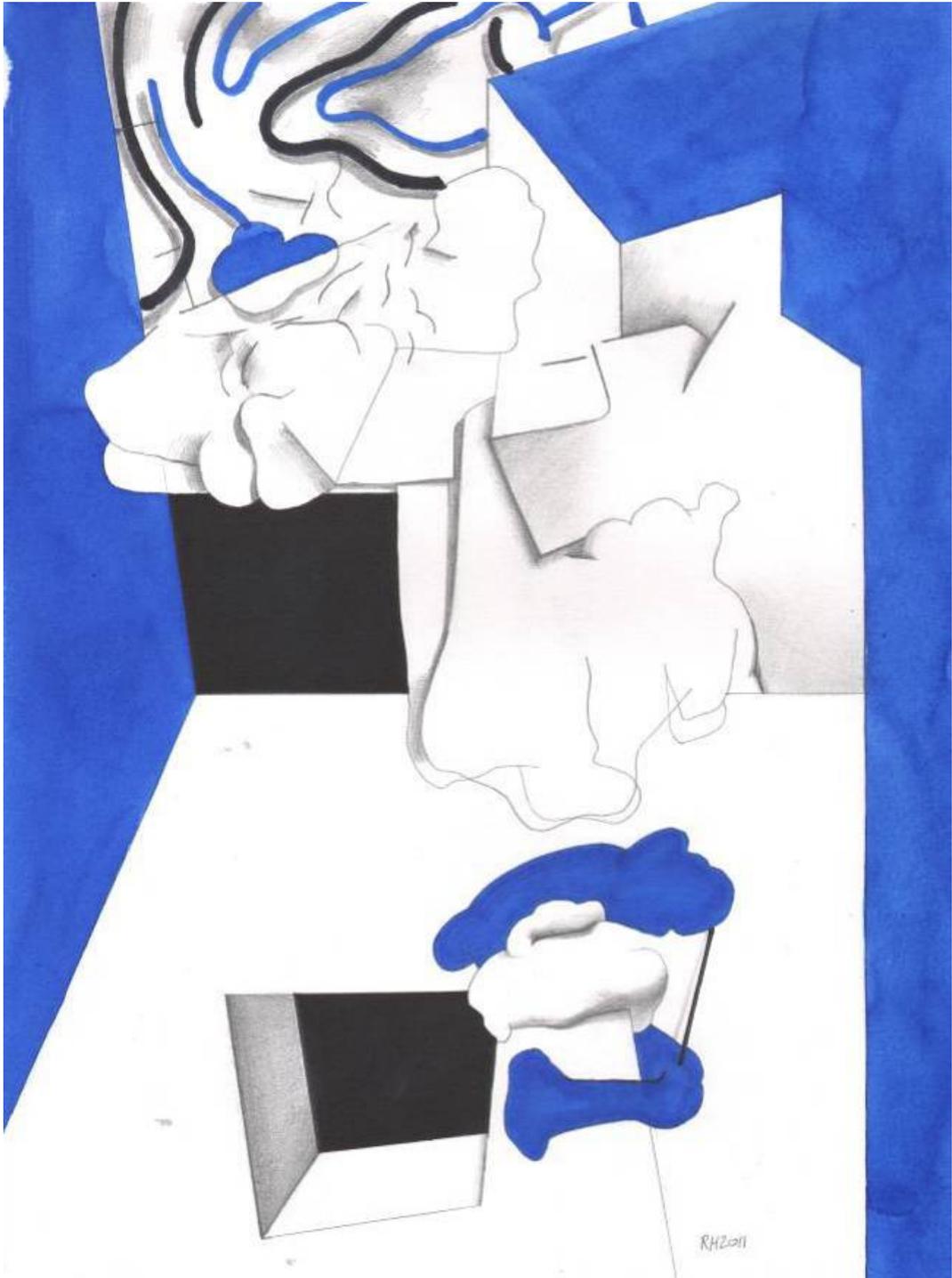
116. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.



117. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.



118. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.



119. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.



120. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.

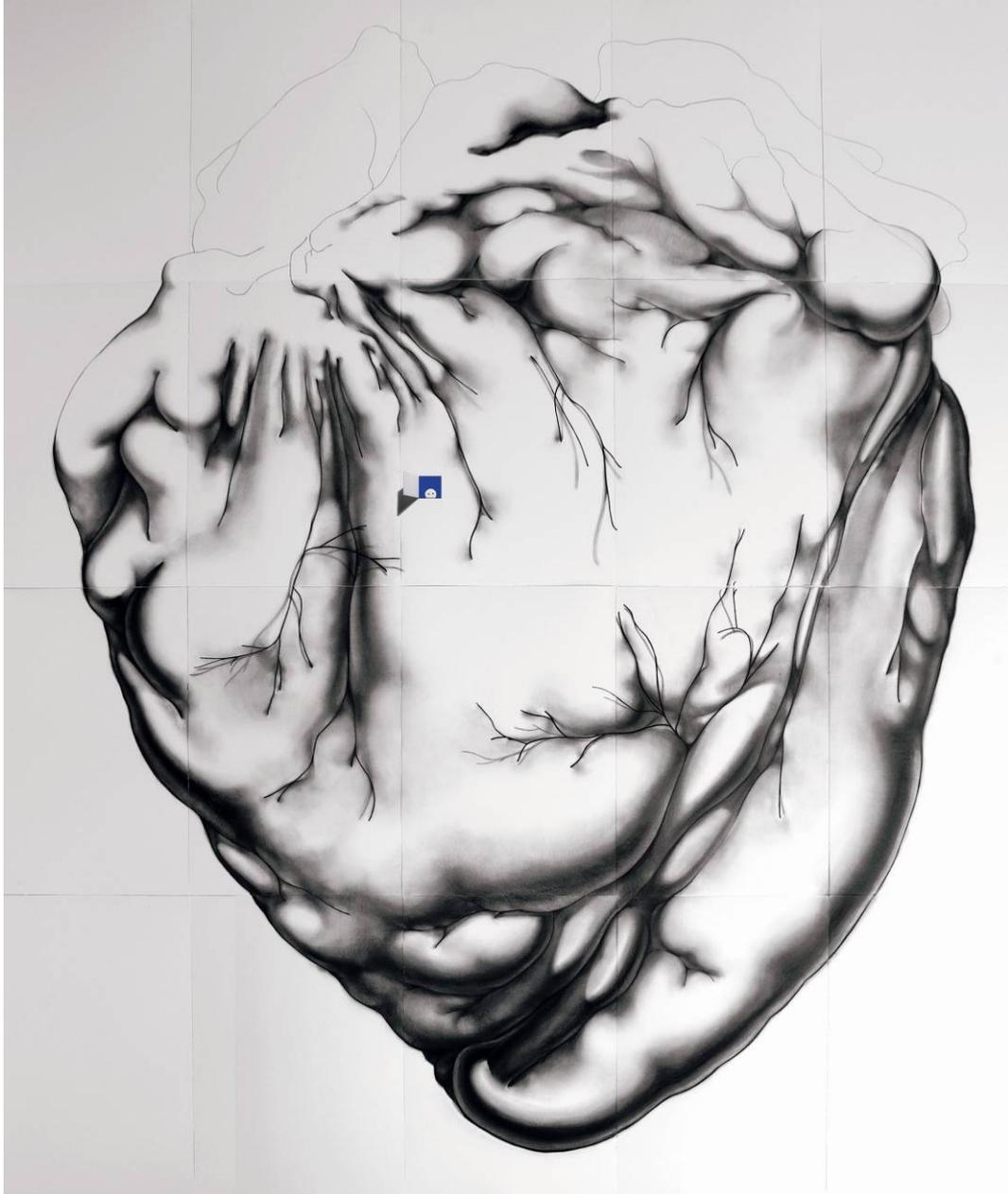


121. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 32 x 41cm. 2011.



122. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 32 x 41cm. 2011.

6.3. DESCRIPCIÓN INDIVIDUALIZADA DE LAS OBRAS.



123. S/T. o Con-razón nos mira, lápiz compuesto y acrílico sobre cartón (20 unidades de 120 x 80cm) en total 480 x 400cm. 2009.



124. S/T. o **Con-razón negro**, lápices y acrílico sobre DM. 190 x 150cm. 2006.



125. S/T. o **Para una vida líquida**, acrílico sobre tela, 265 x 190cm. 2007.



126. S/T. o Viejo, sordo, ciego, mudo y poeta, acrílico sobre tela, 265 x 190cm. 2008.



127. S/T. Acrílico sobre tela, 190 x 470cm. 2005.



128. S/T. o No puedo pensar tu muerte, acrílico sobre tela, 190 x 265cm. 2007.



129. S/T. o Suicidio en azul, acrílico sobre tela, 190 x 265cm. 2008.



130. S/T. o **Una forma de vida desaparece debajo de tus pies**, acrílico sobre tela, 265 x 190cm. 2007.



131. S/T. o Ello, yo y superyó. Tres hombres de goma-espuma forrados de tela, medidas variables. 2008.

7. VISUALIZACIÓN DEL ESPACIO EXPOSITIVO.

7.1. FOTOGRAFÍAS DE LA SALA GÓTICA VACÍA.



132. Sala Gótica. Vista general de la entrada.



133. Sala Gótica. Vista general del fondo de la sala.



134

134. **Sala Gótica.** Vista lateral de una pared.

