



QUE NO CABE EN LA CABEZA O DE LOS LÍMITES DEL DECIR Y DE LA IMPOSIBILIDAD DEL VER

TOO LARGE FOR A HEAD OR ON THE LIMITS OF SAYING AND ON THE IMPOSSIBILITY OF SEEING

Javier Garcerá
Universidad de Málaga (España)

Recibido: 1 de Noviembre de 2016

Aceptado: 1 de Diciembre de 2016

Resumen:

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

Palabras clave: Pintura contemporánea, contemplación, tiempo, ritmo, demora.

Abstract:

*Arising out of the exhibition *Too large for a head*, this article analyses the conditions which works of art impose on the act of seeing and, therefore, on the reception of the artist's poetic views by the observer. It is thus possible to draw up a certain approach to contemporary painting which stems from a set of guidelines closely connected with the understanding of processes, with materials, with time, with the act of lingering.*

Keywords: Contemporary painting, contemplation, time, rhythm, lingering.

* * * * *



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

Qué difícil puede ser encontrar palabras para lo que se tiene delante de los ojos
Walter Benjamin

¿Cómo comprender la naturaleza de una obra a través de un texto sin impedir que ese *decir* invada la calidad del encuentro con la misma? Únicamente a través del roce y del contacto directo se puede vivir la experiencia que las obras que aquí presento suscitan (fig. 1, 2 y 3)¹. Sólo ante éstas es posible percibir y vivir adecuadamente los ritmos que las hacen ser y que no pueden capturarse por ninguna reproducción, pues no hay reproducción que absorba lo que su honda presencia permite. Y no me refiero ni a la cuestión aurática ni a la fetichización del objeto, sino a que no existe traducción que no reduzca y banalice la realidad de estas obras y deje como residuo aquello que constituye su propia esencia. Es cierto que mediante el lenguaje y la teoría podemos obtener una comprensión intelectual, pero dicho conocimiento parcial va a impedir al mismo tiempo el acceso a esa excepcionalidad inaprensible que las obras poseen. Cargados de argumentos no vamos a conseguir más que alejarnos de la experiencia singular que el encuentro con la obra produce. Porque *el logos rompe el silencio de las cosas que carecen de lenguaje y luego fracasa al intentar expresar su ser inagotable en el concepto* (Safransky, 2009: 259).

¹ Para más información sobre el proyecto, consúltese <https://youtu.be/3QIOwKud7TY>

