ENTRE LA INSPIRACIÓN Y EL PROYECTO

LA ZONA INTERMEDIA

JESÚS MARTÍNEZ CLARÀ

COORDINACIÓN
Jesús Martínez Clarà
Pere Duran
Antonio Ontañon

TEXTO
Jesús Martínez Clará

Prefacio: Lluis Doñate
Postfacio: Gabriel

FOTOGRAFIAS
Ferran Giménez

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Ferran Giménez

REALITZACIÓN
ThinkPrint, sl

© De los textos los autores
© De las fotografias el autor
© De esta edición Escola Massana
Depósito Legal: 000000000

ENTRE LA INSPIRACIÓN Y EL PROYECTO

LA ZONA INTERMEDIA

JESÚS MARTÍNEZ CLARÀ

EDICIONS DE L'ESCOLA MASSANA

a María Lucas

ÍNDICE

PRESENTACIÓN. Jesús Martínez Clarà 9

PREFACIO. Lluís Doñate POÉTICA DEL ESPECTADOR COMO ARTISTA 12

LA TRANSVANGUARDIA: ENTRE LA INSPIRACIÓN Y EL PROYECTO — A ROMÀ ARRANZ 17

EX-CENTRICIDAD DE LA JOYA — A RAMÓN PUIG CUYÁS 26

LA ESTÉTICA DE LA AUSENCIA Y DEL FRAGMENTO — A MARTA BREIS 30

HISTORIAS DE AMOR E INQUIETUD — AL GRUPNOU 32

MOISES VILLELIA: ESPACIO Y MOVIMIENTO — A FRANCESC MIRALLES 34

LA INTUICIÓN DEL INSTANTE — A JAVIER PUÉRTOLAS 35

UN CUADRO ES UNA NOCHE — A JORDI MARTÍNEZ BRESME 37

LA EDAD DEL INICIO — A FERRAN GIMÉNEZ 40

ESTO ES UNA MANO, ESTO ES UN OJO, ESTO ES LA LUNA... — A JUAN GUILLERMO TEJEDA "TEX" 42

VIDEONECESIDAD — A JESÚS A. PRIETO 44

BESTIARIO DE LA BELLEZA — A LOS PROFESORES DE PLA / VOLUM 46

DISEÑO EXPERIMENTAL — A TONI CASAS Y ANTONIO PÉREZ MAÑOSAS 47

BUSCANDO ESTILO DESESPERADAMENTE — A LOS ALUMNOS DE PLA / VOLUM 53

UN ESPEJO EN LA BIBLIOTECA — A LLUISA TEIXIDOR 54

CONSTRUCCIÓN Y TEMPERATURA — A BENET FERRER 58

DALTABAIX — A PEP FAJARDO 61

TEOLOGÍA Y GEOMETRÍA — A JOSEP GUMÍ 62

ARTE ELÉCTRICO: ARTE CLÁSICO — A OSCAR FONT 64

SI DEUS PRO NOBIS QUIS CONTRA NOS — A PAOLO VITALI 66

FUERA DE SÍ — A BEGOÑA MONTALBÁN 68

ARTE Y SOCIEDAD: EL PODER DE LA FORMA — A ASSUMPTA BASSAS 69

LA ERA LLENA: OFICIOS ARTÍSTICOS Y DISEÑO — A SANTI GIRÓ 80

UNA OPCIÓN INTERMEDIA PARA LA NUEVA ACADEMIA — A FRANCESC MIRALLES, LLUÍS DOÑATE, JESÚS A. PRIETO, XEMA VIDAL Y FERRAN SIGNES 83

ECO — A JOSÉ NOGUERO 98

ENTRE EL CIELO Y EL INFIERNO: ARTE DE LOS 90 — A EDUARDO PÉREZ SOLER 99

TRANS-FORMA: UNA ACCIÓN TRANSITIVA — A MARCEL GES 103

APRECIADO ERNESTO — A ERNESTO FONTECILLA 105

OPUS CONIUNCTUM — A BENET FERRER Y JOSEP MELO 107

COORDENADAS — A CARME SAUMELL 112

LA VIRTUD PICTÓRICA — A FERNANDO PRATS 114

DUCHAMP: SIMBÓLICA FORMA — A RAMÓN HERREROS 115

EL RAYO AMARILLO — A ANGÉLICA QUINTANA 122

LA FORMA ÍNTEGRA — A STEVE SILVER 123

TRES CÍRCULOS EN EL BARRO O EL SECRETO DEL TORNO. — A BARBAFORMOSA 129

MORIRÉ CALLANDO O LA METÁFORA EN EL ARTE — A GABRIEL, CARLES HAC MOR Y RAIMON AROLA 136

ALQUIMIA DE LOS DOS MUNDOS — A CARLES CODINA 140

FORMA Y PRE-FORMA EN EL ARTE — A JOSEP MAÑÀ Y GABRIEL 142

LACA EN LAS UÑAS O LA OCULTACIÓN DE LA PINTURA — A ISIDRE MANILS 149

MOMENTS AGO — A ISIDRE MANILS 152

TODO REPOSA EN LA SUPERFICIE — A ISIDRE MANILS 154

VISIÓN SOBRE EL MURO — A ISIDRE MANILS 158

AZUL MARINO — A TERESA CARBONELL 164

FORTALEZA Y TRANSPARENCIA — A TATSUYA NITANI 168

GOLDEND — A JAVIER PUÉRTOLAS 171

MANTO PROTECTOR — A LOS ALUMNOS DE ARTES APLICADAS AL MURO 175

DISEÑO Y ACTITUD ESTÉTICA — A ANTONIO ONTAÑON 178

FUNDIRSE — A JOSEP CARLES PÉREZ 185

DEL JARDÍN IMPERFECTO — A TOM CARR 187

PULSIONES — A JORDI CANUDAS 190

MUROS ÍNTIMOS — A VANESSA PRIETO 192

LA PUREZA — A ELENA KERVINEN 195

PROYECTO INTERMINABLE — A VICTORIA CAMPILLO 197

NATURALEZA Y COLOR — A VICTORIA CAMPILLO 202

EN TORNO AL DESEO — A BEGOÑA EGURBIDE 204

CLASIFICATORIA PASIÓN — A IGNASI ABALLÍ 206

EL BOSQUE SIMBÓLICO — A RAIMON VAYREDA 208

LA SONRISA DEL GEÓMETRA — A JUAN GUILLERMO TEJEDA 209

NOSTALGIA DE LOS BELLOS OFICIOS — A CARLES SELICKE 214

DEL SILENCIO VIRTUOSO — A JOSÉ NOGUERO 223

OBRA PARALÁCTICA — A FERRAN GIMÉNEZ 226

DISEÑADORES O PREDICADORES — A ARNAL BALLESTER Y PERE FRADERA 230

EL ESCULTOR QUE BUSCA VERDADES — A JOAN NAVARRO 232

EL ENIGMA DEL OBJETO — A FRANCESC TORRES 234

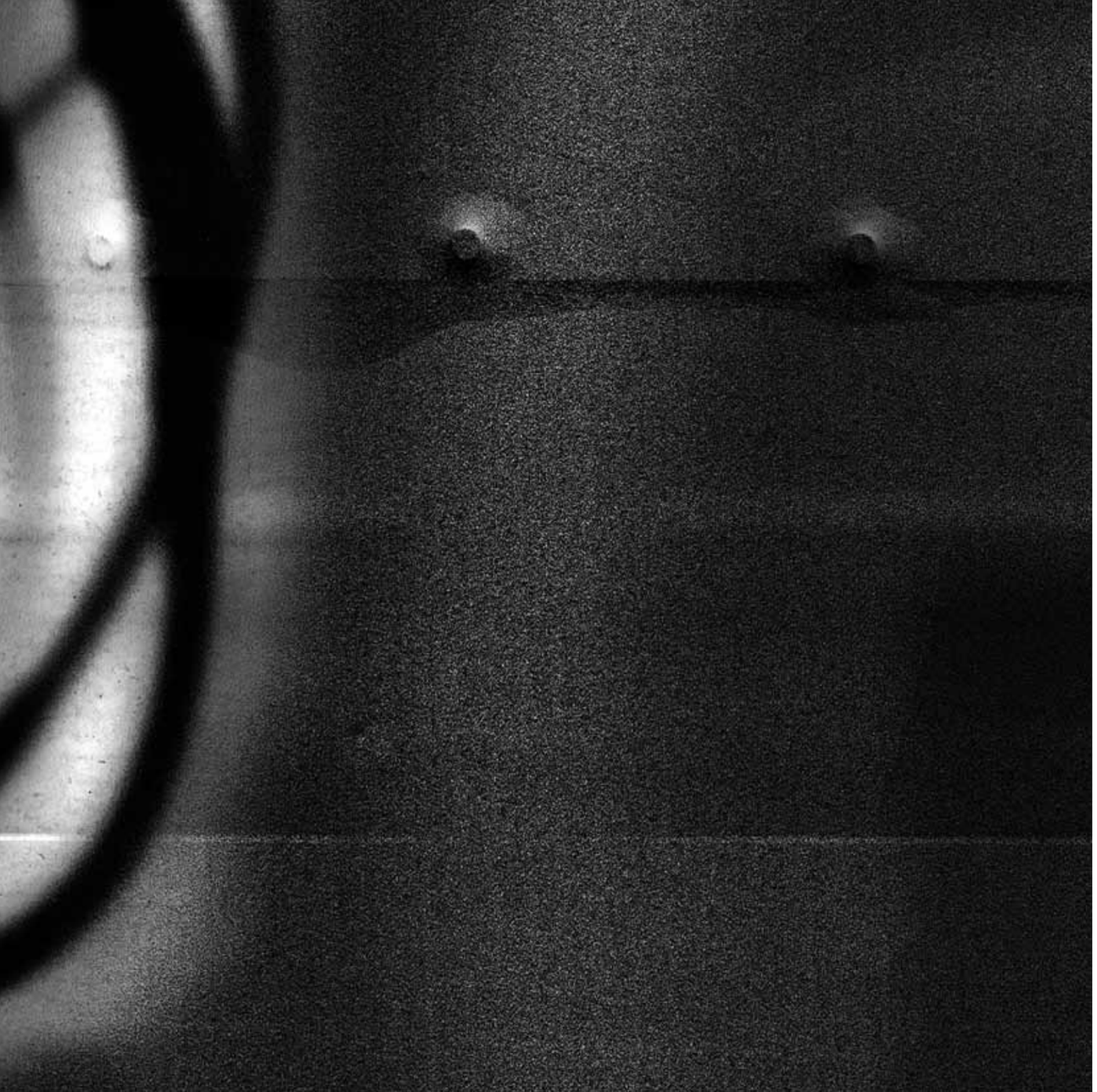
EL BANQUETE DEL ARTE — A FERRAN ADRIÀ 236

ANIHILAR: ANÁBASIS, POLUTROPON Y PLECTOPOS — A GABRIEL 242

EPÍLOGO: NUEVA ZONA INTERMEDIA — A IGNASI ABALLÍ, MONTSE BADIA, ANTONIO ORTEGA, DAVID G. TORRES... MARTÍ ANSON 247

POSTFACIO. Gabriel L'AULA DEL BANQUET, LA MÀQUIA FLORIDA, LA CEL·LA MARTIRIAL 253

Agradecimientos:
Lluís Doñate, Pere Duran, Gabriel, Ferran Giménez, Rosa Mª Miret, Antonio Ontañon, y Andrea Pizarro.



PRESENTACIÓN

A todos los compañeros y alumnos que perseveran en la Causa del Arte

Los textos aquí recogidos son una muestra de los trabajos de alumnos y profesores a lo largo de treinta años de la Escola Massana. (1980-2010). Son una muestra, porque han sido escritos como respuesta a los estímulos o encargos que ellos me han hecho, y que, poco a poco, han ido creando la visión de un recorrido creativo, pedagógico y teórico a través del cual se puede ver la evolución de la práctica artística de los alumnos, los profesores y la mía propia durante estos años que, en gran parte, han coincidido con una época dominada por la condición posmoderna.

He tomado como punto de partida el año de 1980, momento de mi entrada oficial en la Escola, y también por sus resonancias "Orwellianas", a partir de 1984 se intuía que las cosas iban a cambiar, que serían diferentes y algunos se dieron cuenta. No es una historia de estos años de fin de siglo y de milenio, tarea que reservo para otra ocasión, sino que es un reflejo textual de por donde iban la cosas y naturalmente, la constatación escrita de mis inquietudes durante estos años. Este libro es "coral" en el sentido que cada texto va dedicado con breves reconocimientos a aquellos compañeros y alumnos que me dieron el estímulo y la posibilidad de escribir o bien sobre un tema que me proponían, o bien sobre su obra. Todos ellos, forman parte de una visión subjetiva, que me permite creer que he estado en una buena escuela, que la he sabido vivir como propia y que por eso considero este libro como una visión personal de la escuela: mi Massana.

Puede sorprender, la diversidad de propuestas artísticas, la variedad de eventos sobre los que he escrito, y puede extrañar que algunos sean diametralmente opuestos entre sí, desde el informalismo matérico, o una delicadísima figuración paisajística, a los trabajos conceptualistas más extremos. Eso no se debe a un fácil eclecticismo de aquí vale todo, sino más bien a que he conseguido desterrar de mis criterios estéticos los prejuicios de los que está lleno el mundo del arte y que felizmente, pero con mucho esfuerzo, he superado gracias a mi trabajo con la diversidad propia de una escuela de arte y diseño.

Además, me fascinan el arte y la creación en general, porque no consigo comprender sus mecanismos, sus objetivos, ni sus logros. Es un fenómeno en el que me encuentro plenamente inmerso como profesor, pero del que no conozco apenas nada. Por este motivo toda búsqueda sincera, todos los hallazgos de los alumnos, artistas y profesores me interesan porque forman parte de la incesante búsqueda de la causa del arte. Reconozco que la aceptación ecléctica no es el mejor sistema para ejercer un comentario, ni una crítica sobre arte; pero es ahí donde me encuentro y me interesan hasta los primeros dibujos, los más elementales indicios de aquellos que han decidido ser artistas. A mí, me sucede como al poeta J. V. Foix: "M'exalta el nou i m'enamora el vell", me

interesa la contemporaneidad de la tradición, no tengo prejuicios artísticos y mi aproximación a la obra de arte se funda en el afecto, por no decir "amor al arte".

He puesto como título general del libro: "Entre la Inspiración y el Proyecto" con el propósito conciliador que aparece ya en la conferencia que dí en el FAD en 1982, y que es el texto que abre este libro; en él, se propone reunir, en una noble Zona Intermedia, las tendencias que de un modo equívoco tienden a enfrentarse. En una escuela de arte son frecuentes las diferencias entre los partidarios de la Forma frente a los defensores del Concepto, entre los románticos que aun confían en la inspiración y los clásicos del movimiento moderno que sólo escuchan la palabra de la Razón Proyectual, entre el Arte y el Diseño, etc.

A través de mis textos he intentado apoyar a mis compañeros creadores desde plataformas profesionales como historiador y crítico de arte. Lo he hecho porque creo que los profesores deben guiar los errores y corregir los malos usos de los procedimientos pero también deben ofrecerse como modelos de comportamiento artístico, con su propia práctica, en esta época de compleja dispersión de valores.

En el aprendizaje se trata de ir ensayando y errando, ir probando caminos que nunca acaban de cerrarse y por lo tanto parece lógico que los alumnos tanteen territorios, abran senderos. Los profesores debemos observar y aconsejar alternativas tecnológicas y favorecer el desarrollo del trabajo, pero, sobre todo, debemos considerar que la fuerza inicial, que la semilla escondida del arte se encuentra en el corazón de cada uno de nuestros alumnos. El profesor pone las condiciones de posibilidad para que el arte aparezca. Sucede, aparece, y eso es lo importante, un arte manifestado que no se queda en el limbo de las buenas intenciones o de los proyectos, sino que se ejecuta. Como se ha dicho tantas veces, en realidad, ya lo sabemos todo y lo único que podemos hacer es recordar, sacar a la luz y manifestar lo que el alumno posee. Eso sucede a veces de manera diversa y contradictoria en el arte, puede suceder entre la figuración o la abstracción, formalizando con materiales densos, pesados o con la evanescencia de la imagen y del concepto; pero sobre todo en la creación expandida, en la mixtura del conocimiento.

Una vez leído el conjunto de artículos que se encuentran en este libro he sacado la conclusión que esa preposición "Entre..." es el hilo conductor de todos mis escritos, mi auténtica aportación teórica a la historia de esta escuela. En todos ellos, desde el primero hasta el último hay un espíritu de conciliación de territorios, de búsqueda de síntesis entre posiciones antagónicas que se ha reflejado en actuaciones pedagógicas concretas: primero con el territorio interdisciplinar del llamado "Pla-Volum" ("80"), luego con la Zona Intermedia ("90") y en tercer lugar con el intento de convertir estas ideas en una especialidad con la "Opción Intermedia". Desde el principio hasta el final de este recorrido he puesto de relieve la importancia de buscar encuentros y síntesis entre la Inteligencia de la Forma en la realización material de las obras y la Inteligencia del Concepto propuesta desde las posiciones de los profesores más jóvenes o recién incorporados.