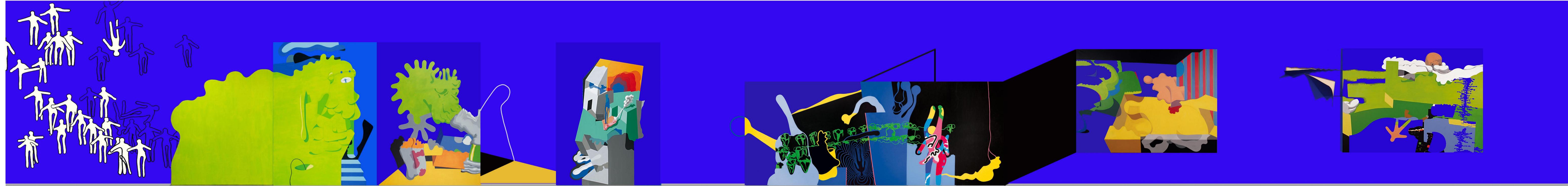


135

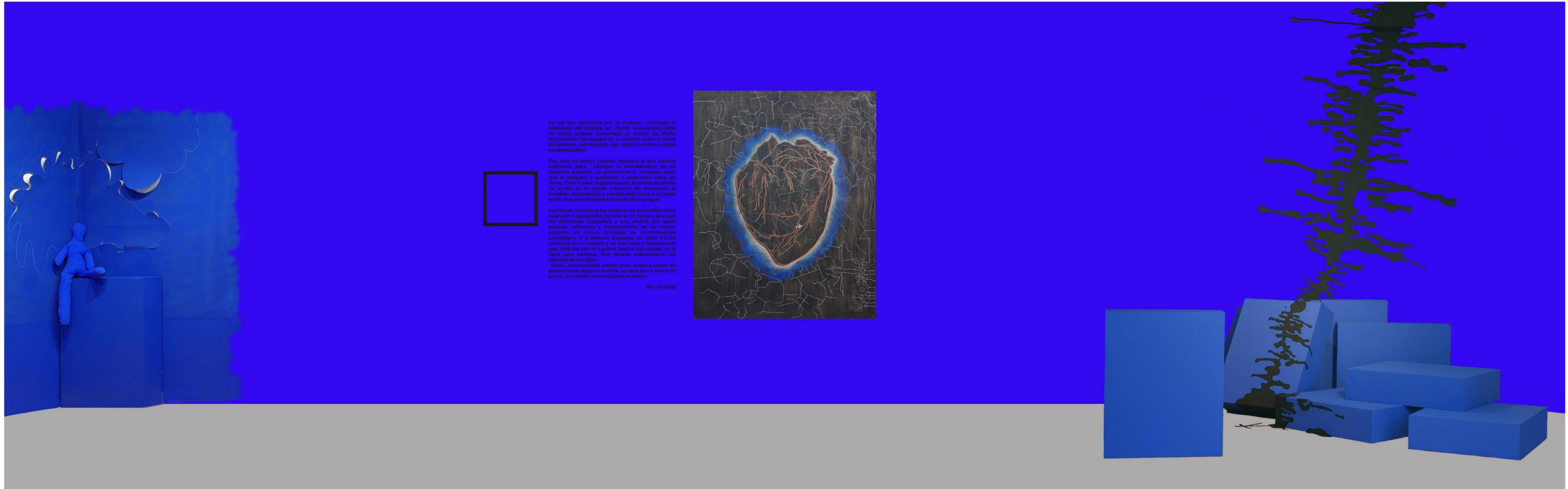
135. **Sala Gótica.** Vista detallada de la puerta de entrada.

7.2. IMÁGENES DE LA SALA DE EXPOSICIONES INTERVENIDA.

En las siguientes páginas mostramos desplegados de gran tamaño para que se pueda visualizar con claridad el conjunto del proyecto de intervención.



136. Intervención plástica en la Sala Gótica del Centre del Carme. Mural lateral izquierdo. Acrílico sobre pared. 400 x 3000cm.



La luz que penetraba por la ventana inundaba la habitación del hospital, en donde una sordida cama de hierro pintada sustentaba el cuerpo de María, proyectando las migajas de su sombra sobre la pared de enfrente, recordándole que aquel contorno todavía estaba habitado.

Sus días no tenían colores, tampoco el gris parecía suficiente para albergar la incertidumbre de su estrecho presente: un pulverizado e inmenso vacío que la obligaba a quebrarse y separarse entre las horas. Pero lo peor llegaba cuando el manto del olvido no acudía en su ayuda, entonces las emociones la invadían, torturándola y estrujándola como a un trapo sucio, si que se abandonaba después del enjuague.

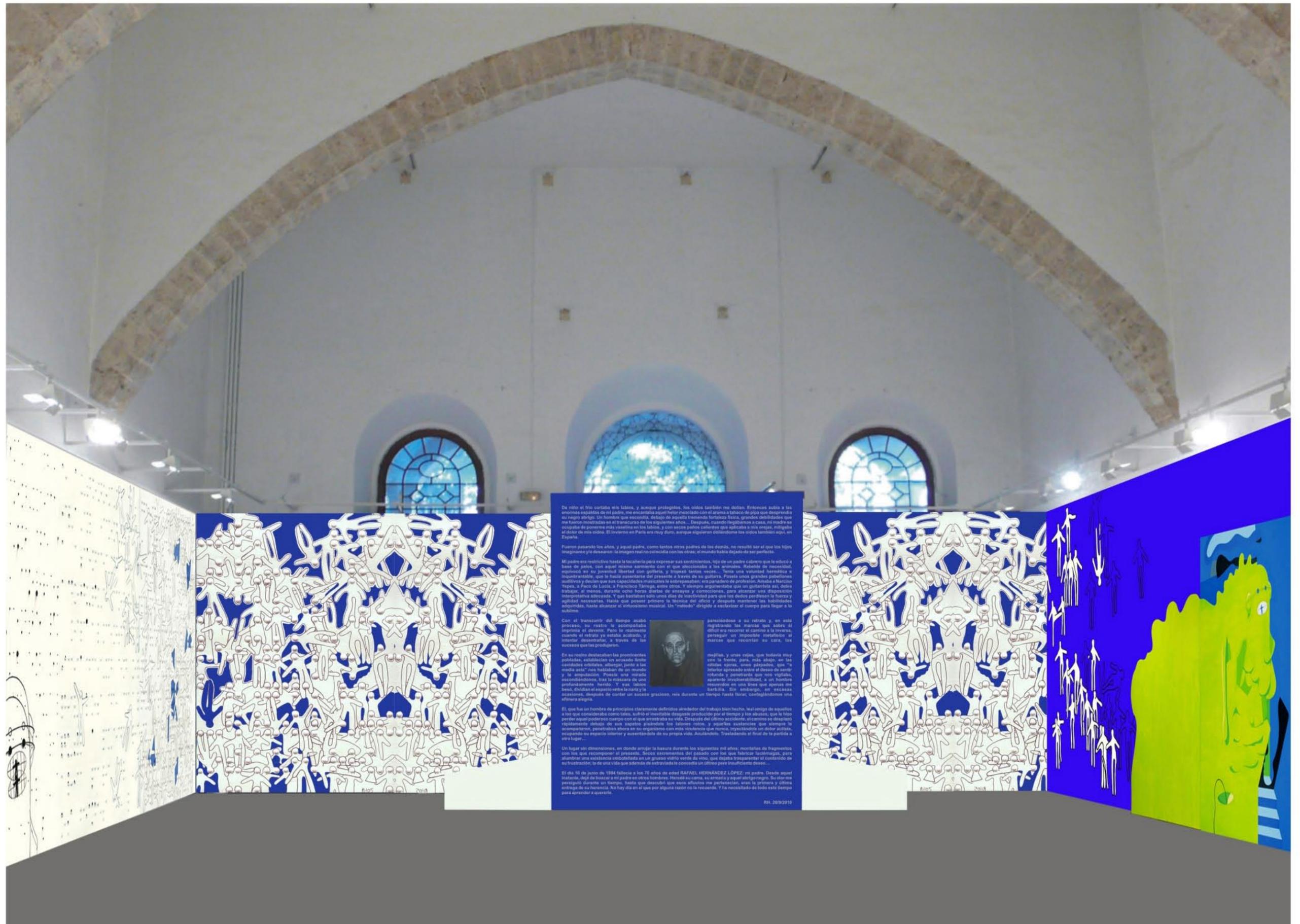
Las horas, los días y los dolores, se coincidían como cualquier organigrama cerrado en el tiempo, sino que las atenciones campaban a sus anchas por aquel espacio cartesiano y tridimensional de su mente, creando un nuevo principio de incertidumbre psicológica. A la mañana siguiente, un sudor frío se introdujo en su cerebro y un mar lento y transparente que chocaba con la cavidad interna del cráneo, se la llevó para siempre. Sus deseos sobrevolaron las cabezas de sus hijos...

Ahora, transcurridos treinta años, todavía siento su presencia en algunos sueños, aunque ya no recuerdo su voz, ni su tacto, ni tan siquiera su rostro.