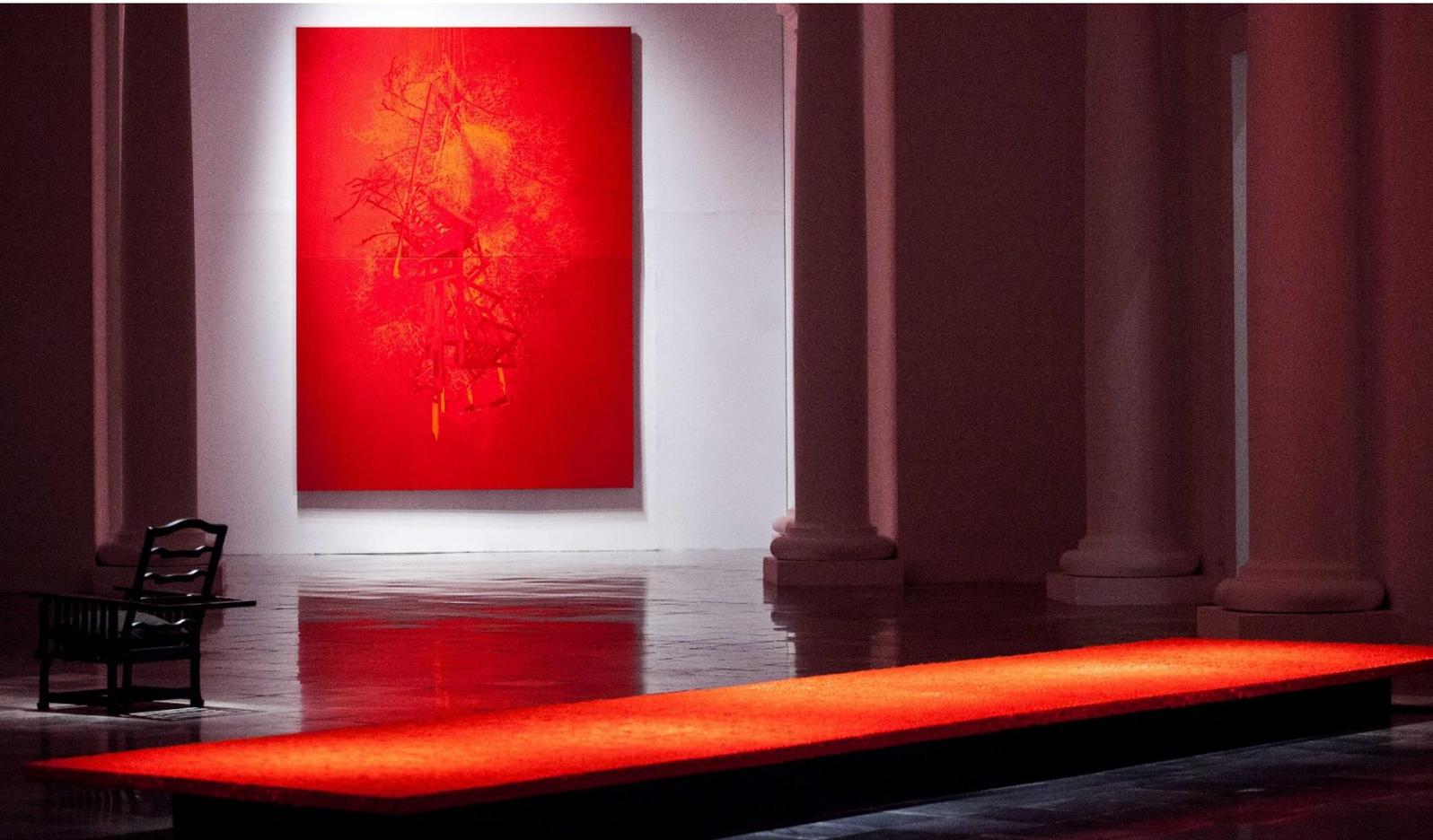


Fig. 2, vista de la exposición *Que no cabe en la cabeza* en el Centro del Carmen de Valencia (España).

En el ámbito de nuestra cultura occidental, esta defensa de la necesidad de reducir el discurso produce desasosiego. La conciencia de una experiencia singular que se deja ver o sentir, pero no comprender ni identificar, origina desazón porque somos fruto y resultado de siglos de discurso. Hemos comprobado que nombrar, codificar y clasificar ayuda a ahuyentar los demonios que asaltan durante la experiencia de lo desconocido cuando ésta es abordada únicamente desde la observación y el silencio. *Detener para tener, detener en el término (en el fin y en la palabra) lo que pertenece al curso, el estar-siendo de las cosas* (Maillard, 2008: 30) ha sido el fundamento de nuestro proceso de conocimiento. Hemos aprendido a pensar sobre aquello que nos inquieta con el fin de comprenderlo para clasificarlo, y así neutralizar su efecto turbador.