Parece que por mi procedencia teórica debería tender a desequilibrar la balanza a favor del concepto, pero el haber estado cerca de las llamas del fuego, del sonido del hierro, la ductilidad del barro, las cámaras de vídeo y los pinceles con olor a trementina, me ha enseñado que en los procesos creativos que he vivido en la escuela, la cultura del proyecto y la inteligencia formal deben convivir con el poder de las formas materializadas; que no debe separarse el proyecto de la ejecución, la cabeza y la mano. Eso es un error tolerable, hasta cierto punto, en la construcción de un edificio, o en la física teórica, pero no en la creación. Así lo aprendí en todos los talleres en los que participé.

En la redacción de los programas pedagógicos gustan mucho los infinitivos, creo que los tres más importantes, tanto para alumnos como para profesores son: respetar, explicar y escuchar. Hay que escuchar la voz de la necesidad tanto del alumno, como la del profesor, pues la pedagogía no es más que el encuentro entre unas personas que necesitan explicar algo y otras que necesitan escucharlo en un marco de consideración mutua, así de modo natural y espontáneo el arte aparece en una noble zona intermedia que se encuentra entre la inspiración y el proyecto.

PD. Quiero mencionar, aun bajo riesgo de olvido, a todos los alumnos que perseveran en la Causa del Arte y que tras su aprendizaje con nosotros han desarrollado su trabajo artístico: Daniel Berdala, Jon Berrondo, Xavier Bartomeus, Pep Dardaña, Ramón David, Pep Fajardo, Curra Martín, Paco Freire, Marcel Ges, Markus Jakob, Helle Kaarem, Elena Kervinen, Joan Leandre, Margarit Lehmann, Josep Mª Martín, Javier Masero, Josep Mastuset, Begoña Montalbán, José Noguero, Eduardo Pérez Soler, Fernando Prats, Tere Recarens, Montse Soto, Maite Vieta, y muy especialmente a los desaparecidos: Paolo Vitali y Chema Alvargonzález.

POÉTICA DEL ESPECTADOR COMO ARTISTA

La lectura de este libro significa el encuentro con una diversidad rica y compleja de conceptos que tienen un punto de partida común: la fascinación por la acción creativa. Jesús Martínez Clará se aproxima a ella desde una voluntad de rigor, una cultura profunda y una activa imaginación. El resultado es una sucesión de cuestiones pertenecientes a la creación contemporánea, tratadas con una sucesión de aportaciones que referidas a obras singulares alcanzan, con frecuencia, conceptos de valor universal. Todo lo cual acaba constituyendo una poética que otorga al trabajo de su autor el carácter de creación artística, paralela al de las obras que comenta.

Resumir aspectos esenciales de esta amplia selección de textos en un breve prefacio no va a ser fácil, pero el placer que he obtenido de su lectura va a acompañarme. Y elijo precisamente el territorio de la poesía para aproximarme a la poética que anida en este libro, acompañando con la voz de determinados poetas el enunciado de algunas de las actitudes que generan su diversidad.

Aprecio, pues, la propia declaración del autor cuando valora la acción reflexiva que se produce desde lo que se conoce insuficientemente o se desconoce, una valoración que creo expresada por José Angel Valente cuando entiende el proceso creativo como la búsqueda que nace de la dificultad: "Hay un hilo perdido / una señal, la réplica que acaso / permita proseguir el diálogo roto; o que se gesta desde la oscuridad: bajo la imperiosa llamada / asociada a los sueños". Y veo, por otra parte, a Jesús Martínez Clarà, amoroso del valor del orden, señalando en este sentido a las leyes que rigen la naturaleza y que dan consistencia a la obra creativa; creo verle coincidir con Archibald MacLeish cuando escribe:"No tiene reposo la tarea del orden: imponer / al confuso, azaroso / fluir del mundo, una forma". Orden que hace compatible con la energía, a veces mágica, que nace del instinto y de la intuición y que el mismo Archibald MacLeish metaforiza con una bella imagen: "surgiendo del mar turbulento (...) se alza el coral y aquieta las aguas".

Me atreveré también a afirmar que su reflexión se mueve desde la admiración. Me acerco así a Roberto Juaroz cuando escribe: "cada forma / es un signo de admiración (...) / hasta el silencio mismo es un signo de admiración. / Y el pensamiento es otro". Una admiración que ama la tradición y al mismo tiempo se implica en el carácter de la contemporaneidad; y vuelvo a Juaroz: "El tiempo se ha juntado / nunca sabremos porqué a veces el tiempo / abre a la vez sus dos puertas". Hay textos en los que el análisis llega a su definición a partir de la contradicción, el dolor o la ausencia; el verso rotundo de Emily Dickinson los manifiesta: "El agua se aprende por la sed". Y en cambio, en otros, se parte de una actitud juguetona o gozosa y me apoyo en Yves Bonnefoi para expresarlo: "Sin embargo, se para / aquí o allá / su pie empuja, distraído, / el agua por la arena".

O bien se vuelve hacia lo trascendente para con ello recobrar el sentido profundo de lo que pertenece a la vida; Confucio es un buen Maestro con su definición de la Belleza: "Lo que alza el vuelo, se cierne en las alturas, y luego vuelve al nido". En otros momentos, se sitúa en la literalidad de lo vivido y establece una profunda relación entre arte y vida; Javier Rodríguez Marcos sintetiza poéticamente esta situación: "Escribo pan y muerdo la palabra (...) Escribo lluvia para apagar el fuego".

Pero la actitud reflexiva de Jesús Martinez Clarà cuando se dirige al sentido de las obras que estudia no olvida que significan una experiencia, que se expresan en una experiencia, concepto que encuentro resumido en Thomas S. Eliot: "Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido. Y acercarse al sentido restaura la experiencia".

Confío que este calidoscopio de ideas, ciertamente insuficiente, cumpla la función de prefacio, avanzando la variedad de las propuestas que el libro contiene. Pero creo que debo señalar otro aspecto, en mi opinión importante, de este trabajo. Junto a algunos textos de carácter más genérico, la mayor parte de los escritos recogidos en este libro están dedicados a obras de profesores y alumnos de la Escola Massana de Barcelona, realizadas durante unos años determinados, 1980 a 2010. Un hecho que permite, como mínimo, dos nuevas precisiones.

La primera, comprobar que el teórico fascinado por la creación es inseparable del profesor que se aproxima a la comprensión y la interpretación de las poéticas de sus alumnos, que las estimula y contribuye a su posterior desarrollo; para, en definitiva, acompañarlos en su transitar hacia la configuración de sus respuestas personales.

La segunda, poner de manifiesto que la Escola Massana tiene una admirable historia docente dedicada a la enseñanza de las artes, el diseño y los oficios, característica que hace que de una manera natural se viva en ella el concepto de interdisciplina. No puede olvidarse que la interacción entre las artes es una de las situaciones más significativas de la creación contemporánea, reflejada también en los textos de esta obra. Y que contribuye, dentro del conjunto de la docencia impartida, a que la Escola Massana sea un constante foco de creación. La calidad y el interés de los trabajos aquí comentados, lo confirman.

Lluís Doñate

LA TRANSVANGUARDIA: ENTRE LA INSPIRACIÓN Y EL PROYECTO

Memphis? Es una ráfaga de calor…
Andrea Branzi.

COMPLEJA DEFINICIÓN

Las nuevas actitudes en el diseño y el arte, renuncian, como lo hicieron ya los dadaístas, a cualquier definición unívoca. Tanto es así que el llamado movimiento Memphis puede ser tanto la ciudad natal del padre de los "blues" W. C. Handy como la antigua capital de Egipto y sede del dios Ptah, el dios artista, "el que crea obras de arte" o simplemente una ráfaga de calor. Por otro lado es evidente que como se explica en las aulas de diseño, aun no existe una definición concreta de lo que es Diseño y ahora, cuando aún no está aceptada una definición consensuada de la labor del diseñador, ni de su metodología, aparecen nuevos términos que quieren superar a los anteriores. En diseño, como en el arte, cuando las vanguardias artísticas no han sido del todo asimiladas, ni desarrolladas, aparece el fantasma de su superación. Ese es el momento en que vivimos. Y a eso algunos lo han llamado Transvanguardia y otros Pos-Modernidad. No quiero caer en el error de definir de un modo absoluto lo que nos está sucediendo, pues me he dado cuenta, leyendo a Foucault, que cuando me enfrento a la obra de arte o a cualquier otro fenómeno, armado de una lógica rigurosa con el convencimiento que podré definir sus características por medio de la razón, me he encontrado que el tema ya había desaparecido. Esta extraña dificultad inicial, hoy en día, se refuerza porque, por un lado, existe un proceso de creación-destrucción constante que parece necesario, y que está redefiniendo los lugares comunes que estaban perfectamente consensuados hasta ahora. Así sucede con el llamado diseño moderno, que se ha institucionalizado, canonizado a sí mismo con un dogmatismo excesivo y que en consecuencia, ha rutinizado la tarea creativa y los métodos de trabajo.

Por lo tanto creo que, ahora, merece la pena mantener la ilusión de lo que ha de ser redefinido. Nunca llegaremos a una conclusión unívoca sobre qué es el diseño, cosa que no debe preocuparnos, del mismo modo que aún no se ha llegado a una definición unívoca de lo que es el arte. Ciertamente ha pasado mucho tiempo desde que el hombre decidió establecer un diálogo con lo visible y manchó una piedra con la huella de su mano ensangrentada.

Por estas razones, he querido ser muy cauteloso y no pretendo, como otros ya han hecho, definir las nuevas actitudes que en el ámbito del arte y del diseño proceden de Italia o de las Vegas. Inevitablemente, por esa movilidad necesaria que ya he mencionado, siempre tendríamos la extraña sensación de haber estado manipulando sombras como si fueran cosas ciertas pues estamos muy próximos aun a la aparición de este nuevo fenómeno que afecta Europa y a nuestro país.

También quiero señalar, "envuelto en los vapores foucaultianos" que las definiciones son un buen seguro contra la incertidumbre y que la voluntad de verdad, no es otra cosa, en ocasiones, que un intento por controlar y dominar lo que tienen las nuevas actitudes de azar o de acontecimiento imprevisible, de dominar lo que nos asusta. Un sistema eficaz de control de los nuevos discursos artísticos y que suele utilizar la institución, es la separación entre disciplinas, es decir: "esto es arte pero no es diseño".Una distinción que Bruno Munari quiso establecer ya en los años sesenta. Esa distinción, aparece tarde o temprano cuando el tema de conversación es el llamado "fenómeno Memphis", y no es otra cosa que una limitación, un juego de reglas y proposiciones estrechas destinadas a excluir las propuestas que no se encuentren en las verdades institucionalizadas. El tema de las "nuevas actitudes en el arte y en el diseño" puede abordarse desde perspectivas muy diferentes: se puede argumentar que son mecanismos económicos de las multinacionales para vender productos de élite cada vez más y más caros, se puede rastrear las pistas de las raíces socioculturales del fenómeno dándole la culpa a la frivolidad de los americanos, y muy especialmente a Robert Venturi, etc... No he querido quedarme en la periferia del tema, pues tendría que limitarme a una mera descripción del fenómeno que estamos viviendo y sí, he querido transcenderlo, buscando causas y efectos, y para ello he colocado en el centro del huracán y como responsables últimos de la situación, el conflicto entre inspiración y proyecto, pues creo que en esa relación antigua que se remonta a la querella entre clásicos y románticos se encuentran parte de las claves de esta cuestión tan actual.

UNA ANTIGUA QUERELLA

Como digo, esta oposición no es nueva, pero en este momento, ocupa un lugar prioritario para la comprensión de los nuevos comportamientos en el arte y el diseño. Por mi deriva hacia la historia del arte y de la estética, encuentro que el paralelismo histórico más evidente es la célebre querella que se da en Francia e Inglaterra entre antiguos y modernos hacia el final del S.XVII y que por derivación llevó al posterior enfrentamiento entre clásicos y románticos. Tal como sucedió en el S.XVIII: que siendo el siglo de la luz, del método, del rigor y del orden matemático en todos los terrenos y manifestando clara vocación por construir sistemas de ordenación unitarios, tuvo su contrapunto necesario en la sensibilidad atormentada y mítica de los románticos. De igual modo que la arquitectura está reclamando la "romántica defensa del valor de la individualidad creativa y la vocación artística de la arquitectura", el diseño actual debe dar entrada a esos contrapuntos necesarios y vitalizadores que crean un desorden profundo y hacerlos compatibles con el rigor del diseño racional, ideológico y pre-posmoderno.

De la querella mencionada se deducen infinidad de oposiciones y entre todas ellas, me he quedado con la dualidad *inspiración-proyecto* por creer que es la que nos involucra más directamente desde un punto de vista creativo. He creído que en esta polémica incipiente entre los sistemas tradicionales y los modernos valores del arte y del diseño, se encuentra la base de una renovación permanente, activa de las fórmulas hechas y de los "clichés" estereotipados que nos alejan del sentido de las cosas. Una convulsión necesaria que ha radicalizado Michelle De Lucchi cuando dice que Memphis hará muy resbaladizo el suelo del diseño, y que serán pocos los que consigan mantenerse en pie. Los síntomas de un post tradicionalismo, superado por lo que G. Dorfles llama "el elemento mítico", parecen evidentes. Otros argumentos han venido a oponerse al hiper racionalismo del cual se revestían hasta ayer, los secuaces de ciertas corrientes artísticas y de diseño que estaban atadas a los fetiches seguros del orden y de la razón.

En el enunciado de esta conferencia, he dejado claro que mi propósito es encontrar una posible síntesis de actitudes y ese motivo es el que me hace recordar que todo estilo y por derivación todo método, se encuentra sumergido en el fluir de la continuidad histórica de la que obtiene su definición, y cualquier intento por dogmatizar esta nueva propuesta posmoderna, aislándola de su tradición está condenada al fracaso, como también se encuentran condenados al fracaso, aquellos que aferrados a unos métodos de trabajo caducos, sólo confían en su tradición moderna y en su coherencia.

Esa pretensión de protagonismo por parte de los nuevos sectores del diseño, me parece cercana al ímpetu romántico que desconfiaba de lo ya dado y que les llevó a confiar en "lo todavía no formado", con el claro fin de protagonizar la historia. No se daban cuenta que era de la antítesis clásica de donde sacaban ellos mismos su sentido.

No creo conveniente caer ahora en un error parecido, y en consecuencia me parece impropio oponer como valores contrapuestos: el arrebato expresionista basado en la inspiración y la artisticidad frente al rigor simétrico de los trabajos proyectuales basados en la perfección y en el uso de la racionalidad.

Me parece más oportuno buscar una zona de interrelaciones y dependencias mutuas, una zona intermedia, más que priorizar de modo absoluto a una de las dos. Este afán conciliador lo propongo con el secreto convencimiento de que es posible llegar a una cierta síntesis final, que por cierto, no es el mediocre camino de los términos medios, sino que es el resultado de un esfuerzo intelectual, sensible, sincero y muy difícil. Sabemos que el camino de la elección, al igual que el de las definiciones, siempre está bien visto, pues hemos sido educados para escoger. Olvidamos que en un enriquecedor juego de paradojas se puede ser sistemático y odiar al sistema del mismo modo que abandonados al azar aparece la necesidad.

La historia reciente del arte y del diseño no es sólo una sucesión de estilos sino que es la historia de un sistema de conocimiento de la realidad individual y colectiva y que, como todo sistema de conocimiento, sitúa sus premisas en tesis y antítesis hasta el grado supremo del conocimiento absoluto, que evidentemente es un grado inaccesible y perfecto y por ello auténtico generador de movimiento.

Quisiera aclarar que la cuestión que planteo, al igual que cualquier otro tema que se precie de ser interesante y al margen de cualquier otra consideración intelectual, nos debe encontrar a nosotros mismos, porque la oposición entre inspiración y proyecto no es una vana polémica culturalista sino una interrogación profunda al propio sujeto. Este carácter trascendental hace de nuestro tema un problema de conocimiento que, como ya he dicho es la finalidad última de la labor creativa.

Ahora hay un resurgir de la individualidad que hace que el desafío de la creatividad no pueda esconderse detrás de una pantalla colectivista de grupos y manifiestos como sucedió en la primera modernidad y que ayuda, en ocasiones, a eludir responsabilidades en ese camino de conocimiento; pues como asegura G. Bachelard: "¿dónde encontraremos con más seguridad que en el brote de nuestra conciencia, ese conocimiento del instante creador?". La posibilidad de acceder al "instante creador" supone un cierto descrédito de los procesos lógicos pues ese instante del que estamos hablando es un instante vacío y silencioso donde todo juicio de valor queda suspendido. Ese acceso súbito al conocimiento es lo que conocemos como inspiración.

BREVE APUNTE HISTÓRICO

El arte ha permitido que por medio de los impulsos automáticos se produjera en su momento una revolución surrealista a partir de la cual era posible la descontextualización de un objeto, subvirtiendo su lugar lógico en el espacio de las cosas. Pero ese pasado no es exclusivo patrimonio del arte. Cabe recordar los diseños imposibles del arquitecto y diseñador austríaco Hans Hollein o de Alessandro Mendini con sus máquinas autodestructoras que subvertían la función obedeciendo a impulsos y decisiones automáticas.