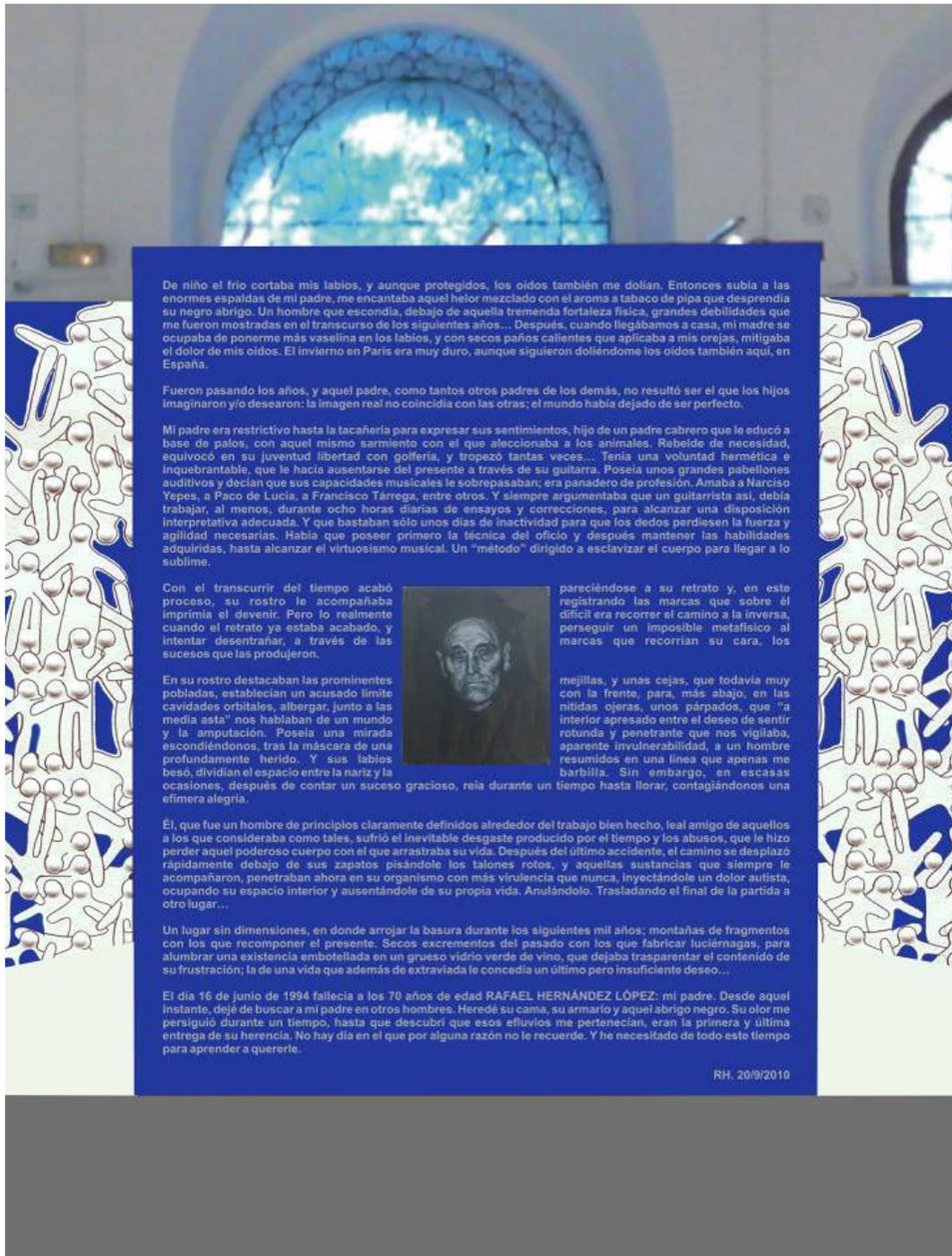
RH. 10/12/09



138. Intervención plástica en la Sala Gótica del Centre del Carme. Pared del fondo. Acrílico sobre pared, muñeco, marco, texto, cuadro y cubos tridimensionales pintados. 400 x 1200cm.



139. Intervención plástica en la Sala Gótica del Centre del Carme. Perspectiva cónica frontal de la entrada. La palabra habitada (braille aumentado). Doble retrato de mi padre (texto y pintura).



De niño el frío cortaba mis labios, y aunque protegidos, los oídos también me dolían. Entonces subía a las enormes espaldas de mi padre, me encantaba aquel helor mezclado con el aroma a tabaco de pipa que desprendía su negro abrigo. Un hombre que escondía, debajo de aquella tremenda fortaleza física, grandes debilidades que me fueron mostradas en el transcurso de los siguientes años... Después, cuando llegábamos a casa, mi madre se ocupaba de ponerme más vaselina en los labios, y con secos paños calientes que aplicaba a mis orejas, mitigaba el dolor de mis oídos. El invierno en París era muy duro, aunque siguieron doliéndome los oídos también aquí, en España.

Fueron pasando los años, y aquel padre, como tantos otros padres de los demás, no resultó ser el que los hijos imaginaron y/o desearon: la imagen real no coincidía con las otras; el mundo había dejado de ser perfecto.

Mi padre era restrictivo hasta la tacañería para expresar sus sentimientos, hijo de un padre cabrero que le educó a base de palos, con aquel mismo sarmiento con el que aleccionaba a los animales. Rebelde de necesidad, equivocó en su juventud libertad con golfería, y tropezó tantas veces... Tenía una voluntad hermética e inquebrantable, que le hacía ausentarse del presente a través de su guitarra. Poseía unos grandes pabellones auditivos y decía que sus capacidades musicales se superponían; era panadero de profesión. Amaba a Narciso Yepes, a Paco de Lucía, a Francisco Tarrega, entre otros. Y siempre argumentaba que un guitarrista así, debía trabajar, al menos, durante ocho horas diarias de ensayos y correcciones, para alcanzar una disposición interpretativa adecuada. Y que bastaban sólo unos días de inactividad para que los dedos perdiesen la fuerza y agilidad necesarias. Había que poseer primero la técnica del oficio y después mantener las habilidades adquiridas, hasta alcanzar el virtuosismo musical. Un "método" dirigido a esclavizar el cuerpo para llegar a lo sublime.

Con el transcurrir del tiempo acabó proceso, su rostro le acompañaba imprimía el devenir. Pero lo realmente cuando el retrato ya estaba acabado, y intentar desentrañar, a través de las sucesos que las produjeron.



pareciéndose a su retrato y, en este registrando las marcas que sobre él difícil era recorrer el camino a la inversa, perseguir un imposible metafísico al marcas que recorrían su cara, los

En su rostro destacaban las prominentes pobladas, establecían un acusado límite cavidades orbitales, albergar, junto a las media asta" nos hablaban de un mundo y la amputación. Poseía una mirada escondiéndonos, tras la máscara de una profundamente herido. Y sus labios besó, dividían el espacio entre la nariz y la ocasiones, después de contar un suceso gracioso, reía durante un tiempo hasta llorar, contagiándonos una efímera alegría.

mejillas, y unas cejas, que todavía muy con la frente, para, más abajo, en las nitidas ojeras, unos párpados, que "a interior apresado entre el deseo de sentir rotunda y penetrante que nos vigilaba, aparente invulnerabilidad, a un hombre resumidos en una línea que apenas me barbilla. Sin embargo, en escasas

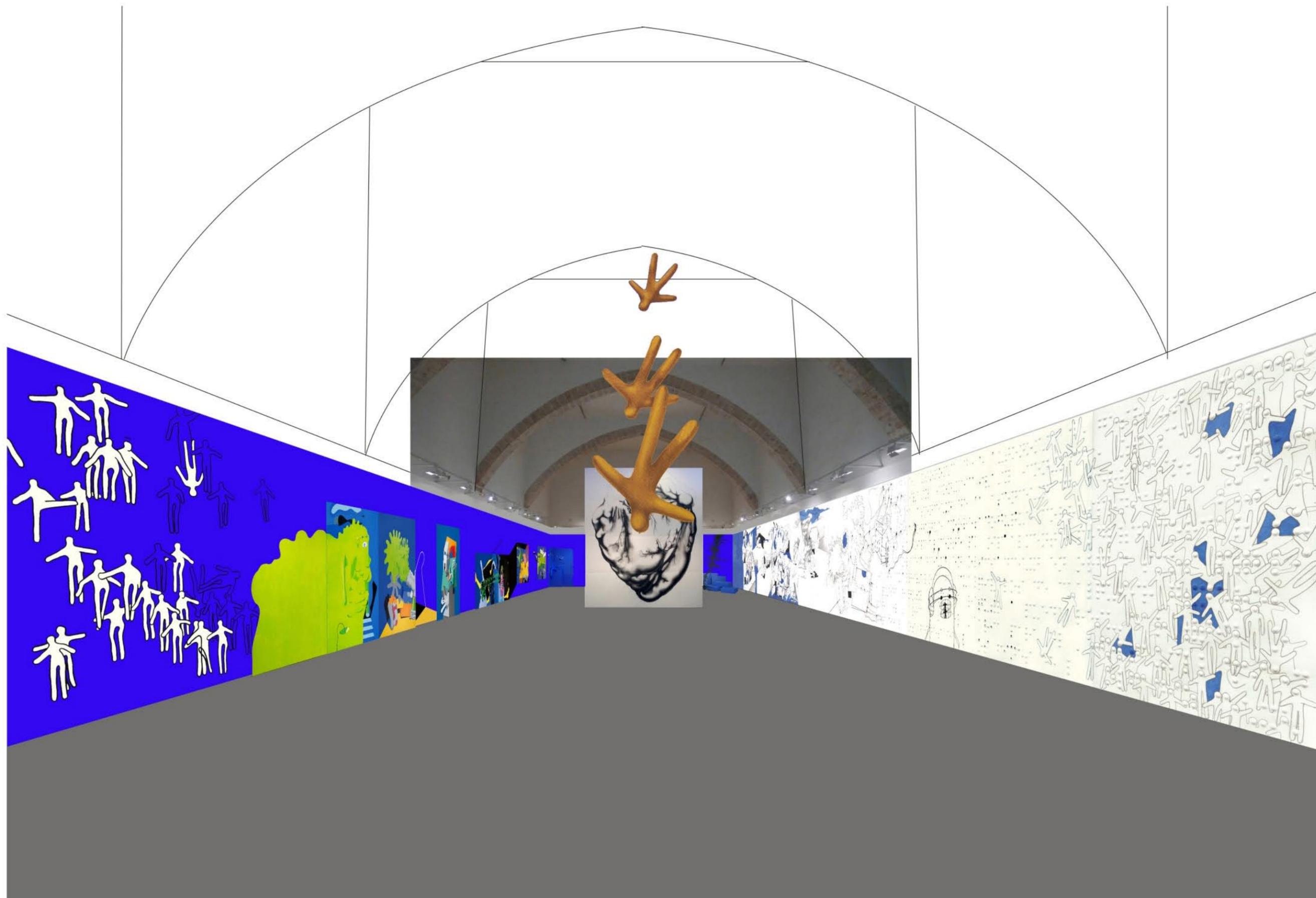
Él, que fue un hombre de principios claramente definidos alrededor del trabajo bien hecho, leal amigo de aquellos a los que consideraba como tales, sufrió el inevitable desgaste producido por el tiempo y los abusos, que le hizo perder aquel poderoso cuerpo con el que arrastrabas su vida. Después del último accidente, el camino se desplazó rápidamente debajo de sus zapatos pisándole los talones rotos, y aquellas sustancias que siempre le acompañaron, penetraban ahora en su organismo con más virulencia que nunca, inyectándole un dolor autista, ocupando su espacio interior y ausentándole de su propia vida. Anulándolo. Trasladando el final de la partida a otro lugar...