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

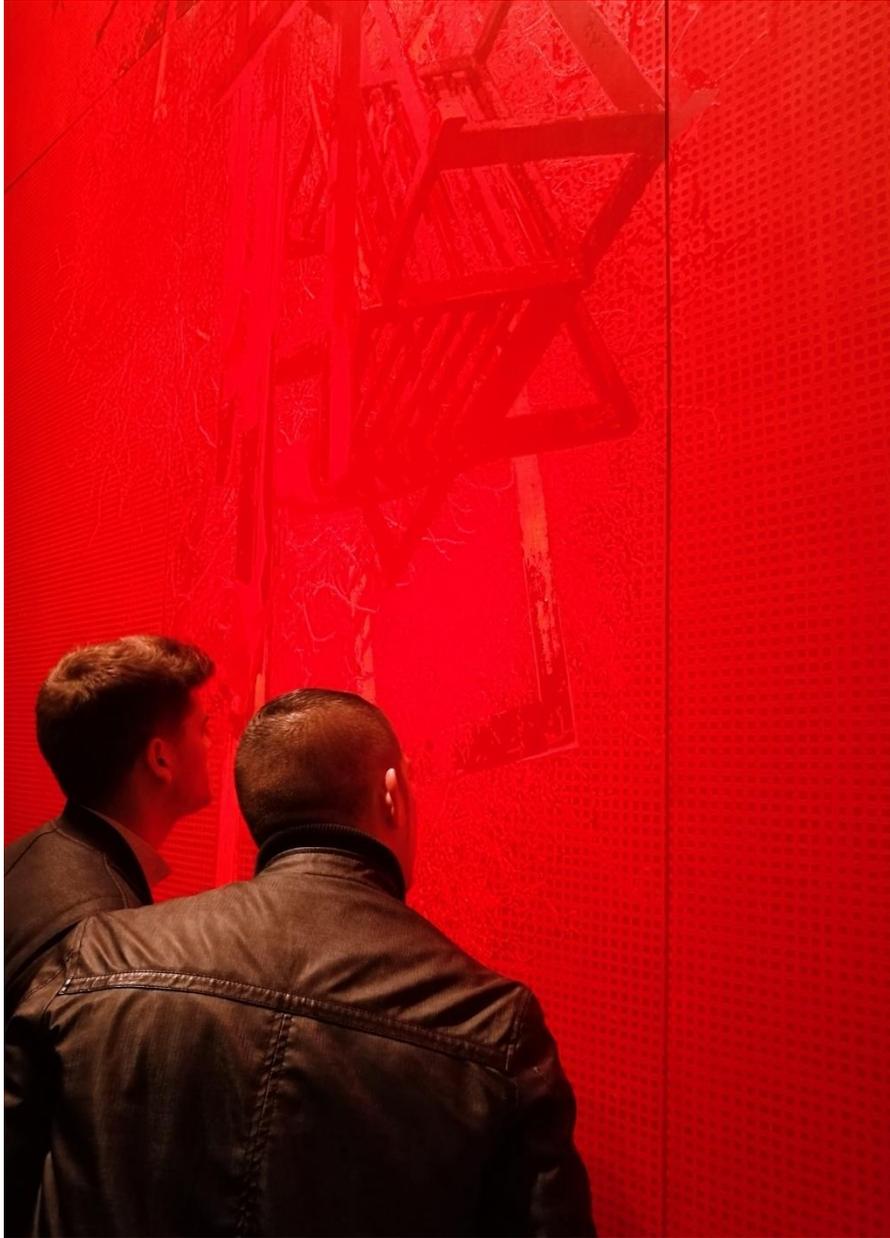


Fig. 4, detalle de la obra *A 180° / Hogueras*.

Porque, en realidad, lo que nos ha estimulado *no es tanto el ansia de saber o el gusto por el conocimiento como la necesidad de anular la distancia o desajuste que nos impide vivir reconciliados con el mundo* (Rubert de Ventós, 1998: 24). Y, quizá como defensa, hemos creído que no hay mejor manera de protegerse ante un fenómeno que se escapa que introducirlo y reducirlo en el ámbito de lo inteligible. Hemos llegado a creer que estableciendo una distancia éramos capaces de neutralizar ese desajuste, de conocerlo y dominarlo, sin darnos cuenta de que esa maniobra también nos alejaba y desconectaba del territorio impreciso de la experiencia. *Nunca me pareció tan cierto que la razón sea el núcleo de un complejo sistema defensivo* (Maillard, 2010: 92). Quedémonos en el *ver* (fig. 4).

Pero ¿a qué nos estamos refiriendo con la invitación a quedarse en el *ver* cuando sabemos que no podemos contar con un ojo inocente? Sólo siendo conscientes en cada momento de las clasificaciones categóricas de nuestro discurso racional, sólo cesando la desconfianza y la duda que el proceso de conocimiento impone a la realidad y la altera podremos llegar a comprender cuál es la naturaleza de ese *ver* al que la obra invita.

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

Y ¿cuál es la razón para querer permanecer ante aquello que tan sólo contamos como sospecha?; ¿por qué renunciar a lo inteligible para quedarnos frente a lo ignoto, a lo ausente, a lo que aún no es? Como artista llevo años trabajando con este problema, años intentando comprender lo que ocurre cuando el discurso se silencia, porque desde mi experiencia he podido constatar que *no nos sentimos en casa en el mundo interpretado* (Rilke, 2000: 101). Siempre me ha interesado realizar obras que invitasen al espectador a desarrollar gradualmente una profunda relación con el objeto y que, a través de una intensificación del tiempo y la demora, le permitieran liberarse de equipaje para alcanzar una menor distancia, para vivir una experiencia sensorial más allá del lenguaje y de los límites de cualquier discurso racional. Hace tiempo que soy consciente de la existencia de un nivel de realidad que he intentado elaborar a través de imágenes porque no he sido capaz de transmitirlo a través del lenguaje sin arrancarle su esencia; todo un tiempo en el que he cultivado una conciencia de una realidad intensa que me ha ayudado a comprender la existencia de un espacio de identificación y conexión que comienza allá donde la razón deja de hacer pie. Una conciencia que me ha permitido comprender que *una identificación del yo con el lenguaje o la cultura es una insoportable reducción y violación del mismo* (Rubert de Ventós, 1998: 24).

Y me refiero a la situación que aparece cuando se establece una perspectiva desde la que se puede mirar la distancia existente entre lo sabido y lo percibido, entre la memoria y el acontecimiento; a una distancia que no es más que el ejercicio de dejar que las cosas se aproximen y muevan hacia nosotros; a una capacidad de percibir sin explicar y de tomar conciencia sin definir. A ese estado que se apodera de un sujeto cuando ha sido capaz de constatar que siempre nace algo a partir de ese punto al que nuestra razón nos es capaz de llevar, que siempre existe una realidad que comienza a manifestarse en el mismo límite en el que nuestro conocimiento se extingue. Un estado que María Zambrano identifica y que ve en el poeta cuando éste no se queda en *la cosa conceptual del pensamiento, sino que aborda la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás* (Zambrano, 2006: 22). Sólo en ese momento en el que el sujeto se expone desde su conciencia convertida en distancia, desprovisto de cualquier instrumento intelectual y frente a un mundo abierto del que no tiene certeza alguna, se puede empezar a sondear las distintas propuestas que aquí se presentan; sólo bajo esas condiciones podremos acercarnos y comprender lo que estas obras proponen (fig. 5 y 6).