¿Por qué el diseño como tarea no va a estar afectado por estas convulsiones del conocimiento propias del arte? Parece llegado el momento de que la inspiración exija del diseño un torrente espontáneo de emoción, de angustia, de triunfo, de desesperación y rapto. ¿Tan grave es la dictadura industrial que no permite concesiones? No lo creo. Me parece perfectamente creíble que tan válido es para el que hace la demanda de trabajo una imagen nebulosa y vaga, un estilo sugestivo pero desigual, con sugerencias borrosas, con palabras y frases aproximadas, con bosquejos turbios y violentos como el uso prioritario y habitual del proyecto, y el encargo que ama lo sereno, el dibujo preciso, las figuras estudiadas previamente, con una coherencia perfecta entre la intención y el resultado, en definitiva el dominio de lo preciso de lo deliberado del equilibrio y de la lucidez.

No obstante, en esa querella de posiciones, sería absurdo no considerar el prestigio que tiene el orden que siempre gana la partida y que se opone a la poca credibilidad de la dispersión. La credibilidad de un discurso, sea del tipo que sea: estético, intelectual o funcional... se ve reducida a la nada si en lugar de establecer vínculos razonables nos dejamos llevar por la improvisación más alocada: no quiero pensar lo que sucedería si en lugar del intento que estoy haciendo de dar coherencia y continuidad verbal a mis palabras, me propusiera lanzar aforismos dispersos y fragmentarios o me pusiera a cantar sincopadamente. No lo voy a intentar.

Dado el carácter fragmentario y ciertamente disperso de la inspiración, se producen vacíos, huecos que el creador se ve obligado a contemplar para que tenga sentido su discurso plástico, pero las referencias fundamentales son las inmediatas. Es difícil encontrar en el diseño clásico un ejemplo de dispersión o de libre inspiración; parece imposible, pues ya desde W. Morris hasta la Bauhaus, la ética de la función limitó el gesto improvisado y la genialidad intuitiva.

La sustitución de J. Itten en la Bauhaus, aparte de otras consideraciones, supone una elección que el diseño contemporáneo ha tenido que arrastrar, en ocasiones como una decisión acertada y otras, como ahora, como un grave error. Las dificultades de Itten que había recurrido a la expresión inmediata de la subjetividad, fueron totales. La magnificación del rigor lógico puso de manifiesto que era mejor acudir a una ordenación del color por parte de Albers o Moholy-Nagy, que confiar en la mancha de un gesto expresivo o en las teorías propuestas por un individuo singular que con apariencia de monje budista quería aderezar el discurso de razón con algo de misterio e inquietud.

Las propuestas de Itten tuvieron, como máximo, la consideración de un descubrimiento elemental propio de los seis meses del curso preliminar. Después de esa liberación juvenil aparecía nuevamente, en los cursos superiores, el universo de los códigos lógicos. El desprecio por la labor de Itten está bastante generalizada, pero sólo quisiera recordar dos textos que ayudan a comprender la base de ese enfrentamiento: el pintor Max Bill en 1951 decía: *"un poco más tarde me dí cuenta que a pesar de la condena oficial de todo trabajo pictórico, éste se cuidaba en la Bauhaus. Incluso algunos de sus componentes no hacían otra cosa. Esto era muy mal visto por nosotros porque lo que pedimos son resultados prácticos, productos sociales. Se estaba incubando la enfermedad de la pintura de manera subterránea, una especie de disimulada nostalgia por el fruto prohibido... Klee tenia muchos alumnos, Kandinsky sólo tenía pocos. El acceso a su arte parecía más difícil que el acceso al de Klee, quien parecía ofrecer una compensación a la actitud racionalista de los alumnos de la escuela"*.

El factor de compensación en las enseñanzas de la Bauhaus que aportó Itten, pocos la han sabido reconocer, entre ellos Joseph Rykwert quien en su ensayo de 1968, "el lado oscuro de la Bauhaus" hace una valoración positiva de aquellos aspectos irracionales y oscuros que formaban parte incuestionable de algunos miembros de la Bauhaus y especialmente de Itten... *"Mi gran simpatía hacia Itten puede tener algo que ver con todo esto. Me parece que él es la figura central de la herencia de la Bauhaus porque, si se me permite acentuar mi opinión, su método estaba animado por la convicción de que la personalidad entera debía estar implicada en el trabajo: la actividad proyectiva y artística... Cualquiera que sea su grado de debilidad y de extravagancia, esta verdad esencial permanece para mí como el aspecto relevante de la Bauhaus, y los ejercicios que Itten desarrolló quedan como la única introducción posible a un moderno lenguaje formal. En cualquier valoración de la Bauhaus no se puede dejar de lado a Itten, como hicieron Kandinsky y Gropius en 1923. Puede ser que Itten represente el momento más oscuro de la Bauhaus, pero yo pienso que precisamente entonces fue ésta más rica."*

Así, como tememos que la historia no nos haga justicia, pactamos con lo razonable que nos ayuda a ordenar el pensamiento y a ordenar nuestra relación con las formas para hacer un poco más creíbles nuestras propuestas. Sólo en ocasiones algunos atrevidos como Javier Mariscal o los italianos, también Miquel Barceló levantan la bandera de la expresividad y se atreven a declarar que sus trabajos de diseño o de arte están más cerca de esa voluntad neo-expresionista, basada en la relación entre materiales incompatibles, en los zigzageos, en lo insólito, en el protagonismo del color, en la metáfora de sus propuestas o en el carácter poético de sus objetos.

ENTRE LA INSPIRACIÓN Y EL PROYECTO

El "neo-diseño" como el arte posmoderno, no arrastra tras sí el peso de la certidumbre que ha caracterizado a los procesos clásicos. Mientras estos últimos se veían constantemente obligados a ser verdaderos, el arte ha podido jugar siempre con el límite de la verdad. Esa voluntad de verdad ha marcado el diseño contemporáneo y lo ha obligado a encontrar siempre soluciones en el orden y el uso social y esas soluciones siempre han tenido que ser eficaces, desplazando la estética del juego o de lo insólito a la categoría de lo prescindible o de lo complementario. Esos valores, ahora, están en subversión.

Debo reconocer que incluso la poesía o el arte han caído en ocasiones en la trampa de la necesidad que les obligaba a ser verosímiles para lo cual se refugiaban en ideologías científicas. Ahora el resurgir de una epistemología romántica propuesta por los trabajos de Antoni Marí sobre la Voluntad Expresiva o sobre el Entusiasmo, junto a otros trabajos en este sentido —como algunos de Eugenio Trias o Félix de Azúa—, así como las exposiciones sobre la Trans-vanguardia fría o caliente, son algunos ejemplos que han venido a desvirtuar esa verdad medida y controlada que ofrecen los métodos científicos de conocimiento de la realidad. En su lugar se han colocado los pintores de colores excesivos y formas sin límites que huyen de cualquier compromiso que no sea el propio, para ir al encuentro de la acción directa.

Estamos en un momento en el que es posible que la armonía y la lucidez de un proyecto escondan en su interior la voz de protesta contra un orden excesivo, una voz que surgiendo de la más total subjetividad y reclamando su derecho a hablar, nos dice qué frágil y qué insatisfactorio puede ser para el propio creador el orden de su universo y reclama el azar y la incertidumbre.

Obviamente escuchar esa nueva voz, hacerle caso, no es muy operativo y el carácter pragmático de nuestro tiempo, aun reclama resultados y eficacia. Escuchar la voz de la inspiración suele crear más interrogantes que respuestas y ese sacrificio no se corresponde con la mencionada operatividad, y por si fuera poco, el margen de error es mucho mayor.

Cuando la voluntad y la razón se han hermanado para llevar a cabo un proyecto, en principio no cabe hablar de sorpresas en ese plan, aunque sólo sea por el hecho de que todo lo que argumenta

la razón suele ser convincente para uno mismo y claro, no vamos a contrariar nuestras propias decisiones. Pero, si bien, la regla y la razón crean perfección, también son disfraces que ayudan a esconder la mediocridad y la falta de ideas. No es tan fácil, como parece, prescindir de la inspiración, y cuando la expulsamos de nuestra metodología se pierde fascinación y nos quedamos con el único argumento que podía vitalizarnos, creándose un vacío que a la larga acabará perjudicándonos por mucho cientifismo y rigor que pongamos en cubrir esa ausencia.

La historia de la estética está llena de creadores que tuvieron que reconocer el atractivo de la imperfección, de la fuerza que tiene lo sugerido más que lo alcanzado, y es que hay un sin fin de fenómenos que, a lo largo de un proceso, adquieren identidad creativa innegable y que no se pueden dejar de tener en cuenta por el sólo hecho de que no estén cartografiados en el mapa de nuestra conciencia y que por lo tanto escapan a su control.

Nietzsche, mencionar este nombre siempre me produce miedo, habló con sarcasmo y desconfianza de ese arte que *"conoce tan bien sus metas que todas sus invenciones entran dentro de la categoría de lo obvio, aún de lo perfecto y cuyo análisis más incumbe a la moral que a la estética"*. De este modo, en oposición al proyecto y a algunas prácticas artísticas que admiten su carácter moralizante por su perfección, tenemos la inspiración que siempre se incorpora al lenguaje formal como una propuesta fragmentaria y dispersa: la creación inspirada rompe su propio orden y se realiza a golpes.

Creo que ahora, cuando el diseño contemporáneo está asumiendo su condición adulta, es el momento de interrogarle sobre algunos aspectos de la validez de sus métodos. Esa interrogación es arriesgada y no todos están dispuestos a contestarla, pues algunos no permiten concesiones, y así lo demuestra la reacción airada de no pocos críticos de diseño, que califican el nuevo fenómeno de divertimento inmaduro o de estrategia industrial, a falta de otros argumentos.

Creo que el creador libre se va perfilando como un hombre de pocas convicciones previas y escasa afición al canon inmóvil de las fórmulas hechas. También me parece que el diseño se acerca cada vez más al arte y en esa aproximación es muy importante la operación de transcribir para el diseñador todo lo que recibe, sin más que pasarlo por el filtro de su conciencia estética, relajando así la exigencia de la razón. De este modo, la fascinación de un resultado, sólo puede recogerla el usuario, el destinatario del proyecto, si previamente el diseñador mismo se ha visto envuelto por tal fascinación.

Es muy conocido el ejemplo de E. A. Poe, quien consiguió ese momento dialéctico entre inspiración y proyecto, entre imaginación y ciencia, dotando a su literatura del rigor lingüístico más preciso y de la sorpresa más desaforada de lo imaginario. Creo que no es fácil provocar la aparición de esos momentos dialécticos de oposiciones reales que permiten, como dice Bachelard: *"que en el instante apasionado del poeta hay siempre un poco de razón; y en el rechazo razonable queda siempre un poco de pasión"*, y esas son las antítesis que agradan al artista y que producen el encantamiento. La fascinación apare-

ce cuando esas antítesis se reducen a una mutua relación y ambivalencia a través de la cual llegamos al verdadero centro de la creatividad que obedeciendo a ese principio dialéctico, nunca permanecerá inmóvil o mejor moviéndose en su quietud.

En esas paradojas reside el momento privilegiado que es la relación armónica de contrarios, y así la relación entre inspiración y proyecto deja de ser una polémica culturalista o una historia de buenos y malos, y se convierte en el germen dialéctico y necesario para dar un nuevo sentido a la práctica del arte y del diseño.

Por todo ello, no creo que el neo-diseño tenga que jugar un papel pasajero de liberación momentánea o ritual, es decir que la "tensionalidad" que crea la aparición de un fenómeno nuevo, debe ser una constante en el proceso creativo, y no quiero decir, con ello, que las nuevas propuestas tengan que jugar un papel de quebrantadores del orden con cargo fijo, como sucedía con los bufones rituales de todas las culturas que ponen en ridículo el poder establecido, pero que ligeran las cargas represivas de lo excesivamente ponderado.

Esos perturbadores del orden van siempre acompañados de una gran libertad de formas que ejercen gran admiración sobre el conjunto social y a los que incluso se les permite el insulto o las malas maneras. Se convierten las propuestas vanguardistas en un ejercicio de expiación, por el cual se canalizan todas las insatisfacciones e imposibilidades que el propio orden no permite. Ese es uno de los conjuros de toda novedad, pero no debemos caer en el error de pensar que de este modo sacaremos al proyecto del ámbito de poder en el que se encuentra; para ello esa oposición no puede ser pasajera, sino una constante pugna que cree un orden fecundo surgido del caos.

Seguramente, a nadie escapa que una cierta dosis de "exceso" no vendría mal para sacar de la normativa esclerotizada del proceso de creación, el impulso vivo de la pasión. A fin de cuentas no se puede negar que junto a los principios de utilidad y realidad, bajo todas sus formas, hay una presencia de lo imaginario que sería vano ocultar u olvidar. En definitiva se trata de no monopolizar los valores, a pesar de que la tentación de lo unitario, se encuentra siempre al acecho y crea no pocas tentaciones de totalitarismo. Insisto que el remedio es bien conocido, consiste en dar entrada en el juego, al sentido dialéctico de las cosas esenciales con la ilusión de encontrar el tercer elemento de toda oposición, ejercicio que ya he calificado de muy difícil.

Para acabar, quisiera dirigir la mirada hacia atrás, que es una de las formas de iluminar el camino de lo que viene, y recordar que individualidades tan notables como Goethe, T.S.Eliot, J. Itten, P. Klee hicieron ese esfuerzo y sus biografías están llenas de momentos violentos y angustiados, repletos de entusiasmo pero también de sorprendente equilibrio. Lo que se considera el dominio de la desmesura y el exceso, encuentra su fiel contrapunto en el reino de lo ponderado y lo armónico, en un plan claro y clásico que permite decir a T.S. Eliot que *"lo bello es la expresión de la emoción recordada en tranquilidad"* o que permite a Goethe revisar la naturaleza científica de las cosas que es como un

seguro de vida que él mismo se impone para evitar los peligros del exceso que la inspiración y su primera juventud le habían enseñado, y en momentos de intuición profunda, hizo corresponder su desorden emocional con una clara voluntad de desarrollo mental. Así encontramos el Goethe científico de la Teoría del Color y de los estudios de las ciencias naturales y al Goethe del Werther cautivado por sus emociones y por la naturaleza de orden sentimental.

Del mismo modo, el conocimiento que obtenemos a través del proyecto como método, y que nos permite traducir la realidad en términos objetivos, no debe excluir de su panorama las sugerencias oscuras y los excesos que esa realidad contiene. Sólo de este modo, "lo real" que es el destino último del diseño y del arte, tendrá la capacidad por revelar y a la vez esconder algo y de este modo insólito los objetos y los espacios que componen nuestra cotidianidad conseguirán romper la barrera que hoy por hoy separa el arte del diseño, la inspiración del proyecto.

1982 Noviembre. Conferencia pronunciada en el FAD de Barcelona.

EX-CENTRICIDAD DE LA JOYA

La joya pretende prenderse de nuestra ropa, penetrar nuestras orejas o delimitar con un círculo perfecto nuestros dedos. Todas estas intenciones vinculan un objeto y un cuerpo, y detrás de nuestro cuerpo, la identidad particular cae rendida ante el poder del metal noble o de la piedra preciosa.

El centro estaba en la persona y su cuerpo irradiaba, mediante signos bien visibles, un código simbólico de mensajes rituales o quizás también, establecía límites precisos de la propiedad o de los atributos de clase. En algunas joyas la tradición ritual de esos mensajes ha pervivido, y un leopardo de bronce de los Benin (Nigeria), tiene la misma carga simbólica cuando es interpretado por la joyería moderna, por ejemplo: las panteras creadas por Cartier en 1923.

Este hecho primordial y originario de la joya, se desvirtúa en el momento que deja de ser un símbolo de claro significado, es decir, como era antes el jade, símbolo de la armonía entre la sociedad humana y la sociedad natural, o también en el momento en que el oro deja de ser el símbolo del renacer cíclico o de la materialización de la luz solar y se convierte en motivo de especulación y patrón de la medida económica.

Cuando el proceso ritual se rompe y se da entrada a la especulación económica, el individuo que antes portaba la joya como el destinatario inocente de unos valores rituales de gran sentido, se convierte, ahora, en el portador orgulloso de unas inversiones económicas promocionadas por la alta joyería mundial.

Todo esto ha cambiado, ahora, las joyas del Grup Nou tienen otro destino, no tienen un único centro, se han hecho ex céntricas y expandidas: ya no es el anillo que adornará el dedo del primer ministro de Baviera, o los pendientes para las orejas de Lady Otoline Morrel, ni tampoco la cadena que atará el tobillo de una princesa rumana.

Dado que el centro ya no está en la persona, pues esta ha sido manipulada por esos valores económicos sustitutivos de los simbólicos, ¿qué cabe hacer? La única respuesta es romper el centro que antes era el individuo, despersonalizar y en su lugar poner diferentes centros, sacar del centro y proponer la ex-centricidad de la nueva joyería. Se trata de sustituir los valores tradicionales por otros nuevos, sin perder en el cambio nada de la pretensión original. El centro ya no está en la persona, el centro está en todas partes. Así, mientras en la joyería llamada tradicional, los valores vienen dados por la particularidad, por el objeto único, por ejemplo, el reloj para el rey Faruk, Cartier-Paris, 1946, y también por el valor del material, ahora la joya ya no es un atributo personal, sino un objeto-concepto, un objeto con dimensión estética universal, con la dimensión propia de la escultura o de la pintura.