Un lugar sin dimensiones, en donde arrojar la basura durante los siguientes mil años; montañas de fragmentos con los que recomponer el presente. Secos excrementos del pasado con los que fabricar luciérnagas, para alumbrar una existencia embotellada en un grueso vidrio verde de vino, que dejaba transparentar el contenido de su frustración; la de una vida que además de extraviada le concedía un último pero insuficiente deseo...

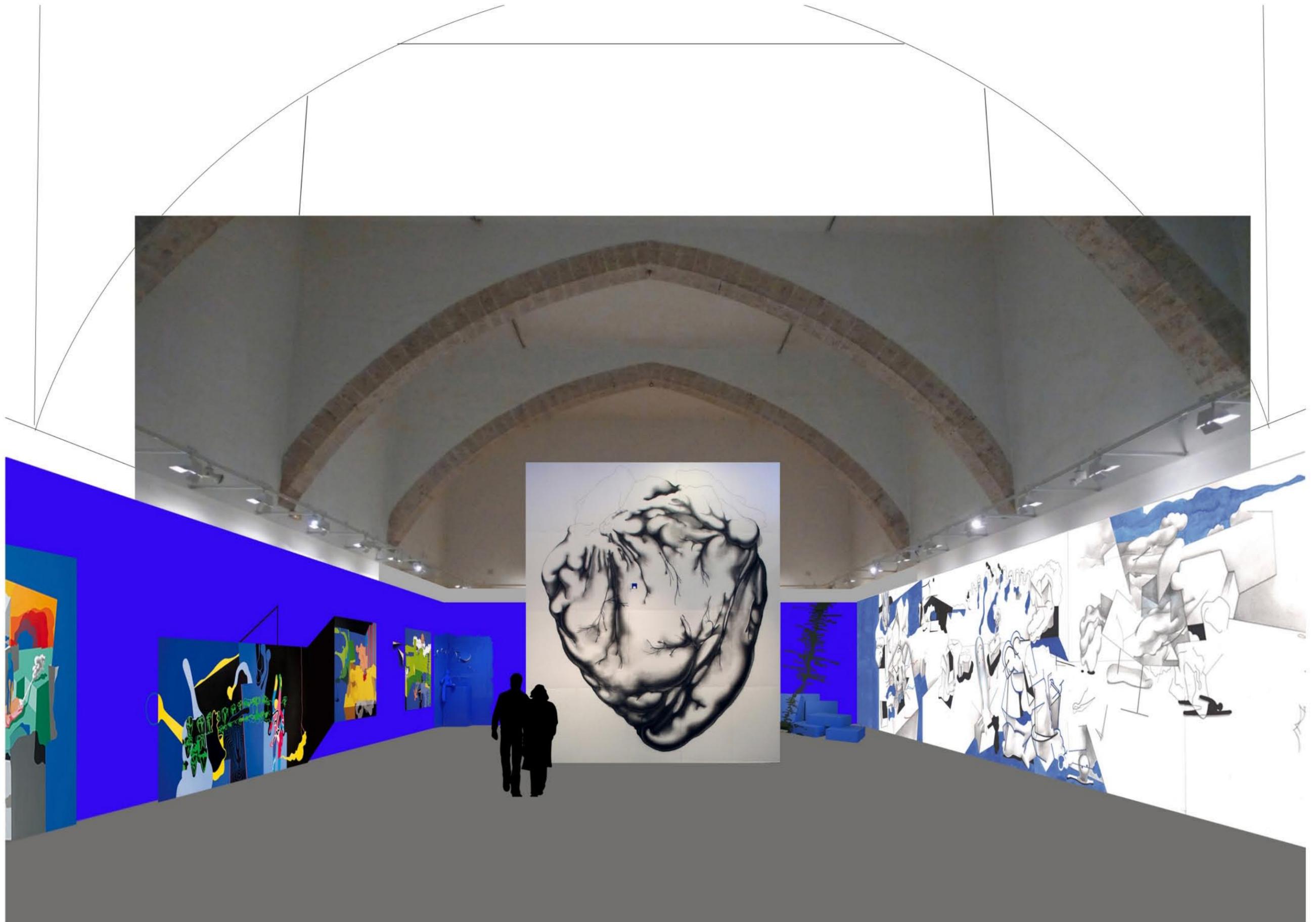
El día 16 de junio de 1994 fallecía a los 70 años de edad RAFAEL HERNÁNDEZ LÓPEZ: mi padre. Desde aquel instante, dejé de buscar a mi padre en otros hombres. Heredé su cama, su armario y aquel abrigo negro. Su olor me persiguió durante un tiempo, hasta que descubrí que esos efluvios me pertenecían, eran la primera y última entrega de su herencia. No hay día en el que por alguna razón no le recuerde. Y he necesitado de todo este tiempo para aprender a quererle.

RH. 20/9/2010

140. Intervención plástica en la Sala Gótica del Centre del Carme. Doble retrato de mi padre (texto y pintura).

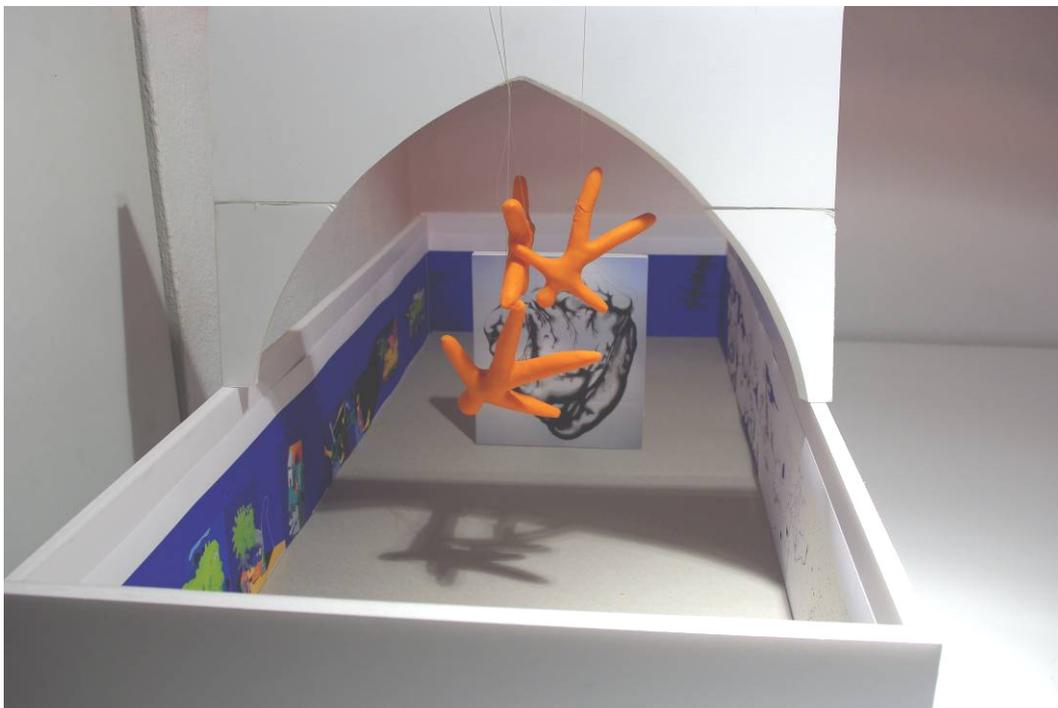


141. Intervención plástica en la Sala Gótica del Centre del Carme.
Perspectiva cónica frontal y fondo de la sala (gran plano general).

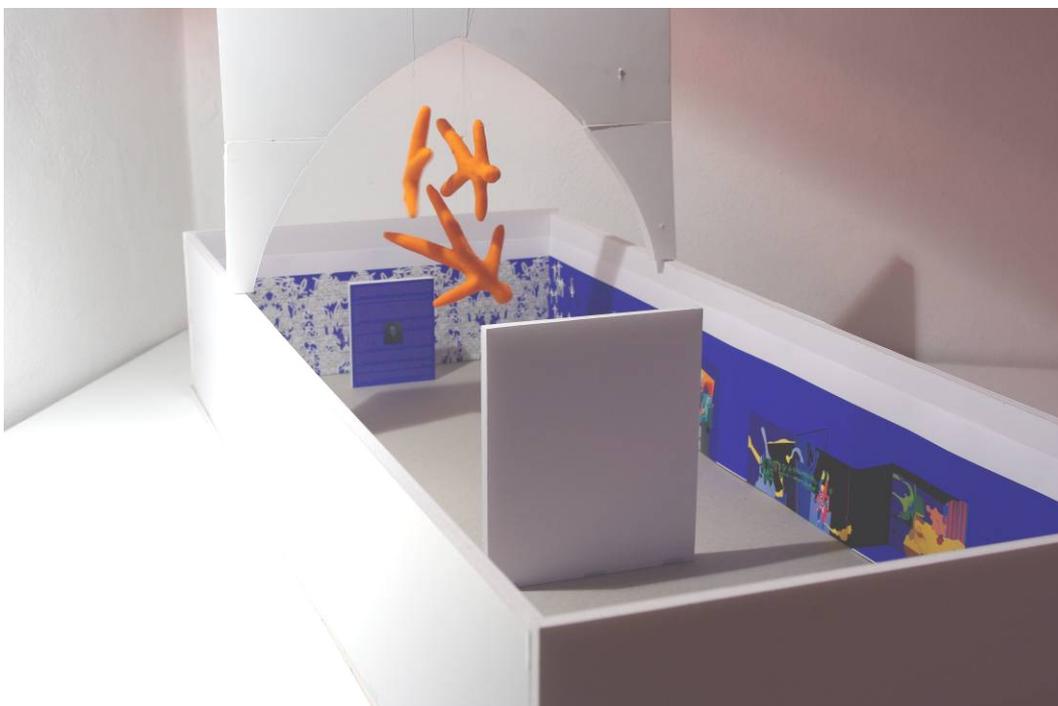


142. Intervención plástica en la Sala Gótica del Centre del Carme.
Perspectiva cónica frontal y fondo de la sala (plano general).