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

Cuando esto sucede, la obra nace como un sedimento obrado por el tiempo, como el resultado de una mirada intensa y desprendida que se precipita dando lugar a un acontecimiento visual singular del que no nos interesa ni su pasado ni su futuro porque nuestro contacto con ésta no exige de historia. Nuestra experiencia se reduce a un frágil vínculo que se desvanece en cada instante para volver a reaparecer mientras nuestra actitud sigue siendo de escucha, y dándose cuenta de que *lo que no está allí es más importante que lo que está* (Reinhardt, cfr. Didi-Huberman, 2006:132).

No es posible que el *ver* se convierta en un acontecimiento subjetivo si la obra no suscita la aparición de una anomalía, si sus ritmos no conducen al espectador a otro lugar en el que no le sea fácil reconocerse, a *una lejanía por más cercana que pueda estar* (Benjamin, 2003: 47). Una lejanía que, desde la distancia, se muestra para estar presente, para darse a conocer sin importar su distanciamiento; un lugar donde perderse y desorientarse para volver a encontrarse a sí mismo, *puesto que nuestra desorientación de la mirada implica al mismo tiempo ser desgarrados del otro y de nosotros mismos, en nosotros mismos*. (Didi-Huberman, 2006: 161). Sólo ante esa situación de extrañeza y desorientación puede tener lugar la experiencia íntima que me interesa: esa posibilidad del *ver* mediante la cual el sujeto se siente frente a un paradójico desasimiento que lo religa de nuevo al mundo, un desarraigo o desajuste con el objeto que produce esa densa conciencia a la que ya me he referido antes. Todo lo contrario, a la certeza de un tener o de un saber.



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

Y para que ello suceda he tenido que prestar atención a la elaboración minuciosa y anómala de las características físicas del trabajo con el fin de conseguir que las obras sean imposibles de reproducir y que por su propia naturaleza nieguen cualquier posibilidad de ser congeladas, de ser salvadas de la corriente del devenir (fig. 7). Y no me refiero a la dificultad que la reproducción de toda obra pictórica siempre ocasiona. En este caso, esa situación es coyuntural al trabajo que estoy desarrollando: me interesa la idea de dar existencia a un objeto que se escapa a su reproducción en un momento en el que en nuestra vida cotidiana todo lo vemos a través de la pantalla y las reproducciones han sustituido a los originales. Pero no solamente provocho este hecho por lo que significa respecto a la necesidad insustituible del encuentro con la obra artística. Por lo que más me interesa es por la imposibilidad que la naturaleza de estas obras impone sobre el sujeto que las contempla: la imposibilidad de sentirse dueño de la imagen que la obra origina. Una incapacidad que, inevitablemente, nos sitúa enfrentándonos a una pérdida continua, una pérdida en la que el que ve no puede más que aceptarse en una entrega que se desvanece y nace en cada instante. Porque *en el umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser (...) se rinde, rinde su pretensión de ser separado y aún la de ser él, él mismo; entrega sus sentidos que se hacen unos con el alma* (Zambrano, 1989: 286).

En definitiva, una maniobra para que, a través de la contemplación de estas obras, el espectador sea consciente no sólo de los límites del *decir* sino también de la imposibilidad del *ver*. Éste es el fundamento de la obra: crear espacios donde reconocerse desde la pérdida, generar lugares de alta densidad desorientadora, presentar campos visuales en los que lo perceptible desemboca en lo irremediable, proponer territorios donde sentir esa anomalía. En definitiva, construir imágenes inabordables para abrir un mundo, para mantenerse en el ritmo abierto de lo existente.

Y todo esto depende sólo de nuestro *ver* y de la posibilidad que al *ver* le concedamos.

Referencias

- Benjamín, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Méjico: Ítaca.
- Didi-huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Maillard, C. (2008). *En la traza. Pequeña zoología poemática*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- Maillard, C. (2010). *Filosofía en los días críticos*. Valencia: Pre-textos.
- Rilke, R. (2000). *Elegías de Duino, Los Sonetos a Orfeo y otros poemas*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Rubert de Ventós, X. (1998). *Crítica de la modernidad*. Barcelona: Anagrama.
- Safranski, R. (2009). *Romanticismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Zambrano, M. (1989). *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa Calpe.
- Zambrano, M. (2006). *Filosofía y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.