La joya, que tenía antes un valor particular, deviene un valor ritual universal, con un simple cambio de centro. Adquiere así las cualidades propias de todo objeto que sitúa como protagonista al espectador y al entorno, revalorizando el espacio tal como había hecho anteriormente con la persona y se expande. Por supuesto que todo ello crea un cambio de valores, valores diferentes tanto en la función como en los materiales: tejido textil, papel, plástico conviven con el oro y la plata.

También incorporan a las piezas, a la manera como Schwitter trataba sus "object trouvé",los elementos marinos y las formas naturales más dispares que adquieren, con este nuevo uso, su máximo sentido.

No es tanto, la transmutación de dos universos diferenciados: el de la obra y el de la naturaleza, polemizando entre ellos o con prioridades absurdas; sino al contrario, la joya, sin olvidar su virtud de objeto ritual y con sus valores simbólicos, encuentra justa correspondencia en la naturaleza, en tanto que podemos considerar la Naturaleza, como libro o lenguaje que debemos aprender a escuchar.

1980 Mayo. Catálogo exposición de Joyas de Ramón Puig Cuyás y el Grup Nou en la Galería "Isaac El Cec", Girona.

ESTÉTICA DE LA AUSENCIA Y DEL FRAGMENTO

"A las obras aisladas de la poesía y de la filosofía, por universales y acabadas que sean, parece que les falta la síntesis última, rozan la armonía y permanecen inacabadas."
(Fragmento 451 de AG. & F. Schlegel, Rev. Athenäum)

La consideración clásica de la obra de arte ha estado siempre condicionada por la idea de totalidad. La obra debe someterse a un canon de perfección en el que no tiene lugar el hueco, la fisura o el fragmento. Quiero recordar también que pertenecemos a una cultura mediterránea repleta de ausencias y con un sinfín de discontinuidades y bellezas rotas, fragmentadas. Una herencia cultural de la que sólo en raras ocasiones tenemos el gozo de una visión totalizadora y absoluta. Me refiero naturalmente, al antebrazo que le falta al Hermes de Praxíteles, a las manos que no tiene el Apolo de Belvedere, a la terrible mutilación de piernas y manos del Diadumeno de Policleto, al amor que sentimos por la belleza truncada de la dama de Milo, o a los despojos de Hestia, Artemisa y Afrodita en el frontón del Partenón y también, al tantas veces dibujado y copiado torso de Apolonio de Néstor.

Con la muestra que aquí se presenta, se rescata esa extraña inquietud que nos produce el silencio o el intervalo entre dos palabras; una inquietud similar a la que causa el espacio en blanco de una tela o un poema inacabado. ¿Qué extraño poder tiene el fragmento, cual es la causa de tal inquietud?

Si prescindimos de este prejuicio y con valentía, superamos el horror que produce el vacío o la ausencia, nos encontramos con la grata satisfacción que es, precisamente, por el resquicio, por el fragmento, por la fisura abierta en las obras, a través de la cual damos una opción real al espectador para que pueda incorporarse a la obra con cierta naturalidad o por lo menos que se sienta aludido.

Aceptar la discontinuidad tiene ya un valor en sí mismo y a la vez es metáfora de un determinado conocimiento de la realidad. Como sucede en el sistema jeroglífico egipcio, en el que el "vacío" se representa como el lugar que se produce por la perdida de una sustancia necesaria para formar el cielo.

De este modo, adquiere sentido la ausencia, la ruptura, del mismo modo que adquieren sentido las orejas, los dedos y las bocas de esta exposición. Una alusión a lo que allí no está, es decir a las piezas que este grupo de escultores-joyeros realiza y que hoy y aquí no exponen.

El fragmento es la fisura por la que entra el acontecimiento y revaloriza el más breve instante de captación. Fugaz en la contemplación, reaparece indefinidamente, creando una paradoja constante de ausencias y presencias, de igual manera que el silencio es el que otorga el sentido al poema de Matsuo Basho:

"Mirar, admirar
hojas verdes, hojas nacientes
entre la luz del sol…

Es para mí en ese desafío, en la búsqueda de un lugar sin determinación posible en el que aparece "el sentido", y el misterio de la ausencia: un cuerpo que no está, pero del que reconocemos sus dedos, una boca inmóvil y callada que nos recuerda una palabra de amor y también la silenciosa mención a unas joyas que deliberadamente no exponen.

Toda esa fragmentación es similar al temor que causan los espejos rotos, que nos devuelven la mirada duplicada en la que la fractura es infinita y a nosotros nos corresponde buscar la síntesis última. Los espejos multiplican el original y los miles de originales son lanzados hacia un espacio disperso donde no hay objeto ni sujeto, ni el ser ni la nada o las dos cosas a la vez.

HISTORIAS DE AMOR I INQUIETUD

…"Ellos se toman de la mano: algo habla entre sus dedos,
lenguas dulces lamen la húmeda palma, corren por las falanges
y arriba está la noche llena de ojos"…
"Los Amantes", Cortázar.

…"Todavía recuerdo una mañana en que pusimos fin a nuestra guerra ella me hizo un don tan grande que me ofreció su amor y su anillo. !Ojala Dios me deje vivir hasta poner mis manos bajo su manto."…
"Ab la dolchor del temps novel", Guillermo de Aquitania.

…"Y así mientras descansábamos por natural necesidad, mis ojos con su belleza, mis manos con su contacto, mi boca con sus besos y mis oídos con sus palabras, comencé a realizar toda mi acción sin medida y cuanto quise hacer quedó cumplido"…
Diógenes Akrites.

…"El viaje fabuloso: inmóvil en el vértigo
tu pelo, tus orejas"…
…"sé que me acordaré de un cielo raso, donde las manchas de humedad eran un gato, un número, una mano cortada"…
"Dios de los cuerpos",Cortázar.

…"yo en esta pequeña región, no tengo necesidad de ir a los trópicos para nada. Creo y creeré siempre en el arte de crear, pero en fin, personalmente soy demasiado viejo y sobre todo si me hiciera poner una oreja de papel, demasiado acartonado para ir."…
"Cartas a Teo", V.Van Gogh, 23-1-1889.

…"Exhaló las últimas palabras como si fuesen suspiros, y apoyó una de sus manos sobre los ojos. Yo la contemplé sintiendo cómo se despertaba la voluptuosa memoria de los sentidos"…
"Sonata de Otoño", R. del Valle-Inclán.

…"Comprender un poema quiere decir, en primer término, oírlo…. las palabras entran por las orejas, aparecen ante los ojos y desaparecen en la contemplación. Toda lectura de un poema tiende a provocar el silencio… leer un poema es oírlo con los ojos; oírlo es verlo con las orejas"…
"Corriente Alterna", Octavio Paz

…"Por todas partes espejitos, anillos dorados, porcelanas chinas, un caos encantador de cintas, guirnaldas de flores, guante blancos, encajes rasgados, perlas finas, diademas de latón y otras chucherías que suelen encontrarse en el camerino de una primadonna"…
E.Heine.

…"El verdugo, indignado, por la insolencia de la mano, sacó un gran cuchillo que llevaba siempre bajo su traje y de dos cuchilladas cortó la mano poseída. Esta dio un salto prodigioso y cayo ensangrentada en medio de la multitud, que se dispersó espantada, dando unos cuantos saltos más, merced a la elasticidad de sus dedos…trepó como un cangrejo por las murallas ásperas y agrietadas, subió hasta la ventana donde el bohemio estaba esperándola"…
"La Mano Encantada", Gerard de Nerval.

…"Una de las pruebas de vampirismo es la fuerza de los dedos. La frágil mano de Mircalla, apretó como una pulsera de acero, la mano del general, cuando éste levantó el hacha para matarla. La fuerza de los dedos de un vampiro deja una huella indeleble en su presa, produciendo una atrofia que se cura muy lentamente, y no en todos los casos."…
"Carmilla", Joseph Sheridan Le Fanu.

…"Un día el mago quiso salir. Entonces colocó en el vestíbulo un tazón cubierto con otro tazón y ordenó a los discípulos que los cuidaran. Les dijo que no descubrieran los tazones, ni vieran lo que había dentro. Apenas se alejó, levantaron la tapa y vieron que en el tazón había agua pura, y en el agua un barquito de paja. Sorprendidos lo empujaron con el dedo. El barco volcó. De prisa, lo enderezaron y volvieron a tapar el tazón"…
"Chinesische Volksmaerchen", R.Wilhelm.

1982 Abril-Mayo. Nueva Joyería en la Escuela Massana Texto escrito con motivo de la exposición del Grup Nou Nueva Joyería en la Escola Massana presentada en el FAD de Barcelona.

MOISÉS VILLELIA: ESPACIO Y MOVIMIENTO

La esfera invisible que el practicante de Tai-Chi lleva en sus manos tiene peso, densidad y se mueve. La esfera invisible crea todos los movimientos armónicos del ejecutante de la secuencia de Tai-Chi Chuan.

Una energía que permite a Gerard Arlandes realizar sus movimientos. El propio Gerard lo define como: *una danza meditativa que consta de una secuencia de movimientos lentos, encadenados, fluidos, armónicos y conscientes en la cual el cuerpo realiza círculos y espirales en el espacio. Viene de China, y los textos clásicos la definen como la danza que une el cielo, la tierra y el ser humano. Así, los movimientos tienen forma, pero no esfuerzo; acariciamos el aire mientras nos desplazamos por el espacio.*

Es una meditación en movimiento: Al acompañar los movimientos con el pensamiento, el tai-chi se transforma en una meditación que aumenta la concentración. El ejecutante realiza en el espacio de la Sala Busquets, un diálogo con las obras colgadas y móviles de la magnífica exposición de Moisés Villelia. Las esculturas ligeras de caña de bambú permiten dialogar, moverse en torno a ellas y establecer con Gerard esas caricias en el aire, un movimiento a través del espacio invisible que es la materia sustancial del trabajo de ambos.

La obra de este escultor barcelonés es un ejemplo para nosotros, que tenemos voluntad inter-disciplinar de hacer concurrir la escultura con el movimiento corporal del Tai Chi, pues Moisés Villelia aborda tanto la escultura como el diseño industrial, la ilustración de libros y la realización de escenografías.

Un trabajo que alejado de las servidumbres del mercado del arte, le han llevado a trabajar en el silencio de su taller como un humilde artesano y que gracias a la propuesta de Francesc Miralles podemos contemplar en la sala Busquets de nuestra Escola.

1982 Mayo. Acción de G. ARLANDES a partir de una secuencia de Tai-Chi sobre la exposición de esculturas de Moisés Villelia. Sala Busquets de la Escuela Massana.

LA INTUICIÓN DEL INSTANTE

La obra de Javier Puértolas es narración. Sus pinturas explican cosas y no se entretienen en una vaga especulación formal: fue así en su etapa de compromiso ideológico-pictórico y continúa siéndolo ahora. Su pintura alude, menciona sutilmente, el momento fugaz, el instante. En sus naturalezas suspendidas en el espacio, sigue vigente el factor narrativo, pero ya no trata de explicar con claridad una historia comprometida, sino más bien se propone el desafío de captar el momento más fecundo de una narración: su momento preñante.

En toda narración existe movimiento, direcciones diversas que no obstante tienen un momento de privilegio, sin antes ni después. Es ese preciso momento el que Javier Puértolas intenta captar y poseer con su pintura, haciendo realidad el aforismo oriental, según el cual, todas las líneas y cosas de la naturaleza están vivas porque toda la naturaleza se mueve constantemente en alguna dirección y el artista debe saber reflejar ese movimiento con sutil intuición.

El arte de todos lo tiempos ha deseado establecer vínculos claros con la naturaleza. No en pocas ocasiones encontramos el intento por representarla. Sin embargo, son pocos los que consiguen que la estabilidad y el peso de las naturalezas muertas dejen de parecernos objetos inmóviles y yacentes. La representación de la naturaleza supone una reflexión sobre lo cambiante, sobre lo móvil. Ese desafío de representar la vivacidad de lo natural es algo que no se suele encontrar en la pintura occidental que, acostumbrada a los modelos rígidos, no sabe cómo captar el momento más fecundo de toda acción.

Ese momento suspendido, apenas tangible en el que desaparece toda opinión, es un instante privilegiado, lleno de silencio, es un momento en el que Puértolas consigue representar el instante en su más absoluta belleza. Porque la percepción del instante es siempre bella; tanto es así que el propio Goethe dice por boca de su Fausto: *…Entonces, diría al instante que transcurre veloz, ¡detente! ¡Eres tan hermoso!*

La belleza de lo móvil y cambiante ha producido un efecto contundente en la sensibilidad plástica contemporánea, y en esa dirección fascinante de lo inmediato se encuentra la obra de Javier Puértolas, quien con sus constantes intuiciones del tiempo vertical, despierta en el espectador un torrente espontáneo de sugerencias que le obligan a corresponder a la obra que contempla con similar intuición, en definitiva es una dialéctica de intuiciones que sacude a la conciencia adormecida con la vitalidad que caracteriza a las nuevas tendencias pictóricas, que con su fuerza en el trazo y en el color demuestran la necesidad de mantener en permanente vigilia la atención del espectador.

Javier Puértolas sugiere con su obra, que a pesar de la quietud, –factor inevitable de la labor pictórica–, existe un tiempo instantáneo que precede y que sigue a toda acción, recordemos la frase de Schopenhauer que decía: *"nadie ha vivido el pasado, nadie vive el futuro, el presente es la forma de toda vida, es una posesión que ningún mal puede arrebatarme".*

Sin olvidar tampoco la metáfora bíblica del inicio, según la cual el hombre, a causa de la mítica tentación de la naturaleza, tuvo que dejar el corazón del Edén y entrar en la historia: el tiempo empezaba su recorrido y nos alejaba de aquel paraíso en el que el tiempo estaba detenido y la naturaleza era inmortal.

Javier Puértolas ha sabido ofrecernos estas alegorías llenas de sentido, sin acudir a temas complejos o de difícil interpretación, más bien, al contrario, con la intuición sentimental que caracteriza a todo creador, ha utilizado el lenguaje pictórico como un código que nos habla constantemente de la fugacidad y de lo instantáneo, a través de formas ágiles y espontáneas, de colores intensos que lo emparentan con la pintura moderna.

Todos los elementos formales de su obra, nos confirman la idea de que estamos ante un pintor que sabe intuir el instante. Así encontramos un espacio en el que unos pocos trazos recuerdan vagamente la presencia de una hipotética mesa que ha perdido su función estable. En ocasiones unas líneas limitan el espacio, dejando paso a cuñas triangulares que de modo ascendente vinculan lo terrenal con lo celeste en un espacio vertical, de un tiempo vertical: tiempo profundo del aquí y ahora.

Las frutas suspendidas son los elementos más destacados de la composición y por su presencia aluden también a la movilidad y a la fugacidad, por ello Puértolas las enmarca con un perímetro de carboncillo hecho de gestos decididos que limitan el color propio de la fruta. Ese perímetro a veces da la sensación de que enmarca un retazo del fondo mismo del cuadro, creando un efecto vinculante entre el fondo y el propio contenido de la fruta. Establece un flujo móvil entre el fondo y el primer término; incluso el color y las pinceladas gruesas consiguen ser espontáneas y dinámicas, y a pesar de la fuerza interna de los colores, las frutas tienen la ligereza de una pompa de jabón.

Como se ve, el juego es constante, el peso y la densidad de un cuerpo sólido pueden convertirse en un elemento etéreo y deslizante. Incluso en un mayor nivel de contrastes y paradojas, los colores naturales de cada fruta se intercambian con total libertad, aludiendo a esa mágica correspondencia que existe entre todas las cosas.

Por medio de la inteligencia formal, Javier Puértolas consigue que entendamos la realidad como "un todo" permanente cambiante, en el que no existen cosas definibles e inmóviles, sino que todo obedece a ese ritmo vital que da emoción a la labor pictórica; ese ritmo es esa sutil intuición del instante en el que viven las cosas y que nos mantiene en una perpetua vigilia enamorada con lo real.

1983 Abril. Escrito "La intuición del Instante", para el catálogo de la exposición en la Galería Berruet. Logroño.

UN CUADRO ES UNA NOCHE

La obra de Jordi Martínez y Bresme plantea desafiantemente uno de los problemas principales de la creatividad pictórica. Me refiero, naturalmente, al problema de las capas de la pintura, es decir, la relación entre los dos niveles de un cuadro: lo que se podría llamar el nivel epidérmico y otro más profundo, oculto que sólo en escasas ocasiones aparece ante nuestros ojos. En esta ocasión se ha propuesto mostrar lo que la pintura esconde tras su nivel de superficie.

En la obra de Jordi hay una relación constante entre estos dos niveles: entre la superficie construida, estrictamente pictórica, en la que predominan los trazos gruesos y contundentes, y las ausencias, pequeños destrozos en la tela que nos remiten necesariamente a la estrategia del "décollage". Si bien normalmente el "décollage" consiste en rasgar y repintar una superficie ya dada, como un cartel, por ejemplo, en este caso se ejerce el proceso de destrucción sobre la propia obra; una acción laboriosamente construida, que acepta, con naturalidad, estos desgarros. Es, en definitiva, un auto-décollage de la propia obra, a través del cual se producen desgarros que dejan entrever la claridad que se encuentra en el trasfondo, en lo que nunca vemos del cuadro. Se muestra así la parte menos visible de la obra y quizás la que le otorga un sentido oscuro y misterioso. Contrastando con su juventud, el color de Jordi Martínez Bresme está dominado por la sobriedad y la madurez. No se ha dejado tentar por el color, en lo que éste tiene de espectáculo gratuito. Es, al contrario, un color controlado, retenido, de gran austeridad, en el que sólo, de cuando en cuando, encontramos la claridad, destellos luminosos en medio de la noche. La obra de Jordi, no parece obedecer a impulsos conceptuales, más bien nos parece utilizar argumentos instintivos que hacen de su obra un conjunto de profunda vitalidad. Una abstracción expresiva que nos recuerda que, a pesar de todo, y aunque la pintura sea luz activa y destello diurno, un cuadro también puede ser: una noche.