7.3. VISUALIZACIONES DE LA MAQUETA.



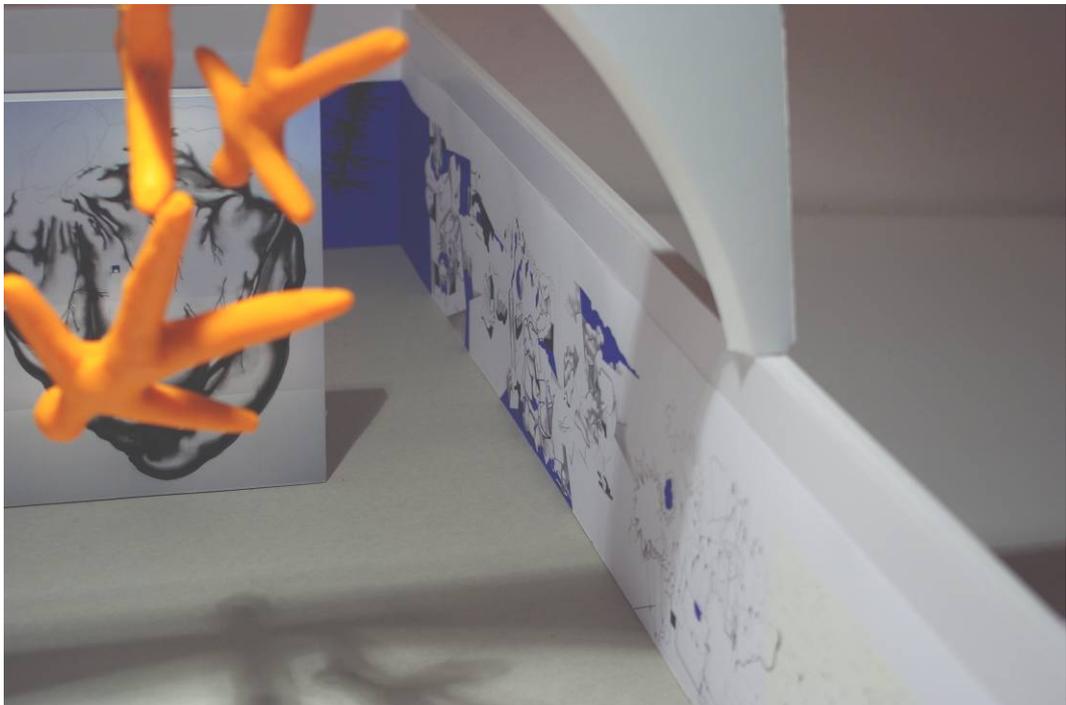
143. Fotografía de la maqueta.



144. Fotografía de la maqueta.



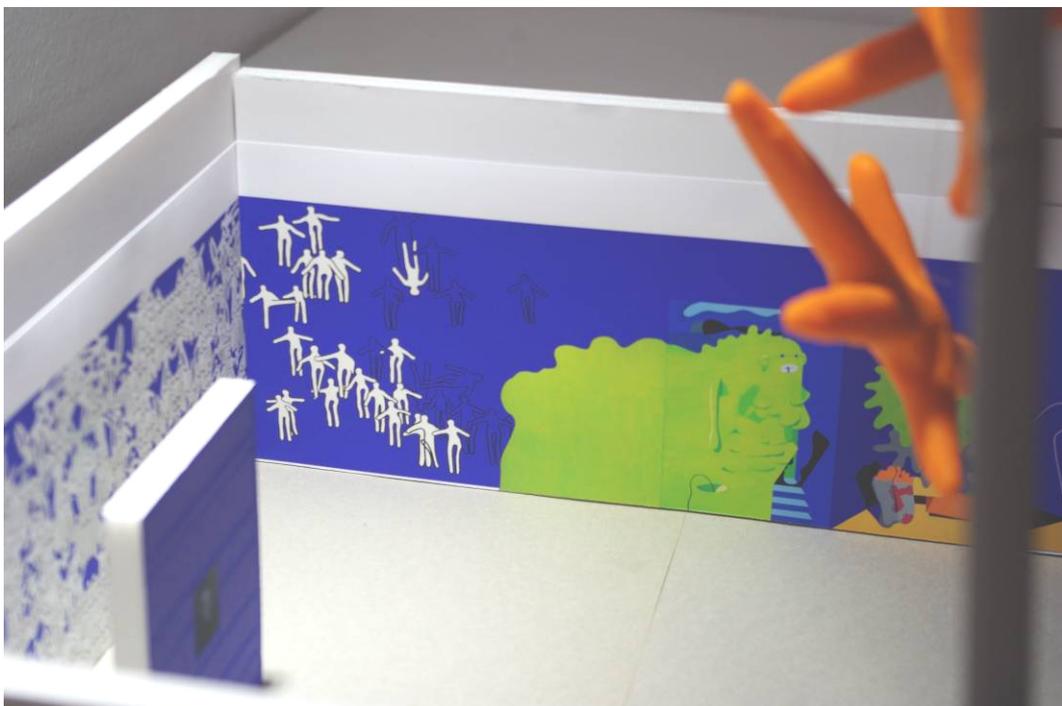
145. Fotografía de la maqueta.



146. Fotografía de la maqueta.



147. Fotografía de la maqueta.



148. Fotografía de la maqueta.

7.4. LA VOZ EN LA SALA.

Rafael Hernández prestará su VOZ para narrar los dos textos escritos por RH sobre sus padres (*Un retrato ausente...* -pág. 26- y *Mi padre* -pág. 27-29-), Este sonido inundará el espacio cíclicamente, actuando como un envoltorio físico. Un bucle que creará una continuidad de tránsito para la voz, a través de numerosos altavoces dispuestos en el perímetro de la sala, y que provocarán una duración del sonido enlazando las voces, que adheridas primero a los muros se irán desprendiendo después, para bajar como un protector manto acústico hasta los oídos de los receptores.

8. CONCLUSIONES

8.1. UN SIGNIFICANTE ADORNO. (Una necesaria antesala para la conclusión).

La certeza de que nuestra vida es única, y que apenas iniciada transcurre en un breve devenir, se cierne absolutamente brutal sobre nosotros, solo momentos antes de la definitiva ausencia. Pero existen hombres como Franz Kafka que al recrear las vidas de otros, inventadas o no, esto carece de importancia. Puede todavía acortarlas un poco más, enfocando nuestras miradas hacia una precisa máquina de tortura, que “escribirá sobre el cuerpo del condenado, mediante una Rastra, la disposición que el mismo ha violado”, y profundizando a través de agujas sobre su cuerpo, estas acabarán con sus días. Transmitiéndonos en el anunciado ensayo de esta muerte, a través de una minuciosa y exacta descripción de la máquina y su funcionamiento sobre el reo, el pesar del vivir, y la injusticia de cualquier muerte. Después de engullir toda la lectura, queda en nuestro recuerdo, el polvo de arena mezclado con el azote de calor en nuestra lengua, que pegado al pensamiento, intenta desarrollar nuevas conexiones neuronales para comprender lo sucedido, ahora establecidas con secos palos. Difícil olvidar lo que sucede *En la colonia penitenciaria*, porque un continuo tormento se perpetúa latente en la memoria, desapareciendo momentáneamente y surgiendo intermitentemente agredido, cuando nuestro cerebro registra otra vida aplastada.

*(...)“el momento crítico tiene lugar hacia la sexta hora. Por lo tanto, muchos, muchísimos **ADORNOS** rodean la verdadera inscripción; ésta sólo ocupa una estrecha faja en torno del cuerpo; el resto se reserva a los **embellecimientos**. (...)¿Qué tranquilo se queda el hombre después de la sexta hora! Hasta el más estólido comienza a comprender... Ya no ocurre nada más; el hombre comienza solamente a descifrar la inscripción, estira los labios hacia afuera, como si escuchara. Usted ya ha visto que no es fácil descifrar la inscripción con*

*los ojos; pero nuestro hombre la descifra con sus heridas. Realmente, cuesta mucho trabajo; cuesta mucho trabajo; necesita seis horas por lo menos. Pero ya la Rastra lo ha atravesado completamente y lo arroja en el hoyo, donde cae en medio de la sangre y el agua y el algodón. La sentencia se ha cumplido, y nosotros, yo y el soldado, le enterramos.*²⁸

Este es el único momento de la narración en el que Kafka nos habla de la enigmática inscripción rodeada de **ADORNOS**, y de cuándo y cómo el reo descubre su significado, alcanzando una “verdad” escondida en un dibujo, poco antes de morir, que podemos interpretar como la persecución de una “verdad” engañosa y moralizante (encerrada en el arte), creada por el hombre juez, para distraer al hombre reo, mientras se le ejecuta.

ADORNOS

Una distracción para, a través del engaño, acabar con la vida de otros. Acción que lamentablemente se repite años más tarde, en el campo de concentración de Auswitch, en cuya entrada reza la siguiente inscripción: “el trabajo dignifica al hombre”. Palabras que escondían otro enorme y espeluznante engaño envuelto en música; las cámaras de gas y los hornos crematorios.