1983 Julio. Escrito "Un cuadro es una noche", Catálogo exposición Jordi Martínez Bresme. "Mestres i Nous Valors de la Pintura i Escultura del País Valenciá. En Sala Municipal d´exposicions de l'Ajuntament de Torrent. Valencia.

LA EDAD DEL INICIO

La pintura suma cantidades. El arte moderno no es más que una extensa lista de cosas añadidas. El arte quiere avanzar por la adición de tendencias, memoria cultural, datos y citaciones. Ferran Giménez, al contrario, resta, resta hasta llegar al punto cero: al inicio de la formación de las imágenes. Su arte quiere regresar al inicio de la acción pictórica, buscar en sus fundamentos. Debido a esta búsqueda de la reducción, y sin renunciar a la modernidad, pinta rastreando en el origen ancestral de la pintura. Su obra se inspira tanto en la voluntad ordenadora de los dioses creando el mundo, como en la física teórica. En ambos casos, todo alude a esta edad del inicio cosmológico, un tiempo previo, como en la cristalización, en la que multitud de elementos dispersos pugnan por conseguir devenir del caos al orden.

En ese regreso, más que progreso, Ferran Giménez encuentra los fundamentos de la obra de arte y los aplica en su pintura mediante la repetición de ciertos ritmos y formas que son reflejos de la estructura gestante del Universo. Nos muestra con su pintura que en principio no sólo fue el verbo, que en la edad del inicio existió la luz, la visión y la imagen.

Utiliza unos gestos inspirados en el crecimiento natural y que le informan de la estructura de las formas que se encuentran ocultas tras la naturaleza. Así, en su pintura de acción, aparece el magma indefinido de la creación. Paisajes tal como podían haber sido en el remoto origen de la naturaleza, mediante diversos signos sobre la ordenación del mundo: zig-zags que aluden al fuego, formas geométricas de perímetros imprecisos que van ocupando su lugar, o la incandescencia del color. Igual que los primeros artistas, en su obra se encuentran indicios de la presencia corporal, tanto por la presencia de estampaciones de las manos, como por la longitud de las pinceladas que suelen ser de unos veinte centímetros que es la longitud de la pincelada medida por una mano y reflejo de la intención del gesto del pintor que actúa del mismo modo que el canon de la figura humana para las medidas del arquitecto.

La figura aparece en este contexto de retorno y esencialidad, en forma de emblemas totémicos realizados con y sobre maderas escogidas del entorno cotidiano del pintor. Con ellas crea unos neo-tótems que son la manifestación de este rastreo primitivo del que hablamos; pero también son un ejercicio desafiante para aquel que trabaja en el plano de las dos dimensiones derivando hacia lo escultórico. Son una confirmación más de una pintura que siendo contemporánea y radicalmente moderna se afirma en la tradición del pasado, buscando "totémicamente" o sin saberlo, la aglutinación de un grupo humano.

En la obra de Ferran Giménez, sus propósitos van unidos a la ocupación del espacio que es para él, tanto un problema de naturaleza material, como un rito de retorno al inicio mediante la pintura.

1983 Diciembre. Escrito. "La Edad del Inicio". Catálogo exposición Ferran Giménez. Galería Seny de Barcelona.

ESTO ES UNA MANO, ESTO ES UN OJO, ESTO ES LA LUNA...

Tex conoce la virtud del dibujo, ve linealmente, y me parece uno de esos artistas conocedores de la máxima clásica que recomienda no pasar ningún día sin una línea. (Nulla dies sine linea)

El ejercicio continuado en el dibujo, para aprender a ver, es uno de los objetivos más bellos del "hacer" plástico, pues como recordaron, entre otros, el celebrado Viollet-Le-Duc o el mismísimo Matisse: "ver es saber" y el dibujo señala las cosas, nos hace pensar sobre ellas, precisa los contornos entre una mano, un ojo y una luna.

Junto al dibujo, Tex emplea lo pictórico y lo manifiesta con trazos gestuales vivificados que se corresponden con la naturaleza inquieta de este artista. Tex está implicado en las corrientes europeas contemporáneas que reclaman una figuración libre. En ese límite fronterizo entre el dibujo y la pintura, podemos considerar los dibujos de Tex como muy pictóricos, cosa que en el contexto posmoderno en el que se mueve se convierte en un modo de conocer y concebir el mundo.

El re-conocimiento de lo pintado a través de la figuración, es, por definición, conocer dos veces. Desde luego que Tex no se ajusta a la forma de los objetos representados en el sentido estricto del término, sino que, más bien, con la libertad que le otorga su estatuto de artista, los modifica e interviene con un sinfín de pinceladas acrílicas sobre papel con las que consigue un máximo dinamismo emocional.

Tex ha escogido un repertorio de imágenes: ojo, mano, luna, sombrero, guante de carnaval, nariz... etc... que no son convenciones sociales, como lo estuvieron en su día: las sopas de Warhol, sus Coca-Colas o los objetos de Vostell. Al contrario, ha recogido fragmentos o cosas de su biografía intransferible que, como sucede con cualquier cuestión personal, son datos de máxima intimidad; así lo ha hecho con la mirada de su mujer o un guante de carnaval.

A GUILLERMO TEJEDA "TEX"

Cuando Tex pinta un objeto particular de su colección: mano, ojo o mesa, lo está elevando mediante una operación idealizada a un símbolo de su especie, haciéndonos ver lo particular de algunas cosas, como si fuera un filósofo, nos hace pensar sobre la identidad de todas las cosas. En ese propósito hay un desafío mayor, me refiero al que implica la Identidad del Ser y que quizá sea el punto de partida de todo gesto creativo. Ese momento de interrogación aproxima el pintor al filósofo, aunque ambos, ante tamaña interrogación, quedan siempre sin respuesta.

Tex ha utilizado la repetición de cada objeto que ha dibujado insistiendo en el título sobre la identidad de lo que ha pintado: vemos una mano cuando el título de la obra así nos lo anuncia: Mano y así en todas las obras. Mediante la repetición y la insistencia, el espectador lee mano cuando ve una mano y descubre la "mismidad" de las cosas; entonces puede ocurrir que nos preguntemos sobre sus diferencias. Esa primacía de lo visible insistido por la palabra, hace de la obra de Tex una inquietud profunda que sólo podemos encontrar, por un lado, en las cosas tal como son en su realidad y por otra, en la magia de toda repetición.

1984 Noviembre. Escrito "Esto es una mano, esto es un ojo, esto es la luna ..."Catálogo exposición Guillermo Tejeda "TEX" en Galería Piscolabis de Barcelona.

VIDEONECESIDAD

A JESÚS A. PRIETO

El arte contemporáneo ha descubierto la facilidad reproductiva de la imagen, sea por medios químicos o electrónicos. Desde la lejana aventura de Nadar o Meliés hasta la más reciente de Nam June Paik, la imagen fotográfica no ha cesado de instigar y provocar a la pintura o a la escultura para que revisaran, en auto-critica constante, los principios fundamentales del hacer artístico.

Este estímulo de usos nuevos, tiene, desde hace poco tiempo, un protagonista ineludible en nuestra actualidad tecnológica: El Video. Un sistema de producción de imagen electrónica que se ha impuesto con un lenguaje propio que lo diferencia del cine y la fotografía.

La muestra que presentamos tiene una especial significación en el contexto de una escuela de arte y diseño, pues este parece uno de los lugares más idóneos para la reflexión sobre los nuevos medios que implacablemente van apareciendo sobre la escena de la creatividad humana.

El Video tiene a su favor una circunstancia histórica muy importante y es que su apogeo ha coincidido con la eclosión del arte conceptual, justo cuando empezaba a dar sus primeros balbuceos técnicos, no olvidemos que en este caso la innovación tecnológica no se puede separar de las posibilidades creativas, sino hubiera habido esa coincidencia ¿A quién podría interesar que en 1965 Nam Jume Paik, pionero del video, se paseara con un taxi por Nueva York con su cámara de video y después pasara las escenas recogidas en el café Au Gogo del Greenwich Village? No puedo imaginarme una operación más tonta, si detrás de esta acción no hubiera una incipiente curiosidad de índole técnica y sobre todo: Conceptual.

El interés que desde el principio demostraron los artistas conceptuales por el video, ha permitido que este nuevo medio no tuviera que rivalizar con otras prácticas más tradicionales, como ocurrió con la fotografía que aun hoy rivaliza y provoca a los ortodoxos de la pintura. El video ha sido asimilado por los artistas plásticos con una ejemplar naturalidad, sin fracturas. Por eso, tiene sentido ofrecer una muestra de video-arte en nuestro contexto de práctica artística y sin pretender cuestionar la pertinencia de la actividad que nosotros mismos hemos organizado desde el PCI: lo que pretendo es elogiar nuestra necesidad de uso de este nuevo medio que es el Video.

Pero, también quiero alertar y mostrar cierta cautela, pues este medio que es tan sensible a la precipitación, a la inmediatez debido a su instantaneidad y en el marco de trepidación y prisa que nos ha tocado vivir. Si caemos en ese ritmo de precipitación e inmediatez, podríamos olvidar que el propósito último de todo gesto creativo es el rastreo de la necesidad interior.

Diversos artistas de la videografía lo han reconocido así: Peggy Gale, David Ross...etc, han reclamado la necesidad de considerar el sistema videográfico como una manifestación de las formas interiores, en una incesante búsqueda del "sentido" que legitime el uso de este medio. Un tipo de propuesta que se encuentra en el transfondo esencial de aquella expresión de Kandinsky según la cual los ojos del artista han de volverse siempre hacia su vida interior y sus oídos han de estar siempre atentos a la voz de la necesidad.

1985 Enero. Escrito "Videonecesidad", para la muestra organizada por Procedimientos Contemporáneos de la Imagen en la Escuela Massana con Antoni Mercader, Eugeni Bonet, Joaquim Dols y Carles Pastor.

BESTIARIO DE BELLEZA

A LOS PROFESORES DE PLA VOLUM

Queridos amigos:

Un antiguo miedo ha sobrecogido mi ánimo. Me he dado cuenta que es muy leve la franja que separa el bien del mal. La verdad de la mentira. En el decurso de mi vida he tenido el propósito de desvelar el secreto lugar donde se encuentra la verdad, la bondad y la belleza, con el ingenuo convencimiento de que las tres, se cumplían con nueve partes de armonía y una de monstruosidad.

Queridos míos, podéis suponer la felicidad que sentía al saber que la belleza no se encontraba en la bestialidad y que, desde luego, cualquier arrebato animal podía y debía estar controlado por la razón.

¡Ay! mas ahora enfrentado a vuestras provocadoras obras, mi juicio tambalea y lo que era firmeza se torna confusión: la bondad no resplandece en el rostro de la "bella", ni siquiera lo tiene, la mirada ha desaparecido y se ha desplazado en misterioso tránsito a los senos generosos.

El cuerpo de esta "bella" lleva inscrito sobre su piel los trazos deformantes y vitales del mal. ¡Esta belleza convulsiva nada tiene que ver con el reposo sereno de la "bestia", ella sí que tiene rostro, lo enseña y además insiste en su mirada! Qué orden en la "bestia"¡En ella la tópica oscuridad de los monstruos que se enfrentan a la razón se torna en límites precisos, colores diáfanos e incluso en ornamento! La bestialidad está aquí maquillada, llena de luz y detalle.

Pero, pero... disculpad, no puedo más, la escritura... ¡Oh! ¡Oh no! mi cuerpo empieza a tener las convulsiones propias de las primeras horas del día. ¡Ah!, esas horas malditas en las que la luz penetra con arrogancia en mi estudio. Es el momento convenido desde la eternidad, debo retirarme a ese lugar secreto y oscuro de mi mansión donde seguiré soñando con el vínculo que reúne la monstruosidad y la belleza.

1985 Marzo. Escrito "Bestiario de la belleza" carta con motivo de unos ejecicios de Pla / Volum.

DISEÑO EXPERIMENTAL

A TONI CASAS Y ANTONIO PÉREZ MAÑOSAS

El diseño, en íntima relación con la realidad, a la que pretende transformar, evoluciona y cambia con su época. Se adapta con el mimetismo de un camaleón a las exigencias de cada momento histórico. Ninguna disciplina creativa refleja tan bien este fenómeno como el diseño en su natural tendencia a la experimentación. Si aceptamos el carácter experimental en el seno de la tradición de la música clásica también nos podemos plantear lo mismo, y en los mismos términos de experimentación para el diseño actual, también llamado tranvanguardista.

Los diseñadores contemporáneos han mostrado su ilusión y un ilimitado optimismo por las nuevas tecnologías. A partir de los últimos diez años, esa pasión industrial ha buscado su alianza con lo imaginario. En la actualidad, los proyectos de diseño contemplan las soluciones a los grandes problemas del hombre, pero también han descubierto el placer elemental de moverse con libertad entre las formas, o jugar, como ya lo hiciera el pionero Duchamp, con el sentido de las cosas.

La excepcionalidad y la utopía han ocupado el lugar de algunos convencionalismos inútiles. Dada la imposible solución del problema de la soledad, del miedo o del dolor, se empieza a creer que es muy importante proponer una estética poco condicionada por la ideología que permita una mayor especulación formal. Ese respiro ético se encuentra en la obra de los nuevos diseñadores españoles, y especialmente en Javier Mariscal, quien en 1981 presentó en la sala Vinçon de Barcelona su colección de muebles metálicos, que el mismo llamó: el nuevo estilo "amoral". Mariscal colaboró en otras producciones industriales como el proyecto Memphis de Milán, en el carrito "Hilton", la confortable "Colón" y el taburete "Duplex". A pesar de que "Memphis" era la antigua capital de Egipto y sede del dios Ptah, el dios artista, Mariscal no ha olvidado su responsabilidad como diseñador. Sin dejarse tentar por la excesiva libertad del artista, se puso a colaborar con el diseñador industrial Pepe Cortés, una colaboración que ha dado como resultado una colección de muebles "muy formales", en los que la simbiosis de intuición y proyecto es evidente.

Mariscal es capaz de saltar del microespacio de una viñeta al espacio real de un bar o una tienda, pasando por el terreno intermedio de los objetos; también de crear una imagen gráfica de empresa, presentar diseños textiles para vestidos y tapicerías para los nuevos tiempos, como también hicieron los pintores Silvia Gubern o El Hortelano.

LA FRONTERA DEL DISEÑO

El diseño experimental de los años ochenta ha optado por situarse en lo que geopolíticamente podríamos definir como la frontera. Una zona de intercambios que permite la convivencia de duali-

dades en un mosaico diversificado y repleto de influencias de uno y otro lado del límite fronterizo. La frontera se presenta como el espacio idóneo para rehuir el vicio de trabajar exclusivamente en torno a una idea única. En la frontera se debe aceptar la diversidad, a base de favorecer el eclecticismo. El rechazo de todo localismo cultural en aras de un cosmopolitismo activo y la aceptación de la diversidad permiten que ahora, más que nunca, podamos considerar las fronteras como la metáfora y el espacio más adecuados para la actuación y redefinición del diseño en un futuro mundo globalizado.

Lejos quedan las viejas actitudes dogmáticas sobre el concepto de diseño que habían convertido en rutina el proceso de trabajo, apelando al inexcusable circuito de producción y consumo o al programa de un país. El tránsito de un lugar a otro de ese paso fronterizo imaginario, genera una gratificante fatiga para aquellos que no necesitan ni aceptan el estado de reposo. La alusión a la movilidad y al calor son constantes en las propuestas del nuevo diseño y confirman su condición mediterránea pero también su proyección universal.

Es indudable que en la frontera se sustituye la coherencia y el frío de "lo idéntico" por la variedad intermitente y calidad de "lo distinto". En ella, los nervios están excitados, se vive en el límite, y el calambre de la actividad convierte la frontera en una zona de alto contraste, en la que la simetría se hace insoportable; un espacio en el que no se tolera que las actitudes sigan siempre las mismas rutinas y en el que lo más prudente es dejarse llevar por el poder seductor de las paradojas. Habitar en la frontera ha permitido al diseño contemporáneo, como le permitió a Scott Fitzgerald, a Duchamp o a Picabia, escapar al cepo de un estilo que, aunque deseado, es restrictivo por definición. Más bien parece que los nuevos diseñadores tienen como única preocupación el encontrar un estilo en tiempo presente, en permanente movilidad, sabiendo que detrás de cualquier variación del "modo de hacer" siempre están ellos mismos, sea recuperando el estilo funcional de los años cincuenta, o haciendo una memoria-homenaje a la Alhambra o una silla en Pekín. Esa saludable falta de prejuicios en diseño supone la bondad y la sabiduría del que no tiene ideas preconcebidas y una buena dosis de "heroicidad" creativa. Es heroico estar en permanente vigilia frente a la realidad de las cosas, y es heroica la mirada duplicada, ese ver en dos direcciones a la vez; es heroico también habitar en la frontera, esa estrecha franja que permite a unos pocos moverse con naturalidad en un centímetro cuadrado, lleno de alertas y atenciones intensas.