ADORNOS

ADORNOS

“Ni la gran lectura, ni la música, ni el arte han podido impedir la barbarie total. Han llegado a ser el ornamento de esa barbarie, si hay que decirlo todo. A menudo han proporcionado un decorado, una fioritura, un hermoso marco para el horror”.

ADORNOS

George Steiner.²⁹

ADORNOS

²⁸ KAFKA, Franz. “En la colonia penitenciaria”, incluido en *América – La condena – La muralla china*. Seix Barral. Barcelona 1985, pp. 312-313. Texto propuesto en la asignatura RAZONES DE LA SINRAZÓN.

²⁹ STEINER, George. *La barbarie de la ignorancia* (George Steiner en diálogo con Antoine Spire). Taller de Mario Munchnik. Madrid 2000, p. 59.

El arte como floritura, un ornamento, **ADORNOS**, un decorado para el error; instrumentos coercitivos del poder.

ADORNOS

¿Es posible escribir poesía después de Auschwitz?

THEODOR ADORNO

¿Es posible escribir poesía después de los Gulag?

Lo que sigue siendo posible es la barbarie humana, que no ha consentido en finalizar su actividad. Desde entonces no ha habido descanso, en cualquier lugar del planeta, no ha transcurrido hora, minuto o segundo en él que no se hayan violado los derechos humanos, y los conflictos bélicos se han sucedido hasta nuestros días. Aunque a mi entender, el valor de la pregunta de Theodor W. A. reside en plantear una profunda conciencia de lo que significa humanidad, y que nunca cese la poesía (el arte).

“¿Qué sentido tiene el arte en lo que llamamos mundo real? Ninguno que se me ocurra; al menos desde el punto de vista práctico. Un libro nunca ha alimentado el estómago de un niño. Un libro nunca ha impedido que la bala penetre en el cuerpo de la víctima, el arte nunca ha impedido que una bomba caiga sobre civiles inocentes en el fragor de la guerra.

Hay quien cree que una apreciación entusiasta del arte puede hacernos realmente mejores; más justos, más decentes, más sensibles, más comprensivos. Y quizá sea cierto; en algunos casos, raros y aislados. Pero no olvidemos que Hitler empezó siendo artista. Los tiranos, los dictadores, leen novelas, escuchan música...”

Paul Auster.³⁰

Y acabando su discurso defiende que el valor del arte reside en su inutilidad. El problema se plantea cuando el poder instrumentaliza el arte, concediéndole una utilidad, o varias, convirtiéndolo en el **decorado**

³⁰ AUSTER, Paul. Fragmento de discurso de aceptación premio “Príncipe de Asturias de las letras 2006”.

que enmarca con sus **ADORNOS** la acción deseada, es decir: el arte, se transforma en un útil de trabajo para que el poder alcance sus fines, abandonando la vida definitivamente, exponiendo su cara, ahora de cartón piedra, a los nuevos trazados que exige el guión...

Después de la II Guerra Mundial, la hegemonía artística se traslada a Nueva York. Los movimientos artísticos se suceden hasta conseguir un espacio mediático que dé a conocer las nuevas consignas y lancen a la fama a sus autores. El triunfo y las cotizaciones que alcanzan las obras de algunos autores todavía vivos, superan todo lo previsible; la especulación ha comenzado, el sistema bien engrasado mueve su maquinaria. El arte se convierte en un valor de cambio, el ritmo se acelera y hay que seguir inventando; el mecanismo no puede parar. Cuando se agotan las ideas, se recrean los nuevos conceptos de revisión sobre estilos pasados, aparecen los neos, que una vez consumados abren las puertas de par en par al eclecticismo... Bienvenidos a la posmodernidad, el trazado neocapitalista extiende su guión como las olas penetran en la playa, bañando nuestros pies, para después despertar el inevitable deseo de sumergirnos en sus aguas. Una anodina sensación de confort nos invade, y aunque no alcanzamos la felicidad, reconocemos el espacio que ocupa su vacío; la sociedad del bienestar se ha implantado.

Los políticos de las grandes ciudades se disputan a los más prestigiosos creadores para concebir escenarios arquitectónicos, **rentables decorados** para dar cobertura a miles de fotografías que congelarán los momentos de una felicidad, gastada unos instantes antes de soltar el clip del botón. Centros arquitectónicos, parques-tematizados que identificarán como iconos a estas ciudades, otorgándoles un lugar en el ranking de destinos turísticos. Un escenario de banalidades, otro decorado que alberga **ADORNOS**, que enmascaran la vida; ocultándola. Tan intensamente embellecida, que se nos hace imposible descifrar su

mensaje. Esto nos recuerda una “verdad” escondida en un dibujo, y un mecanismo que no nos atrevemos a nombrar...

*“Todo tiene un potencial tremendo para convertirse en **decoración**, esta es la gran pregunta: **¿Es posible crear un arte que no se transforme en decoración?**”. Y se responde: Es imposible, antes o después, tarde o temprano la obra acaba en una colección, un museo, o una mansión de lujo. **Es una máquina trituradora que te persigue**, pero siempre tienes que ir unos cuantos metros por delante. Y este es el espacio de libertad que necesitas para hacer..., pero después...”*

Francesc Torres.³¹

Nos encontramos otra vez con **la máquina**, símbolo de modernidad y superestructura del poder. Ahora convertida en un tren que nos persigue:

“Pensativo, las manos a la espalda, / Voy por la vía férrea / El camino más recto/ Posible. // Detrás, a toda velocidad / Viene un tren / Que nada sabe de mí. // Este tren –Zenón el viejo me es testigo-- / Jamás me alcanzará, / Pues siempre yo tendré una ventaja / Frente a las cosas que no piensan. // Incluso si con brutalidad / Pasara sobre mí, / Siempre habrá un hombre / Que camine ante él/ Pensativo, / Las manos a la espalda. // Como yo ahora / Frente a este negro monstruo / Que se acerca a una velocidad espantosa, / Y que no me dará alcance/ Jamás”.

Marin Sorescu.³²

Pero nuestra realidad es otra, este tren nos alcanzó definitivamente, y ahora somos parte del pasaje. Viajamos a una velocidad espantosa, todo avanza a nuestro alrededor sin rumbo, todo cambia compulsivamente y la máquina no puede parar. *“Se impone: la velocidad, la aceleración, la novedad. La cultura de la discontinuidad y el olvido. Cada vez hay menos personas dispuestas a dar su vida por algo*

³¹ TORRES, Francesc. ARTE, POLÍTICA Y (PO)ÉTICA. (Francesc Torres conversa con Antonio Monegal). LA VOZ EN LA MIRADA, 3^{er} seminario de diálogos con el arte. David Pérez (Dir.) DVD, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

³² SORESCU, Marin. “El camino”. *La juventud de don Quijote*. Visor. Madrid 1981, pp. 7-8.

*o por alguien. Conseguir celebridad rápido, a toda costa, parece ser la consigna de este tiempo". Zygmund Bauman.*³³

Otra cuestión es, como diría Dante, citado por Italo Calvino: "*Llovía en la alta fantasía*".³⁴

¿Pero llueve en nuestra imaginación? Porque si nuestro pensamiento llega hasta el extremo de percibir la humedad, de constatar finalmente que las gotas de lluvia caen atravesando el espacio de nuestra mente, hasta aplastarse en la base de nuestro cerebro, es entonces, cuando su presencia física se hace tan presente, en el momento que sentimos este reducto como el único y último territorio al que pertenecemos, nuestro paisaje interior, una gran extensión de materia fértil después del fracaso de las utopías. Un espacio mental que no solo contiene a la vida, sino que es la vida, que hasta el momento de su final, reafirmará la huella que esta trazó antes de marcharse; y aquí, no hay lugar para posibles **ADORNOS**.

8.2. CONCLUSIÓN ¿ES?

Vivimos en un mundo desconcertante, la realidad es inasible y nuestros deseos huérfanos caminan en busca de algunas certezas. Inventamos asideros para despistar a las verdaderas razones de nuestra existencia y, nuestras preguntas recorren los senderos transitados por otros. Intuimos las respuestas que dan sentido a lo que vemos, pero nos negamos a formularlas pues "una buena pregunta debe evitar a toda costa una respuesta" (Dora García), enunciado que ratificaría el acercamiento a lo absoluto de cualquier maestro budista, porque en la pregunta se halla envuelta enigmáticamente la certeza de lo imposible, que a fuerza de una obsesiva y constante repetición, acabaremos

³³ BAUMAN, Zygmunt. "Una apelación a la utopía" El País (Babelia) sábado 18 de agosto de 2007, p. 9.

³⁴ CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela. Madrid 2002, p. 89.

descifrando. Y giraremos la cabeza hacia el lugar donde es posible la esperanza, y caminaremos arrastrando la zozobra de nuestra incapacidad para comunicarlo a los demás. Porque a cada respuesta “un dado de madera” va cerrando sus caras:

“Un dado de madera puede ser sólo descrito desde dentro. Estamos, pues, condenados al eterno desconocimiento de su esencia. Incluso si rápidamente se lo parte en dos, de inmediato su interior se convierte en una pared y con la velocidad del relámpago prodúcese la transformación del misterio en una piel. Por ello no hay forma de constituir una psicología de la bola de piedra, de la barra de hierro, del cubo de madera”. Zbigniew Herber.³⁵

Con la intención de repetir las una y mil veces para hallar respuestas, ciertas actitudes artísticas, pueden convertirse a través de un determinado espacio-tiempo, en una experiencia estética unívoca. En suma, **el espacio** contemplado como contenedor de lo que sucede en sus límites; extensión que contiene toda la materia existente, desde la subdivisión más pequeña de la materia (cuantos), hasta las estrellas y planetas que habitan el universo. Vivimos en el espacio de nuestro cuerpo, nuestros ojos construyen el espacio cuando miramos, afuera de nuestro cuerpo existe otro espacio limitado por nuestra capacidad perceptiva, aunque este es infinito y nos envuelve. Los tiempos, presente, pasado y futuro dibujan la dimensión en la que se construyen nuestros pensamientos, sentimientos y deseos, en definitiva donde transcurre nuestra vida. El hombre ha construido su espacio a fuerza de una concepción del tiempo, por lo tanto, tiempo y espacio permanecerán vinculados en el acto de vivir. La materia de la que están compuestos los pensamientos también pertenecen al espacio, y todos estos pueden convivir simultáneamente, sin una localización concreta o en varias situaciones a la vez ¿física cuántica...?