De todos ellos quiero escribir a continuación, de todos aquellos que han hecho del diseño el dominio de la inquietud, de quienes gustan de vivir en la frontera en un orden y una estabilidad relativos tal como propone nuestro tiempo.

DISEÑO ESPAÑOL Y SOCIEDAD POSMODERNA: BARES Y REVISTAS

El diseño español contemporáneo ha sabido representar simétricamente la necesidad o la sensibilidad de su época. Una representatividad que va más allá del efímero placer de "lo de moda". Una representatividad similar a cualquier acción artística, no impuesta, como apunta E.M. Foster en su *"Dos vivas por la democracia"*, por ser "ingeniosa, bella, ilustrada, original, sincera, idealista, útil o instructiva, sino por su carácter realizador de aquello que la sociedad ha prometido muchas veces y que pocas ha cumplido".

Las últimas producciones de diseño han conseguido, una vez más, ese estatuto de representatividad y han hecho realidad algunas de las inquietudes colectivas, al trasladar "lo deseado" al terreno de las formas útiles. Aunque parezca algo exagerado, creo que hay dos motores que han propiciado la velocidad en la transmisión de las ideas de la sociedad posmoderna en el arte y en el diseño: los bares y las revistas. Los bares, esos extraños y necesarios lugares de relación que nos hemos dado los humanos y en los que casi siempre sucede lo fundamental, han desempeñado un papel importante en los cambios de los modelos estéticos. En los años setenta Boccacio reunió a toda una generación de izquierdas de los Regás a Oriol Bohigas. Tras ellos la generación del Studi Per (Lluís Clotet, Pep Bonet, Cristian Cirici, Mireia Riera y Òscar Tusquets), empresas como Bd Ediciones de Diseño, o el Zeleste de Angel Jové, Santiago Roqueta y Carles Riart. Llegados los ochenta se ha cambiado la oscuridad de los locales propicios a lo subterráneo, a lo "underground" de la generación anterior por la genuina luminosidad fría de "lo posmoderno". De este modo, un sinfín de bares se convierten no sólo en lugares de intercambio de opinión y relación, sino también en auténticos laboratorios de diseño. Desaparecidos los sueños vaporosos, los paraísos naturales de la generación anterior, lo importante ahora no es tanto el efecto de hierbas exóticas, sino la mezcla, en dosis pequeñas, de sabores diversos. Se desempolvan las cocteleras de los años cincuenta, y todo empieza a brillar y a hacerse claro. Una estética de luminosidad blanca con algún destello azulado e infinidad de obras de diseño en sus interiores o en sus lámparas. Infinidad de bares duros en los que los materiales industriales sustituyen a las puntillas de algodón y a las redes de pescador con la inteligencia y la sensibilidad de jóvenes arquitectos que podían hacer sus primeros trabajos: Boliche, Líquid, Zig-Zag, Distrito Distinto, Universal. Gabriel Ordeig y Tonet Sunyer han proyectado el Bijou de Carlos Pazos, Dani Freixas y Vicente Miranda el 33, Alfredo Vidal el KGB, Alfredo Arribas el Velvet, Eduardo Samsó el Nick Havanna... los bares de los años ochenta son un reflejo de la actualidad y un buen laboratorio para la creatividad de un buen número de arquitectos y diseñadores jóvenes. Se pueden citar también Si Si Sí, Otto Zutz, Zsa-Zsa, Seltz, Rothko, etc. Al trabajo de los arquitectos se suma el de modistos, artistas y, sobre todo, grafistas: Alfonso Sostres, Pati Núñez, Claret Serrahima, Josep Bagà, América Sánchez o Peret, que han participado en el aspecto gráfico en logotipos, carteles y tarjetas cuidadosamente diseñadas.

Las revistas han desempeñado un papel no menos relevante y han actuado como un portafolio de sugerencias estéticas, más que como apoyo conceptual, revistas como: La Luna, (de Madrid), V.O, De Diseño, Diagonal, La Naval, o más recientemente las aparecidas en Barcelona: Europa Viva, Primera Línea o Complot, marcan algunas de las pautas más sobresalientes en el campo de las publicaciones.

Bares, revistas de Barcelona y la "movida" madrileña han permitido que circulara por nuestro país, y, en consecuencia, por el arte y el diseño español, algunos de los postulados básicos de la posmodernidad: desideologización, singularidad, fragmentación, simulacro, apariencia de juego, eclecticismo... interdisciplinariedad.

VARIEDAD Y GUSTO

En cuanto a la última condición posmoderna citada en el párrafo anterior, aquella que afecta a las disciplinas, cabe decir que sería absurdo no reconocer el prestigio que tiene lo disciplinar frente a lo interdisciplinar. Desde antiguo, nos reconforta saber que hay un lugar para cada cosa y una cosa para cada circunstancia, nos da seguridad. El orden da placer, hace desaparer la confusión: que diseñen los diseñadores, que pinten los pintores, que ilustren los ilustradores, y así con todo. Opino, sin embargo, que, aun a riesgo de quedar extenuados por el intento, ahora conviene gustar de la confusión, conviene desdibujar los límites y gozar de la diversidad. Siempre se ha dicho que en la variedad esta el gusto. El barón de Montesquieu publicó un libro póstumo *"Ensayo sobre el gusto"*, que es un clásico homenaje a la razón, las reglas y el orden, pero en el libro hay lugar, también, para el placer que otorgan las sorpresas, lo inesperado, la inquietud que produce cualquier variedad y la fascinación por los contrastes. La diversidad nos aleja de lo uniformado, y lo que es más: cuestiona la coherencia. La uniformidad del recorrido hace que las autopistas sean muy eficaces, pero también más aburridas que un camino secundario. La especificidad de los lenguajes y el predominio de la razón proyectual son peligrosas limitaciones que han hecho que algunos diseñadores, como el grafista América Sánchez, hayan optado por combinar su trabajo profesional con respuestas absolutamente creativas. América Sánchez ha denominado su magnífica labor "Foto-Grafic-Art"; es un diseñador capaz de diseñar un logotipo para una empresa pública y hacer los más sorprendentes y creativos foto-collages artísticos.

Es obvio que la defensa de la especificidad esconde algo. ¿Por qué esa limitación? El diseño contemporáneo ha prescindido de una larga serie de prejuicios limitadores y ha propuesto: la postal, el cartel, una bola de plástico, una camiseta ilustrada (t-shirt), una lámpara, un mueble o un espacio son campos creativos acotados. Parte de la crítica de diseño todavía cree que es suficiente con examinar y ordenar un problema, ajustarse a un encargo, encontrar el lugar justo de la función para cada cosa. Sin embargo, basta echar uno ojeada a la fecunda dispersión creativa de la sociedad posmoderna, para darnos cuenta de que ahora es banal querer limitar la dispersión. Ahora se empieza a cuestionarse que un diseño deba cumplir una serie de exigencias obligadas para que se pueda ser aceptado como tal. El diseño se acerca al arte, el arte al diseño. Ahora podemos considerar que las anomalías y "aberraciones" vistas desde el movimiento moderno como partes de las cosas y parte del mundo del diseño.

En este aspecto, los diseñadores gráficos son los más atrevidos, pues al no tener que pugnar constantemente con la servidumbre de la adecuación industrial, son más libres.

Las obras recientes de Peret, América Sánchez y los que ya he mencionado junto a Guillermo Tejeda "TEX", Carmelo Hernando, Carlos Greus, Montxo Algora, Mariscal, etc. son trabajos artísticos que en algunos casos están destinados o la seriación y en otros tienen el valor de los originales. La mayoría de ellos apuesta con igual interés tanto por las postales y los carteles como por la pintura (debilidad de moda que ha hecho que algunos de ellos se hayan lanzado al vasto dominio de la pincelada y la textura). Los que la revista La Luna de Madrid llamó los" herederos del Offset" son herederos de la claridad y de los contornos, están acostumbrados a marcar recorridos, caminos a la visión; ellos han hecho posible la paz entre las tintas planas y los gruesos de la pincelada.

El proyecto y la elección de una manera de trabajar obedecen a la necesidad expresiva, pero en modo alguno demuestran incapacidad por hacerlo de otro modo. La voluntad expresiva ha llevado a algunos artistas plásticos a plantearse ciertos problemas propios del diseño y los han mostrado en la exposición que con el nombre de "Blauhaus" (blau es azul en catalán) se ha hecho recientemente en Barcelona. En ella, artistas como Robert Llimós, García Sevilla, E. Fontecilla, Riera i Aragó, Grau, Broto, Tex, etc. proponían sillas, una mesa de juntas, un comedor con platos y cubiertos, un escritorio, una mesita auxiliar, una lámpara-ventilador, un mueble-bar, un pisapapeles ... También la nueva artesanía se ha acercado algo más tímidamente a los procesos de diseño y la joyería es el sector que mayor apuesta ha realizado. La joyería clásica permanece fiel a los principios estéticos del siglo XIII, en el que se identificaba la noción de belleza con la luz y en el que el diamante tallado parecía la única materia posible. Pero la joyería ha establecido un sinfín de relaciones comunicantes, ha empezado a cambiar sus fundamentos. El ámbito más inquieto del diseño experimental en joyería coincide con el desafío lanzado desde el exterior a través de la primera muestra internacional de joyería redefinida, celebrada en el British Crafts Center de Londres, y con ciertas tendencias holandesas. La primacía alemana de formas ordenadas y estilo medido ha sido reemplazada por unas piezas de marcado carácter expresivo en las que predomina la utilización de materiales inusuales, como plástico, titanio, aluminio, acero, tejido, plata o papel. Las obras de Ramón Puig-Cuyás, Nuria Matabosch, Marta Breis, Lluis Gilberga, Ángeles López, Cello Sastre o Joaquim Capdevilla constituyen un ejemplo de que la joyería no es indiferente a las directrices de la sensibilidad contemporánea, a pesar del complejo mecanismo que han tenido que superar para poder realizar unas obras que difieren, rotundamente de las propuestas ortodoxas, que usan y abusan de códigos brillantes ya conocidos y que al final no son más que una inversión o un capricho. Así pues, según el principio que asegura que un modo de hacer es también un modo de vivir y ver el mundo, no cabe despreciar ni castigar con la indiferencia unos objetos insólitos que son el resultado de una clara voluntad para aunar el proyecto a la expresión.

Los diseñadores eliminan, ordenan y condensan todo tipo de sugestión y resonancias; están acostumbrados, por oficio, a conseguir síntesis muy precisas, que pueden perpetuar lo que de otro modo no sería más que una fuerte impresión óptica o un espectáculo imposible. Los diseñadores contemporáneos consiguen, como expliqué en una conferencia en el FAD en 1982, esa síntesis necesaria entre la racionalidad del proyecto y el dramatismo de la inspiración; "El proyecto de diseño

está hecho a base de previsiones y contornos claros; va formando los límites precisos, como si esta fuera la mejor manera de ver el cielo. Ver pedazos de cielo a través de ventanas supone un ejercicio de gran dificultad, cuyo parangón estaría en la frase de T.S. Eliot: "lo bello es la expresión de la emoción recordada en tranquilidad", o en el propósito de Bachelard de "poner en el instante apasionado del poeta un poco de razón".

"GENIUS LOCI"

El diseño español contemporáneo se suma al eclecticismo, sabiendo que esta actitud filosófica basada en la diversidad permite nutrir dos o más ideas a la vez y que permite, a quienes la profesan, un compromiso avalado por la tradición y a su vez arriesgar al máximo de la contemporaneidad. El diseño posmoderno, heredero de la tradición moderna, sabe que el eclecticismo no es un cajón de sastre en el que todo entra embarulladamente, sino al revés, la aceptación de la diversidad y la dispersión es el resultado de una auténtica voluntad, una decisión por conseguir algo. El lento aprendizaje de la diversidad es el mismo que el de cualquier disciplina única y rigurosa, con la misma capacidad para elaborar un programa teórico propio.

El diseño catalán es, sin duda alguna, el de mayor antigüedad y prestigio en España pues los primeros premios de diseño de interiores se dieron en 1899 y de ahí proviene su principal institución: el FAD. El diseño catalán ha recogido la laureada tradición, aún vigente, pero ha sabido entender las nuevas tendencias y sobre todo esa neo-actitud ecléctica mejor que nadie. El nuevo diseño parte del reconocimiento del "genius loci" que exige la aceptación del pasado, y considera la lección de la historia como tradición viva que puede, si quiere, incorporarla en un proyecto. Esta actitud integradora concuerda con una clara exigencia posmodernas: aquella que considera eclécticamente todos los elementos históricos de la cultura y del diseño desde la antigüedad hasta nuestros días, para su redefinición, y los utiliza como contemporáneos y universales sin perder en el desafío nada de lo que supone la tradición y el lugar.

1985 Septiembre. Escrito "Diseño Experimental" para el catálogo de la exposición "El Diseño en España, Europalia 85. Bruxelles. Fué la presentación cultural de España en la Europa comunitaria.

BUSCANDO ESTILO DESESPERADAMENTE

Los griegos tuvieron la ocasión de nombrarlo todo por primera vez y decidieron llamar "Stylos" a un punzón que servía para escribir sobre una tabla vacía. Este estilete afilado permite que de la misma manera que la punta de hierro graba la cera, los artistas puedan grabar su nombre en la historia.

Sabemos que para nosotros, el estilo es un modo especial de hacer que tienen algunos artistas, eso tan propio que permite que incluso de reojo podamos reconocer a Matisse, Morandi o Piero della Francesca.

Bajo el cinematográfico título de nuestro curso: "Buscando estilo desesperadamente", se esconde una innegable pasión por aquellos alumnos que teniendo "lo fundamental", lo revelan, lo sacan a la luz, nos hacen proposiciones, nos sugieren, nos llaman, nos cautivan, nos entusiasman, nos enajenan, nos ponen en un "quid divino", nos soplan como las musas, nos inspiran y nos iluminan, y entonces, cautivos de todo este entusiasmo, podemos pensar que todavía sigue teniendo algún sentido continuar juntos en la Escuela Massana.

El estilo es un síntoma de madurez por eso sé que algunos de mis compañeros creen que el estilo no debe aparecer, incluso está desconsiderado en una escuela, ya que se supone que el alumno tan solo está aprehendiendo algo, es decir,tomando aquello que no tenía al entrar. Pero, algunos sospechamos que esto del estilo es como la intuición, la elegancia o la simpatía, condiciones que van más allá del hecho de pintar o hacer de una u otra manera. El gato no ha escogido ser lo que es, y no obstante tiene un buen estilo.

El trabajo que aquí presentamos, es el resultado de la voluntad de estilo que algunos alumnos han desarrollado a lo largo del curso. Es innegable que hay en ellos la diversidad propia de un trabajo poco condicionado e "interdisciplinar". El conjunto de estos trabajos, muestra ambientes objetos y soluciones en los que el estilo se ha manifestado de formas diferentes, ya que una de las características indiscutibles del estilo es su capacidad para presentarse de cualquier modo. El estilo goza de la diversidad y cuando se posee tanto, se merece mostrarse al andar, al hacer un jarrón o una pintura. Esta ubiquidad es como la capacidad para estar en uno y en todos los sitios a la vez, el estilo se parece al don de la "gracia", que como ya se sabe es patrimonio del Divino y son ellos quienes lo conceden y administran.

1987 Mayo. Escrito. "Buscando estilo desesperadamente", sobre una exposición de alumnos de la Escuela Massana.

UN ESPEJO EN LA BIBLIOTECA

"Se debe a la conjunción de un espejo y una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar".
Jorge Luis Borges.

La fotografía es un juego de espejos. Es una grieta. Tiende a repetir la imagen a la inversa. Creo que es un propósito invertido: altera toda lógica y transtorna el orden de las cosas como un espejo. Les da la vuelta.

Mas, en esa repetición inversa, se manifiesta la quietud, se ofrece la perfección de lo diáfano. Es una grieta por la que penetra el evento, el acontecimiento. Su fin es el más breve de los instantes, suficiente para que la luz impresione el papel sensible, la repentina iluminación del ojo y de la modelo.

El espacio gótico es sentimental y apasionado. Arcos apuntados y espacios antiguos, en los que la percepción de lo eterno es una dimensión que favorece a lo imaginario. Histerismo sublime, repleto de embriaguez, forman su esencia, excluidos de la naturaleza a la que quiere imitar.

Una locura civil o sagrada en la que la racionalidad de los constructores, convive con la helada fantasía celta, evoca a Roland de Cassenti, Lancelot de Bresson, Perceval de Rohmer y los Románticos alemanes.

Todo ellos directores de "Mirabilias". Historias extraordinarias con la ficción de lo irreal. En la biblioteca, el espejo físico se encuentra en su condición de cristal impenetrable. Con los infinitos. Memoria inefable. ¡No se puede hablar!¡Silencio! Que nadie menciona la inefable Teoría, porque las realidades ideales no tienen "forma". Lo que no nace, ni perece, no es aprehensible por la vista. Tan sólo el intelecto puede contemplarlo. Entonces: ¿que hace este cuadro en la biblioteca? No es un cuadro, es un espejo: la única visión posible. Mientras no haya renuncia a la visión sensible, las puertas de la Teoría permanecerán cerradas.

La obra es la acción. Libro, pintura o escultura son el espejo donde termina nuestra imagen y comienza a la vez, o si quiere son como los reflejos al infinito de múltiples espejos enfrentados. Al principio y al final: nosotros mismos.

Geometría, compás, pincel, o caballete son instrumentos de la inteligencia y del corazón. ¿La belleza es el fruto del trabajo o nace del desprecio a la disciplina? El trabajo pre-existe a nuestra presunción de artistas siempre hay alguien que nos recuerda que toda intención necesita un escenario, que la voluntad para conseguir algo distingue un urinario de una obra de arte.

Un taller tiene el secreto, el silencio activo de un "scriptorium" medieval donde los calígrafos escriben versos que no conocen o donde los artistas pintan imágenes que son pensamientos cubriendo la realidad con un velo de vigilia y sueño.

1986 Diciembre. Escrito "Un espejo en la biblioteca", para la edición de un libro objeto en la Escola Massanna.

CONSTRUCCIÓN Y TEMPERATURA

La obra de Benet Ferrer desprende calor. Desde luego que no me refiero a esa consideración trivial de la temperatura como sinónimo de expresividad desmedida, que de una manera furiosa consiste en retorcer personas, representar animales irritados o mares embravecidos.

El calor al que me refiero es el propio de la fuerza mecánica en movimiento, es el propio de la alta temperatura creativa enmarcada entre trazos rigurosos, campos de color delimitados y control. Una temperatura vertical repleta del estímulo y la intensidad de lo que arde.

Toda pieza de cerámica, guarda la memoria del fuego que la ha consagrado. La permanencia del fuego en el recuerdo es como la noche imaginaria en la que el poeta Camöens, apagada la llama de la vela que le alumbraba, seguía escribiendo su poema con la luz del resplandor de los ojos de su gato. Las cerámicas de Benet Ferrer hechas a base de terracota esmaltada, guardan, al igual que ese gato-lámpara, el recuerdo del fuego una vez éste ya ha cesado.

Las denominadas "Construcciones" y "Copas" juegan en la obra de Benet Ferrer el papel de "lo vertical". La verticalidad es otra mención retórica del fuego y del dinamismo. Está reconocido por los poetas que un árbol o un hombre pueden llegar a ser una llama floreciente, y en este sentido una cerámica es ya, por definición, un deseo que con todas sus fuerzas se eleva hacia la cumbre del ardor. Estos sueños engendrados en el concepto de verticalidad, tienen su correspondiente ironía posmoderna en el carácter que el autor otorga a sus columnas, torres o cilindros como signo y ornamento. Las columnas esmaltadas de azul cobalto y otros colores vibrantes dejan de ser estructuras de raíz arquitectónica para convertirse en pequeños símbolos cerámicos de nuestra época.

Sea por ironía o por caricatura se ha eliminado de estas construcciones-columnas todo carácter de uso. Es cierto, sin embargo que, como el autor mismo gusta de reconocer, sus piezas están formadas por partes bien pensadas que a partir de la técnica cerámica se van uniendo y de este modo, el problema de la obra se convierte, básicamente, en la cuestión de su construcción. Bajo consignas posmodernas, estas obras comparten estilo con la voluminosa e infantil columna de madera de Robert Venturi, con las variaciones que sobre este mismo tema lleva acabo Charles Moore en la Piazza Italia de Nueva Orleans o con Philipe Starck en el Café de Costes de París.

Benet Ferrer es cómplice de todas aquellas obras contemporáneas que han atentado contra los modelos representados en columnas estáticas, y que siempre se representan como imágenes de la función y del poder. Desde esta perspectiva, se cuestiona el talante fundamental de la columnata, para proponer en su lugar los placeres de lo suntuario y el "delito" ornamental.

Estamos ante pequeños monumentos cerámicos en los que todos los elementos están construidos según unas leyes de armonía entre partes. Se ve en ellos, el gusto por el diseño que define un peculiar modo de entender el espacio y una de las señas de identidad más característica de todas las obras de Benet, es que se reconoce como heredero de estilos distinguidos: Suprematismo, Constructivismo y la Viena de fin de siglo.

El estilo de Benet Ferrer es un esfuerzo de la voluntad creativa que a base de autolimitaciones y proyectos minuciosos va formando la visión a lo largo de encuadres y de lindes. Un modo casi gráfico y muy arquitectónico en el que el límite se utiliza como la mejor manera de ver el cielo. Como se sabe, ver pedazos de cielo a través de ventanas o de barrotes, supone una satisfacción hecha de dificultades que da como resultado un estilo claro y razonable.

Esta manera sensible de concebir el espacio permite un recorrido táctil, palpar los bordes. Sus obras están llenas de colores limpios y tonalidades contemporáneas: azules cobaltos, oro, amarillos, grises y el color virgen del barro. Las superficies pulidas y esmaltadas son de una perfección casi industrial. En estas obras el dibujo indica recorridos, marca visiones y a partir de esa línea clara se vislumbra la verdad de la máxima clásica que propone que aquello que se concibe bien se explica claramente.

Toda la producción de Benet Ferrer, y en especial su obra en dos dimensiones: pintura, marquetería, plafones cerámicos se forman a base de eliminaciones, de reducciones que están entre la narración y la geometría, estas obras poseen la sugestión lírica de unos personajes que con cierto humor nos dirigen miradas excéntricas. Así la emoción es conducida por un riguroso planteamiento lógico hacia la formación del estilo.

Esta diversidad en la labor es posible porque ya se sabe que una vez determinadas las características de un estilo, este puede actuar "impunemente" en otros campos.

Benet ha conseguido, desde su estatuto cerámico, trasladar sus modos a muebles de ébano, coral o palisandro, al mármol rosa de Portugal o al granito, rompiendo, como también se ha hecho desde la pintura o desde el grafismo, con una extensa serie de prejuicios limitadores que ponían a cada artísta en un único lugar.

Gozando de esta diversidad, la labor de Benet Ferrer está repleta de resonancias retóricas que dan a su lenguaje la eficacia necesaria para deleitar, persuadir o conmover. La seducción de sus formas se encuentra entre la presencia de la inteligencia y el deleite del juego. Sucede, que, a veces, pequeñas piezas sean conos o esferas, parecen desplazarse o escapar, hacen un quiebro, cuando la obra ya se siente acabada.

El juego de construcciones de Benet Ferrer seduce como lo hace la poesía bien rimada, en la que la perfección del vocabulario no traiciona la intensidad, y así sus obras nos muestran hasta que punto son compatibles las técnicas cerámicas con la pulcritud del offset. Estas obras guardan la memoria de un día de intensidad y vigilia.

1987 Octubre. Articulo "Benet Ferrer: Construcción y Temperatura", en Revista Arte Cerámico, Barcelona, nº 4.

DALTABAIX

Nueve Aforismos crípticos para una exposición:

- El fragmento es el argumento de aquellos que desconfían de los principios absolutos.
- Dar paso a trozos, es un cierto reconocimiento de la duda.
- La tensión en una obra es el anuncio de un acontecimiento.
- El equilibrio va contra el estado de reposo y a favor del riesgo. Aleph es el principio del que emanan todas las cosas.
- Ghimél menciona a la forma y el poder de una idea.
- El péndulo y el tiempo tienen algo en común.
- La verticalidad es la dirección hacia el infinito.
- Arriba / Abajo es la condición del que sabe.

1988 Febrero. Escrito "Daltabaix" con motivo de la exposición del taller 131: Pep Fajardo, Curra Martin y Jon Berrondo en la galería "alla Prima".

TEOLOGÍA Y GEOMETRÍA

A Josep Gumí, Mentor de humanos jóvenes y Hermes de la Gaya Forma.

La tontería amenaza nuestro pensamiento, nos rodea y se hace estilo. Sabemos, con cierta seguridad, que la historia se sucede a sí misma según unas relaciones antinómicas que van gestando la idea de la evolución y de las fases alternas. Los trabajos y los días son ciclos estacionales del calendario perpetuo. Las tareas, las situaciones y los comportamientos propios de cada estación anual se repiten, las lluvias de otoño son proclives a la siembra, en ese tiempo en el que las grullas lanzan sus graznidos y la Pléiades, en su acostarse matinal, se sumergen en el mar: un crecimiento que no decrezca nunca, va contra las leyes más generales del mundo y del mismo modo que es sabido que todo lo que asciende baja algún día, no hay tontería que cien años dure. No se trata aquí, de explicar cómo son y quién produce los cambios y con ellos la evolución, pero lo que es casi seguro, es que en un tiempo en el que se nos exigen teorías originales, no las hay más importantes que aquellas que nos hablan de la evolución de lo que no evoluciona y de la transformación de lo intransformable. Como decía nuestro sabio catalán Francesc Pujols, es necesario no creer en el subjetivismó de los hombres, sino en el objetivismo de los principios, dado que sospechamos que los principios no se mueven, sino que los que se mueven son los pueblos que los interpretan, según el grado de conocimiento al que llegan.

No sé decir dónde se encuentran los principios inmutables y quién los administra. No obstante, sabemos que la inmoderación (Hybris) va contra el orden y contra lo justo (Diké) y que el exceso no conduce al palacio de la sabiduría. En el pensamiento mítico de las edades del hombre se nos presenta el oro como un tiempo de orden, justicia y felicidad y es tan cierto como que la aurora es la antesala del sol. No menos cierto que en el final del ciclo, en la vejez del hierro, todo ha sido librado al desorden, a la violencia y a la muerte. Luto del hierro, luto del asfalto, reflejos de lo dorado subyacente.

En la Iliada o en las navegaciones de Ulises vemos que los dioses son "momentos" de los hombres. Dioses y hombres, pero si los dioses tienen virtudes y vicios de lo humano ¿cómo los reconoceremos? La teología, que no es ni más ni menos que una filosofía, nos propone conocer de esos dioses y en consecuencia de esos hombres, sea a través de sus Presencias o de sus Formas. Los dioses están disueltos en la naturaleza del hombre y descubrirlos es descubrirnos. Júpiter se encuentra en el cielo mismo y los teólogos lo saben y nos enseñan a mirar las estrellas y los cuerpos celestes. De este modo sencillo, los fenómenos sobrenaturales se observan fisiológicamente. El estudio de la FORMA confirma este secreto a voces, los dioses están cerca.

Un joven que enseña un caminito puede ser Mercurio, un sabio profesor puede ser Mentor… Aquellos que se atreven a formular la pregunta, entre todas la más misteriosa, la del origen, necesitan una medida. Cuando el hombre o la vida sobrepasan los límites y comprometen el equilibrio, se hace imprescindible una geometría trascendental. Los griegos sabían que la desmesura es propia de los hombres audaces que quieren confiar en sus únicas fuerzas, en cambio la medida es divina, la medida va contra la excentricidad, contra lo que no tiene centro, contra el que no tiene ombligo (ónfalos). Del centro emanan todas las formas, es el punto equidistante donde trabaja el artista, la intersección de lo humano y lo divino. Punto intermedio y vacío sagrado, lugar del encuentro y eje de toda geometría.

El Camí: Veig un caminet
Per entre les vinyes.
A on em durá
Si jo le´n seguia?
Ningú m´ho pot dir
sino el que el sabia.
Saber un caminet fa molta alegria.

Francesc Pujols.

1988 Marzo. Escrito "Teología y Geometría" (Breve Homenaje a Josep Gumí). Para la Revista "Duermevela" de la Escuela Massana de Barcelona con colaboraciones de P. Velez, Gabriel, E. Fontecilla, C. Pazos, etc.

ARTE ELÉCTRICO: ARTE CLÁSICO

Desde que las nuevas tecnologías se incorporaron a la práctica del arte, es imprescindible la toma de corriente. Hasta tal punto es así, que me resulta difícil imaginar un artista contemporáneo que no esté permanentemente rodeado por algún cable eléctrico, sea de baja o alta tensión. Incluso la prolongación de nuestra memoria que es el ordenador, se alimenta de "bytes" electrificados. El cordón umbilical de estos sofisticados instrumentos artísticos, no tiene nada que ver con la autonomía y soledad que produce tener un modesto pincel desconectado.

La electro grafía lleva en su propio nombre, "electro", la presencia determinante de la corriente de lo continuo y lo alterno. Dos términos muy ricos en sugerencias estéticas. La electricidad es una energía que se manifiesta a través de atracciones y repulsiones que culminan en la metáfora de totalidad que es lo positivo y lo negativo. En la corriente todo alude a movimiento, la circulación, el movimiento fluido de las aguas o el tiro de aire, todo menciona el curso, la acción de algunas cosas y al propio transcurrir. Además, este fluido continuo, en la misma dirección y con igual intensidad, se contrapuntea con el signo antagónico de lo alterno, lo que cambia periódicamente de intensidad, de dirección.

El arte eléctrico se convierte así en un buen y nuevo cultivo de antiguos principios, ya que a nadie escapa que a través del símil de la corriente se puede revisar conceptos tan importantes como el de tradición, que es clara corriente de "continuidad", y la ruptura, (original o copia) que es clara corriente alterna.

La electrografía potencia mi reflexión sobre el conflicto entre Original y Copia. Vivimos una época de pleno reconocimiento de la duplicidad, cabe recordar las obras de Sherri Levine y sus "Mirós", de Steinbach y sus duplicados objetuales de la cultura material norteamericana, a Cindy Sherman con sus infinitos autoretratos.

El conflicto entre original y copia se confirma por la sistemática actitud creativa actual de querer partir siempre desde algo. Creo que en este marco de referencias debe situarse la actual generación electrográfica, pues me parece difícil, supongo que imposible, fotocopiar desde la nada absoluta. Incluso si así fuera recordemos la metáfora de la conexión eléctrica. Hay, pues, una dependencia positiva de un modelo sobre el que se actúa de manera creativa. Se puede objetar que así ocurre en todo arte, y que no hay creación "ex nihilo".

La mimesis como fundamento estético regía el destino del arte hasta mediados del siglo XVIII, un original sin copia resaltaba, para las definiciones estéticas de la época: la parte más "ridícula de la persona que se cree el más extravagante de los hombres". Como sabemos todo esto empezó desvirtuado con el apogeo del sujeto romántico, una actitud que tiene su precedente en la expresión del poeta inglés John Donne, quien dice: *"porque si alguien come mi carne, por muy conocido que sea, la carne seguirá siendo mía y sólo el excremento será suyo".*

El terrorismo de la novedad y el original, es pues, muy reciente, por otro lado el "continuum" tradicional, marcado por la despersonalización, permite el aforismo Borgiano, según el cual: *"aquello que cualquiera haya dicho o hecho bien, me pertenece"*. De ello se deduce que el respeto al original del cual se parte, es una actitud clasicista que no supone inmovilidad creativa.

El arte eléctrico puede caer en una vacuidad esteticista, si no considera la calidad y el sentido del modelo del que parte. El arte eléctrico debe especular al máximo con un medio tan nuevo pero sin olvidar el primer sentido del original, por esta razón puedo asegurar que en la actualidad, y mientras no aparezca una nueva generación desconectada del arte eléctrico es un arte clásico.

1990 Octubre. Escrito. "Arte Eléctrico, Arte Clásico", con motivo de la exposición colectiva Arte Electric (Electrografies): X. Bartomeus, O. Font, Tom Carr, Salvador Juanpere, Pep Duran, Carlos Pazos, etc. en el Casal Pere Quart del Ayuntamiento de Sabadell.

SI DEUS PRO NOBIS QUIS CONTRA NOS

Si: el carácter condicional de la ayuda divina.
Deus: uno o múltiples es origen y final de la fuerza del artista.
Pro: la posibilidad del favor de diez convive con el signo contrario de su ira
Nobis: la pluralidad es aquí manifestada, la fé es sólo patrimonio del sujeto y fundamento del artista.
Quis: amigo o enemigo quién es quién?
Contra: peligro potencial e inicio de agresión.
Nos: el carácter particular se convierte en potencia colectiva 1698: cifras que rememoran un tiempo premoderno en el que no existía la fisura y todo lo anterior escrito era posible.

Daniel Berdala parece trabajar con la totalidad de su fortaleza física, su obra reverbera corporeidad. En vida o en el reposo de muerte, el cuerpo ocupa siempre un lugar en su obra. Trabajando bajo el signo de la vértebra dorsal, construye y estructura, la armadura ósea que sostiene la densa materialidad de su pintura.

Ramón David ve su cuerpo a través del pequeño orificio de una cámara estenopeica. En silenciosa y reposada actitud espera que la emulsión recoja su propio espíritu. Autorretratos o retratos siempre desde el interior de las cosas, su obra es íntima, callada y perturbadora.

Xavier Masero es acción pictórica. Sus formas expresivas se traducen en gestos corpóreos violentos adecuados a los grandes formatos. Sin embargo, algo más allá de este exceso, su pintura esconde una sutil preocupación por las cosas. Es la misma sutileza de la palabra latina: rotunda en su expresión y ambigua en su interpretación.

Gaspar Buron piensa detalladamente su trabajo con la atención del depredador ante la pieza. Aquí incluso ha pensado el espacio, su sustancia abstracta por excelencia, pues Dios es espacio en sí mismo, pero también es cantidad medible. Su obra no existe sino está pensada previamente. La transparencia tonal de sus trabajos no corresponde con el fondo oscuro de los mismos.