³⁵ HERBER, Zbigniew. “Un dado de madera”. *Informe desde la ciudad sitiada y otros poemas*. Hiperión. Madrid 1993, p. 57.

Todo coexiste en el espacio, este es el verdadero protagonista, el aglutinador y la esencia; nuestro “dado de madera”. Ahora intentaremos sumergirnos en la segunda hipótesis, escogiendo las siguientes acepciones, encontradas en el Diccionario de la Lengua Española sobre la palabra **estilo**:

“Manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador: El estilo de Cervantes.// Carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico. El estilo de Miguel Ángel. El estilo de Rossini.// Conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época. Estilo neoclásico”.

El estilo, entendido como una construcción de la voluntad que nos define, y como conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época. En cualquiera de los casos, en nuestro tiempo, existe un involuntario aunque necesario sentido que guía nuestros pasos, pero, tal vez, no debemos llamarlo estilo, o no, al menos, designarlo con las mismas acepciones, que hasta un pasado reciente tuvieron vigencia. Aunque, bien pensado, si se generaliza la idea de la utilización de varios estilos a la vez, tendremos que denominar a esta determinada actividad artística como el estilo caracterizado por la utilización de un no único estilo, o la mezcla de estilos: el eclecticismo, situándonos en la época de la posmodernidad. Y puesto que el Arte Moderno ha fallecido, dejemos de lamentar nuestros errores, y agarrados a la tradición, recuperemos la tranquilidad perdida... ¿Regresaremos a las historias mitológicas de Grecia y Roma, a la divina proporción del Renacimiento, transformado este en ornamento inmóvil al penetrar en el Neoclasicismo, a los juegos del Barroco, al que fue perturbador Romanticismo, al Realismo costumbrista? o ¿regresaremos a las utopías fracasadas y la destrucción del lenguaje a las que nos condujeron las Vanguardias Artísticas del siglo XX?

¡Basta ya de autoengaños! Somos seres limitados, huérfanos y ciegos, debemos asumirlo definitivamente, y no contribuir así, de una manera tan drástica, a nuestra ceguera, imponiéndonos más límites, los que

establecen los estilos artísticos, que nos encierran en aposentos intelectuales y expresivos de otros, que untados de ese eclecticismo, nos confieren un vuelo de libertades falseadas que acabarán mermando nuestras capacidades. O peor, qué sentido tiene utilizar las imágenes de un tiempo que ya no nos pertenece, por qué conformarnos con extraer el libro pequeño del gran libro de nuestra Historia. Utilicemos las experiencias, no los productos (las obras), el gran abanico de posibilidades que nos ofrece una reflexión sobre las utopías fracasadas y el elogio de sus conquistas, que deben estar presentes junto a lo más depurado del clasicismo (ordenar el caos), para adherido, a una continua problematización de nuestros deseos, alcanzar el siguiente paso. Convirtamos nuestro deambular en rastros que nos guíen en la oscuridad, que iluminen un “no estilo”, que sin embargo, acogerá lo más íntimo y singular, constatando las variadas y verdaderas evidencias de nuestros yoes. No somos seres unidireccionales, por lo tanto, el reflejo sincero de esta condición en nuestro trabajo artístico tiene consecuencias. Queda inaugurado un nuevo método de reconocimiento de nuestra identidad artística, a través de lo interdisciplinar y la ambigüedad de los discursos empleados que adquieren múltiples direcciones. **Este es nuestro anhelo, un principio desde la oscuridad, una mirada perpleja ante lo que nos circunda, una sorpresa ante la aparición de escondidas caras que amplíen nuestra visión del mundo, conformando un “dado de madera” con el que, a través del azar, jugaremos al encuentro de nuestro destino, en los límites de una ecuación de probabilidades que, ocultas en el inconsciente colectivo, llamamos humanidad. Un arte que dirija sus pasos hacia el conocimiento, que instalado en nuestras vidas, forme parte de la conciencia y también de los latidos del mundo.**

9. ÍNDICE DE IMÁGENES.

1. RH. *Ojo de mi padre*, lápiz blanco sobre cartulina negra, 9 x 12cm. 2009.
2. RH. *Retrato de mi padre*, óleo sobre tela, 72 x 60cm. 2009.
3. RH. *Retrato invertido de mi padre*, óleo sobre tela, 72 x 60cm. 2009.
4. RH. *Entre la vigilia, el sueño y la realidad*; lápiz sobre papel, 21´5 x 29´5cm. 2010.
5. RH. *Estructura de un árbol*, óleo sobre tela, 116 x 81cm. 2010.
6. RH. *Estructura de un olivo*, óleo sobre tela, 116 x 81cm. 2010.
7. RH. S/T. Óleo sobre tabla entelada, 146 x 114cm. 2010.
8. RH. *Entre la vigilia, el sueño, y la realidad*, lápiz blanco sobre cartulina negra, 29´5 x 21´5cm. 2010.
9. RH. S/T. Lápiz graso sobre papel, múltiples, 100 x 70cm. 2001.
10. RH. S/T. Lápiz graso sobre papel, múltiples, 100 x 70cm. 2001.
11. RH. S/T. Lápiz graso sobre papel, múltiples, 100 x 70cm. 2001.
12. RH. *La palabra habitada*, braille aumentado de tamaño, intervención plástica del Centre Municipal d´Exposicions Elx. 2009.
13. RH. *Deconstrucción de la palabra habitada*, intervención plástica del Centre Municipal d´Exposicions Elx. 2009.
14. Yves Klein. S/T. Monocromo azul (IKB 104) 1956.
15. Yves Klein. Relieves de Klein en la zona occidental del foyer del Teatro de Gelsenkirchen, 1959.
16. Yves Klein. S/T. Monocromo azul (Maqueta para el Teatro de Gelsenkirchen) (IKB 36) 1957.
17. Yves Klein. Modelo para los muros del Teatro de Gelsenkirchen, 1959.
18. Yves Klein. S/T. Antropometría (ANT 45) 1962.
19. Yves Klein. S/T. Antropometría (ANT 110) 1960.

20. Yves Klein. *Armonía azul. Fa* (RE 31) 1960.
21. Yves Klein. Esculturas de esponja azul. *S/T* (SE 258) 1959. *S/T* (SE 203) 1959/60.
22. RH. Proyecto mural (Colegio San Pedro Pascual) Valencia.
23. RH. Proyecto mural (Colegio San Pedro Pascual) Valencia. Fragmento.
24. RH. Proyecto mural (Colegio San Pedro Pascual) Valencia. Fragmento.
25. RH. Proyecto mural (Colegio San Pedro Pascual) Valencia. Fragmento.
26. Pablo Picasso. *Mandolina y guitarra*. Óleo y arena sobre lienzo, 140,6 x 200,2cm. 1924. Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum.
27. Henri Matisse. *El tragasables* (ilustración para Jazz). Guache sobre papel recortado, 43,3 x 34,3cm. 1943. Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París.
28. Vasili Kandinsky. Estructura lineal del libro *Punto y línea sobre el plano*.
29. Joan Miró. *Mano atrapando un pájaro*. Óleo sobre lienzo, 92 x 73cm. 1926. Colección particular.
30. Lucian Freud. *Autorretrato*. Óleo sobre lienzo, 56,2 x 51,2cm. 1985. Colección particular.
31. Keith Haring. *Sin título*. Tiza sobre papel, 203 x 107cm. 1984. Colección de Michael y Cynthia Sweeney.
32. Joan Brossa. *Poema visual*. Edición de 77 ejemplares, impresos sobre papel Super Alfa de 50 x 38cm. Concebido 1970, realizado 1978.
33. Arakawa. *A Couple*. Óleo y acrílico sobre lienzo. 217 x 187cm. 1995.
34. José M^a Iturralde. *Figura imposible*. Serigrafía. 65 x 50 cm. 1970.
35. Luis Gordillo. *Desafinadamente tuyo*. Acrílico sobre lienzo. 143 x 314cm y 65 x 50cm. 1989. Galería Michael Hesenclever, Munich.

36. Gary Hill. *Site Recite (a prologue)*, 1989, cinta de vídeo.
37. Gary Hill. *Primarily Speaking*, 1981 – 1983, instalación.
38. Gary Hill. *Incidence of Catastrophe*, 1987- 1988, cinta vídeo.
39. Gary Hill. *I Believe It Is an Image in Light of the Oter*, 1991 – 1992, instalación.
40. Gary Hill. *I Believe It Is an Image in Light of the Oter*, 1991 – 1992.
41. Gary Hill. *Maurice Blanchot, Thomas L´Obscur* (1941), colección “L´Imaginaire”, Gallimard, París, pp. 27 – 28.
42. Gary Hill. *Primarily Speaking*, video, 1981- 1983.
43. Gary Hill. *I Believe It Is an Image in Light of the Other*. 1991 – 1992, Instalación.
44. Gary Hill. *I Believe It Is an Image in Light of the Other*. 1991 – 1992, Instalación.
45. Gary Hill. *Inasmuch As Is Always Already Taking Place*, 1990.
46. Gary Hill. *Black/ Wite/Text y Happenstance*, video.
47. Gary Hill. *Around & About y Primarily Speaking*, video.
48. Matt Mullican. Performance, Artist´s Space, Nueva York 1976.
49. Matt Mullican. *Sin título*, 1990 – 91. Instalación, Galería Brooke Alexander, Nueva York 1991.
50. Matt Mullican. Instalación, Centre d`Art Contemporain, Ginebra 1984.
51. Matt Mullican. Instalación *Individuals*, Los Angeles 1986.
52. Matt Mullican. Instalación, Le Magasin-Centre National d`Art Contemporain, Grenoble 1990.
53. Matt Mullican. Instalación, Documenta IX, Kassel 1992.
54. Matt Mullican. Instalación, Ecole Régionale Supérieure d´Expression Plastique, Tourcoing 1990.
55. Matt Mullican. Instalación, Le Magasin-Centre National d´Art Contemporain, Grenoble 1990.
56. Matt Mullican. Instalación, Galería Mary Boone, Nueva York 1980.

57. Matt Mullican. Instalación, Wiener Secession, Viena 1994.
58. Matt Mullican. Instalación, Hirshhorn and Sculpture Garden, Washinton D.C. 1989.
59. Matt Mullican. Instalación, Documenta IX, Kassel 1992.
60. Matt Mullican. Instalación, Museum of Modern Art, Nueva York 1989.
61. Matt Mullican. Instalación, Le Magasin-Centre National d'Art Contemporain, Grenoble 1990.
62. Real Monasterio de la Mare de Déu del Carme de Valencia antes de la reforma. En azul la Sala Gótica.
63. Estado actual del Monasterio después de la reforma, ahora llamado Centre del Carme. En azul la Sala Gótica, donde se materializará el proyecto expositivo.
64. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
65. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
66. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
67. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
68. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
69. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
70. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
71. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
72. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.

73. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
74. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
75. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
76. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
77. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
78. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
79. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
80. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
81. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
82. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
83. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 27 x 21cm. 2010.
84. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 32 x 23cm. 2010.
85. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 32 x 23cm. 2010.
86. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 32 x 23cm. 2010.
87. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 32 x 23cm. 2010.
88. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 32 x 23cm. 2010.

89. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 32 x 23cm. 2010.
90. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 32 x 23cm. 2010.
91. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 32 x 23cm. 2010.
92. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 32 x 23cm. 2010.
93. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 32 x 23cm. 2010.
94. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 32 x 23cm. 2010.
95. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador sobre papel, 32 x 23cm. 2010.
96. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito, bolígrafo y rotulador permanente sobre cartulina, 31 x 46cm. 2010.
97. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito, bolígrafo y rotulador permanente sobre cartulina, 31 x 46cm. 2010.
98. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito, bolígrafo y rotulador permanente sobre cartulina, 31 x 46cm. 2010.
99. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador permanente sobre cartulina, 30 x 42cm. 2010.
100. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador permanente sobre cartulina, 30 x 42cm. 2010.
101. RH. *S/T*. Lápices de color y grafito sobre cartulina, 42 x 30cm. 2010.
102. RH. *S/T*. Lápices de color, grafito y rotulador permanente sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.
103. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.
104. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.

105. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.
106. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.
107. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.
108. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.
109. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.
110. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.
111. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.
112. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.
113. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 46 x 31cm. 2010.
114. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.
115. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.
116. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.
117. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.
118. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 32cm. 2011.
119. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.
120. RH. *S/T*. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 41 x 30cm. 2011.

121. RH. S/T. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 32 x 41cm. 2011.
122. RH. S/T. Rotulador permanente, acuarela azul y lápiz de grafito sobre cartulina, 32 x 41cm. 2011.
123. RH. S/T. o *Con-razón nos mira*, lápiz compuesto y acrílico sobre cartón (20 unidades de 120 x 80cm) en total 480 x 400cm. 2009.
124. RH. S/T. o *Con-razón negro*, lápices y acrílico sobre DM. 190 x 150cm. 2006.
125. RH. S/T. o *Para una vida líquida*, acrílico sobre tela, 265 x 190cm. 2007.
126. RH. S/T. o *Viejo, sordo, ciego, mudo y poeta*, acrílico sobre tela, 265 x 190cm. 2008.
127. RH. S/T. Acrílico sobre tela, 190 x 470cm. 2005.
128. RH. S/T. o *No puedo pensar tu muerte*, acrílico sobre tela, 190 x 265cm. 2007.
129. RH. S/T. o *Suicidio en azul*, acrílico sobre tela, 190 x 265cm. 2008.
130. RH. S/T. o *Una forma de vida desaparece debajo de tus pies*, acrílico sobre tela, 265 x 190cm. 2007.
131. RH. S/T. o *Yo, ello, superyó*. Tres hombres de goma-espuma forrados de tela, medidas variables. 2008.
132. Sala Gótica. Vista general de la entrada.
133. Sala Gótica. Vista general del fondo de la sala.
134. Sala Gótica. Vista lateral de una pared.
135. Sala Gótica. Vista detallada de la puerta de entrada.
136. RH. Intervención plástica en la Sala Gótica del Centre del Carme. Mural lateral izquierdo. Acrílico sobre lienzos y paredes. 400 x 3000cm.
137. RH. Intervención plástica en la Sala Gótica del Centre del Carme. Mural lateral derecho. Acrílico sobre lienzos y paredes. 400 x 3000cm.

- 138.** RH. Intervención plástica en la Sala Gótica del Centre del Carme.
Pared del fondo. Acrílico sobre pared, muñeco, marco, texto, cuadro y cubos tridimensionales pintados. 400 x 1200cm.
- 139.** RH. Intervención plástica en la Sala Gótica del Centre del Carme.
Perspectiva cónica frontal de la entrada. *La palabra habitada* (braille aumentado). *Doble retrato de mi padre* (texto y pintura).
- 140.** RH. Intervención plástica en la Sala Gótica del Centre del Carme.
Doble retrato de mi padre (texto y pintura).
- 141.** RH. Intervención plástica en la Sala Gótica del Centre del Carme.
Perspectiva cónica frontal y fondo de la sala (gran plano general).
- 142.** RH. Intervención plástica en la Sala Gótica del Centre del Carme.
Perspectiva cónica frontal y fondo de la sala (plano general).
- 143.** Fotografía de la maqueta.
- 144.** Fotografía de la maqueta.
- 145.** Fotografía de la maqueta.
- 146.** Fotografía de la maqueta.
- 147.** Fotografía de la maqueta.
- 148.** Fotografía de la maqueta.

10. BIBLIOGRAFÍA

-LIBROS.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas, Tomo II*. Cículo de Lectores. Barcelona 1995.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Labor, S.A. Barcelona 1969.

CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela. Madrid 2002.

CUASIMODO, Salvatore. *Y enseguida anochece y otros poemas*. Ediciones Orbis, S.A. Barcelona 1983.

EPICURO. "Fragmento de carta a Medeceo", *Textos de los grandes filósofos. Edad antigua*, Ediciones Herder y R. Verneaux, Barcelona 1982.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, Tomo III*. RBA Coleccionables, S.A. Barcelona 2006.

FREUD, Sigmund. *El yo y el ello*. Alianza, Madrid 1973.

HILL, Gary. IVAM Centre del Carme , Generalitat Valenciana Consellería de Cultura Educación y Ciencia, Valencia, 1993.

JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós, Madrid 2010.

KAFKA, Franz. "En la colonia penitenciaria", incluido en *América – La condena – La muralla china*. Seix Barral. Barcelona 1985.

KLEIM, Yves. Museo Guggenheim Bilbao. Ediciones El Viso. Bilbao. 2004.

LACAN, Jacques. "La anamnesis y el inconsciente". *Escritos, Vol. I*, Siglo XXI, Madrid 1984, 12ªed.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna", Akal/arte y estética. Madrid. 1988.

QUEVEDO, Francisco. *Antología poética*. Diario El País, S.L. Madrid 2005.

MIRÓ, Joan. Fundación Joan Miró. Barcelona 1993.

GÓMEZ, Juan José (Coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra, S.A. Madrid 1999.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. *Contramáscaras* (colección textos y pretextos). Instituto de Cultura Juan Gil Albert. Diputación de Alicante. Valencia 2000.

SORESCU, Marin. *La juventud de don Quijote*. Visor. Madrid 1981.

STEINER, George. *La barbarie de la ignorancia* (George Steiner en diálogo con Antoine Spire). Taller de Mario Munchnik. Madrid 2000.

VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Cátedra, Madrid 1997.

-CATÁLOGOS

BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. "Rafael Hernández: Una propuesta artística que nos puede enseñar a ver". *Rafael Hernández*, Casa de la Cultura, Villena (Alicante). 1999.

PEIRÓ, Juan Bautista. "Visible / Legible. De ágrafos y analfabetos". *Rafael Hernández*. Club Diario Levante e IVAJ. Valencia. 1995.

-ARTÍCULOS

AUSTER, Paul. Fragmento de discurso de aceptación premio "Príncipe de Asturias de las letras 2006".

BAUMAN, Zygmunt. "Una apelación a la utopía" El País (Babelia) sábado 18 de agosto de 2007.

CASTILLA DEL PINO, Carlos. "La luz de un resistente". EL País, sábado 16 de mayo de 2009.

DANTO, Artur. "El final del arte". El paseante nº 23-25 (publicación periódica) Barcelona. 1995.

KOSUTH, Joseph. "Art afeter Philosohy, I", *Sudio International*, octubre 1969.

-AUDIOVISUALES

BONNARD, Pierre. *Bonard*. Una película dirigida por Didier Baussy. (video). Visual Ediciones, Madrid 1984.

TORRES, Francesc. ARTE, POLÍTICA Y (PO)ÉTICA. (Francesc Torres conversa con Antonio Monegal). LA VOZ EN LA MIRADA, 3^{er} seminario de diálogos con el arte. David Pérez (Dir.) DVD, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.