Eduardo Pérez-Soler ha hecho de la simplicidad formal máxima potencia expresiva. Su trabajo reductor le ha ubicado en la frontera más compleja: la del Absoluto o la Nada. Sus obras indican recorridos ascensional que hacen de la "escalera" y la proporción, la mejor metáfora para la comprensión espiritual, mental y física del mundo.

Pep Anton Xaus basa su trabajo en el desprendimiento. En su obra se encuentra el gesto discreto de aquel a quien "sólo" le interesa la pintura. Su universo está encerrado en el perímetro de la tela, circunstancia que le hace ser reservado con todo lo que se encuentra fuera de ella.

Paco Freire ha franqueado con éxito la distancia entre pintura y fotografía. Respetuoso con ambos territorios, ha tendido puentes colgantes muy bien estructurados. En su poética se encuentra el sincretismo que concilia la condición contemporánea con las antiguas inquietudes.

Marcel Ges está permanentemente ocupado en descubrir la triple realidad de todas las cosas y en remodelar su fundamento teorético. Su interés por la calidad sustantiva de los materiales que utiliza y por LA FORMA, lo han aproximado a la causalidad de las Ciencias Físicas y su trabajo desprende el clima inquieto de toda investigación. La experiencia científica de lo más luminoso, convive, como todo artista, con el delirio y la obsesión oscura.

Paolo Vitali es la presencia constante. Su ubicuidad es absoluta y no puede definir su trabajo para una sola cosa. Horma de muchas zapatos, la diversidad es el signo demiúrgico y la mixtura de sus obras lo sitúa como líder de una nueva zona intermedia. La triangularidad del trabajo que aquí presenta es descenso y sublime ascensión a través de la regularidad, el número y la medida, que son cifras constantes en su trabajo.

1991 Enero-Marzo. Escrito. "Si Deus Pro Nobis Quis Contra Nos. 1698" con motivo del ciclo de exposiciones en el Museo de la iglesia de Castellfollit de la Roca con Dani Berdala, Ramón David, Javier Masero, Gaspar Buron, E. Pérez Soler, Pep A. Xaus, Paco Freire, M. Ges, P. Vitali.
.

FUERA DE SÍ

En las obras de Begoña Montalbán, Isabel Casamajó y Joan Salvador, la ficción de la imagen virtual está en pugna con la potencia densa de lo real.

Las imágenes virtuales sin peso material, la levedad y la apariencia crean la tensión del descentramiento.

Curioso título para una exposición que agrupa a tres artistas con ideas firmes sobre "el en sí" del arte.

El refugio de la razón permite el beneficio de la duda.

Dudar dónde se encuentra el centro de las cosas, dudar si existe un centro habitable.

Buscar un centro es buscar "el en sí" y la causa única de todas las diferencias.

Perder el centro es perder el "en sí", salir afuera, a la periferia y ubicarse en el peligroso "fuera de sí".

Perder el centro es causa de excentricidad.

Seguramente centro y periferia están en relación como un magma gomoso y a caso "en sí" y "fuera de sí" sean la misma e indistinta cosa.

1991 Marzo. Escrito "Fuera de Sí", Exposición a los Transformadores de Barcelona: Begoña Montalbán, Isabel Casamajó, Joan Salvador.

ARTE Y SOCIEDAD: EL PODER DE LA FORMA

"CHE FARE?": LA PREGUNTA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

La interrogación es una constante. De hecho siempre se ha pensado que acaso el hombre y su historia no sean más que el intento por contestar una pregunta formulada por un ser imaginario en el inicio de los tiempos. De todas ellas, las que contienen mayor densidad trágica y ética son las que portan el germen de la acción. ¿Qué hacer?.

El espíritu crítico subyace tras la pregunta inicial y en el título de una obra de Merz de 1968: Che Fare? Esta interrogación de procedencia marxista la incorporó Merz a su obra. El arte Povera, en su vertiente histórica, se mostró como un movimiento superador de la neutralidad del arte y a favor de una sutil imbricación entre los valores técnicos y materiales de la obra de arte con su presencia estética y su capacidad por generar conocimiento, ideología, eticidad y transformación a través de la forma.

Sería un simplismo excesivo decir que este era un arte comprometido, más bien lo que desprenden las obras "Povera", y especialmente las de Mario Merz, es un fuerte criticismo implícito y lo que me parece aun más digno: una buena disposición para dar alternativas matemáticas y respuestas precisas a las preguntas autoformuladas dobre la realidad. El "Povera" es un arte que pregunta. Es un arte que existió como consecuencia y alternativa en una época cargada de ideología, en la que se creía que lo más adecuado era sustituir la neutralidad inoperante y algo nihilista del artista ensimismado por un modo de hacer en el que primara la conciencia y la actitud de crítica social, junto a la misteriosa pregunta sobre el arte que proviene de la naturaleza.

LA FUERZA DEL DESTINO

Quiero plantear dos puntos de partida que les parecerán argumentalmente ineficaces, en tanto que no sirven como reflexión causal y explicativa de la relación entre Arte y Sociedad. Son argumentos previos y en los que tengo secreta confianza, aunque quizás anulen cualquier posible discusión sobre el tema que aquí nos convoca.

Me explicaré. En primer lugar, me parece necesario dar carta de naturaleza a la sincronicidad de acontecimientos como argumento intelectual, como explicación de los encuentros azarosos, a eso que algunos llaman destino. Un punto en el que no existe relación causal y donde habita el azar como signo, un azar que paradójicamente esta lleno de intenciones. Una relación social en la que no todo es el resultado de la relación entre causas y efectos. En segundo lugar quiero referirme a lo que he llamado "el sentido veloz", pues hay momentos fulgurantes en la comprensibilidad de las cosas, esos en los que, sorprendentemente, aparece una ocasión imprevista que favorece la com-

prensión de un tema o la transformación de una persona. La vida esta llena de puntos álgidos de comprensibilidad no-lógica y en los que el sujeto conoce y se transforma profundamente, así fue con Beuys en Mongolia, Novalis en Grüningen o San Pablo en Efeso.

Siempre hay una hora y un lugar de privilegio en que se hacen, o se ven las cosas. Puedo decir que de mi experiencia como profesor de arte, no he podido saber nunca, a ciencia cierta, qué mecanismos actúan sobre el reconocimiento público de la obra de mis alumnos una vez se ponen en relación con la sociedad. Veo que algunos continúan perseverantes contra las circunstancias adversas, que otros abandonan, unos son más conocidos, otros menos, pero todos eran buenos en nuestros talleres y en nuestras clases.

Los mecanismos productivos en cuanto al mundo del arte no son nada claros, y sólo puedo pensar que hay un signo de trabajo, marcado por las estrellas o por la fuerza del destino.

Creo que la sincronicidad actúa también en el modo de recepción y efecto de la obra de arte en la sociedad. Me gusta pensar en la correspondencia posible y efectiva entre estados simultáneos, entre sistemas de fenómenos diferentes y que sin embargo coinciden en que el ser de la obra y el no ser social se engendran recíprocamente.

El ser social establece puntos acústicos de frecuencia y sintonía con las propuestas estéticas a través de las formas, porque la naturaleza del artista y la del hombre social es la misma naturaleza. La semejanza estructural y natural entre seres muy diferentes en sensibilidad y formación se convierte en facilidad de comprensión cuando el arte trata los valores fundamentales del ser humano, y entre todos ellos destaca el poder de convicción de la gramática de la Forma.

Según ésto, el arte con poderío formal, no entraría en fricción con la sociedad y por tanto es impensable el compromiso ideológico o el convencimiento como único motor de trabajo artístico. Más bien creo que el arte y su poder formal despiertan los indeterminados estadios de nuestra percepción profunda, de nuestros resortes lógicos y de nuestra capacidad analógica que nos permite reconocer como próxima y propia toda experiencia estética. El arte actúa a modo de una fuerza arqueada que mantiene viva la tensión de lo que no podemos conocer de manera absoluta y que sin embargo favorece el tráfico inter-consciente en el que el sentido aparece y continua más allá de la voluntad individual. Por todo ello, cualquier proceso de aprendizaje, o de creación revierte en beneficio exclusivo e insustituible de quien lo realiza y de quien necesita hacerlo. Si este esfuerzo a-humano de conocimiento es honesto y está bien construido sobre los cimientos de la forma será bien entendido por todos. Y "le reste c'est litterature".

TRES POSICIONES DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA

A pesar del breve manifiesto inicial, quisiera hacer, –mi condición profesoral me lo exige–, un breve repaso por diferentes modos de entender el debate arte / sociedad, y lo haré teniendo tres objetivos: 1.Desde referencias culturalistas, ya que el pasado de esta fricción es muy rico en situaciones útiles para comprender nuestro momento. 2.Desde el detalle conceptual y pragmático que intenta dar respuesta a un problema. Y tener viva la ilusión que ofrecemos soluciones concretas, según sugiere nuestra anfitriona Assumpta Bassas.3. Desde el corazón del problema, que supone una redefinición del propio concepto de sujeto productivo y del sujeto receptivo en el marco de un breve elogio del sentido común.

En cuanto al primer "punto de vista", que hace referencia a momentos de fricción en la historia del arte que sean ejemplares para la comprensión del tema planteado: debo decir que he tenido una extraña sensación al revisar en mi biblioteca títulos que tienen como base un fundamento sociológico dado que es una metodología que no suelo utilizar. He desempolvado textos sobre la producción artística y su implicación en el mercado, textos de Marx-Engels, el compromiso social del constructivismo ruso, la actitud extravagante de los futuristas, la posición política del surrealismo, la actitud de la escuela de Frankfurt, y Benjamin y Marcuse reflexionando sobre la relación cultura y sociedad, hasta las posiciones más radicales de la Internacional Situacionista a favor de la creación abierta y de la vida cotidiana. Textos que hacía tiempo que no leía.

Me parece que de todas estas posiciones, hay tres que pueden recoger, como parte de las cuestiones que actualmente nos preocupan, en torno a la relación del artista y la sociedad, después de las crisis ideológicas y el fracaso del marxismo en el este de Europa. En los tres ejemplos, el denominador común está en función de lo que me preocupa, es decir, buscan un territorio de síntesis y encuentro entre posicionamientos aparentemente irreconciliables.

La primera referencia que consideraré es el punto de vista de A. Breton y el Surrealismo. Este proponía que junto con la experiencia y la aventura interior hecha de la búsqueda constante de un ser primordial, próximo al niño y al loco, existe una posición moral del surrealismo que durante años hizo que, según el propio André Breton: …"La desviación perseguida con más energía fuera la inducción a considerar el arte como un refugio y, bajo cualquier pretexto, negar o simplemente poner en duda que la liberación social del hombre nos concernía menos que la emancipación del espíritu" (Contestación de Breton recogida por André Parinaud).

Esta consideración no supone una postura simplista que consiste en cuidar los dos reinos: interior y exterior, sino que en el umbral de mi argumento inicial se trataría más bien de buscar el complementario tono de la síntesis de opuestos, tal como se indica en un pasaje del segundo manifiesto surrealista en el que se asigna como objetivo: …*"la determinación del lugar del espíritu en el que*

la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y el bajo dejen de ser percibidos de forma contradictoria".

Este punto en el que están llamados a resolver todas las antinomias es lo que Bretón en "L'amour fou" llamo el punto supremo, y este punto no se sitúa en absoluto en el plano místico, sino en un territorio de interacción Una zona intermedia en la que encontramos juntas tanto la mirada social como la búsqueda interior y subjetiva.

El segundo punto de vista es el de Walter Benjamin quien afirma la existencia de un sujeto que sintetiza el espíritu de religión con posiciones políticas o lingüísticas concretas. Y en el que la lengua, como pone de manifiesto en su artículo *"Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres"*, es el medio real, vehículo de comunicación ya la vez el medio, a través del cual se comunica su ser espiritual. El hombre se comunica con Dios mediante EL NOMBRE que da a la naturaleza y a sus semejantes.*"Da a la naturaleza el nombre según la comunicación que recibe de ella, porque incluso la entera naturaleza se encuentra atravesada por una lengua muda y sin nombre, residuo del verbo creador de Dios ...."*.

Nuevamente una posición de síntesis posible y alternativa concreta para establecer la maravillosa paradoja entre un sentido racional-lógico y las cotas más extremas de misticismo, a través del lenguaje: prueba incuestionable de que el ser del lenguaje no es exclusivamente cultural, ni racionalista y que existe una zona de relación posible entre racionalidad y misticismo.

Y por último, los Situacionistas que anunciaban "premonitoriamente" el momento actual que esta basado en la seducción y el espectáculo. Los situacionistas proponían una participación total, a favor de la vida cotidiana vivida de manera directa tendiendo a una producción anónima y colectiva donde el papel del artista quedara redefinido en nombre de una producción colectiva y en la que el artista no tuviera necesidad de dejar huellas personales. Una actitud creativa basada en fenómenos de interacción y despersonalización, en el que todo el mundo se convertiría en artista y como consecuencia se daría fin a la economía productiva del arte y se realizaría el sentido social del arte.

EL PODER DE LA FORMA: VALOR Y SENTIDO COMÚN

Una de las bases fundadoras del arte moderno es la ruptura sistemática de sistemas dados y la investigación plástica. Esto es evidente desde la quiebra de los academicismos, extremar la comprensibilidad estética hasta el límite ha sido el argumento de toda nueva propuesta hasta la aparición de la nueva condición posmoderna.

Pero la "recherche" no sólo indica búsqueda particular, subjetivista y diferenciadora, sino que también indica lo global y colectivo, por lo tanto no hay que confundir investigación, con originalidad y extremo subjetivismo. Por este motivo, si atendemos a la anterior consideración, un arte

globalizador y de investigación no entrará en contradicciones graves con el contexto social. Pues no creo que la función de la actitud artística consista, simplemente, en irritar al ciudadano.

Más bien, consiste en que los estratos más profundos de su ser mítico, de sus pasiones y sus obsesiones, así como su inconsciente y el registro cromosómico natural se encuentran reflejados en la FORMAS de los artistas, en sus formas. Si se me permite un ejemplo elemental, a nadie le sorprende que en una plaza circular se eleve, en su centro, un obelisco o se coloque una esfera... A nadie.

El escenario de la máxima fricción entre arte y sociedad, se da en el contexto urbano, ya que la ubicación de esculturas o murales suele tener como base la ciudad. En muchos casos la ubicación de la voluntad particular del artista no se corresponde con el ser social. Hay muy poca consideración hacia los argumentos de síntesis mencionados anteriormente y sigue vigente una fuerte "subjetocultura" que quiere imponerse como resultado de la voluntad de poder y dominación a la que nos abocó el individualismo de corte romántico. Incluso en el caso de una intervención artística en la naturaleza (Christo.Long. Penone) la fricción no disminuye cuando trasladamos el problema a otro escenario en contacto con la naturaleza.

Retornando al cultivo urbano la relación arte sociedad, tiene aspectos diferenciados si las obras se muestran en el interior de una galería o no. La monumentalidad y la ubicación en espacios públicos y abiertos crean algunas contradicciones. Por ejemplo, la monumentalidad no sólo indica tamaño sino más bien un hito rememorativo, y algo que debe recordarse no puede estar sometido a la caducidad y el deterioro producido por los agentes climáticos que son capaces de convertir la mejor intención artística conmemorativa en un montón de chatarra oxidada. Por otro lado, si no existe conmemoración y tan sólo la voluntad subjetiva de un artista que se expresa apelando a su derecho de libertad expresiva, las diferencias de criterio con el entorno serán evidentes, a no ser que el artista apele a secretos, escondidos argumentos que alcancen de un modo eficaz el corazón del inconsciente colectivo del lugar a través de una buena Forma.

Siempre centramos el problema de la relación entre arte y sociedad en términos de mayor y menor, pero se olvida que actualmente se da otro tipo de fricción, me refiero a la fricción, casi ruptura entre vanguardia artística y vanguardia política. Aquí los términos culturales están más ecualizados, nos preguntamos de un modo un tanto ridículo si el "pueblo" nos comprende, pero creo que tendríamos que empezar a plantearnos, también, si las élites políticas y financieras nos comprenden.

Utilizo aquí el término comprensión con la carga escéptica que ya he manifestado y adecuando mi pensamiento a lo que muy a menudo se dice sobre esta cuestión.

Desde luego que existe una comprensión del arte moderno que está barnizada por la costumbre, por la moda o la especulación económica. No olvidemos que la vanguardia artística más radical nace en paralelo con los grandes movimientos revolucionarios de principio de siglo. Y esa no parece que sea la situación en la actualidad. Más bien hay aceptación y buen rollo entre arte y capital.

Hoy no hay revoluciones ideológico-políticas y no se puede exigir al arte que lo sea, Es más, las últimas tendencias indican un mayor compromiso ético-social por parte de los artistas, ¿quién los va a comprender? Debo decir que a pesar de que creo que la Forma, la buena forma, la que todos podemos compartir es la manera más eficaz de acceder a lo colectivo. También debo reconocer que el arte, por el hecho de trabajar en un espectro de amplio auto desconocimiento, en una zona indeterminada de difícil explicación es revolucionario en sí mismo sin que nadie lo cargue de ideología o culturalismo. La forma simplemente suaviza la aproximación a lo incompresibilidad del arte y su misión social..

La inteligencia popular ha creado grandes fricciones e incomprensiones hacia el arte contemporáneo, pero, es cierto que eso sucede desde hace muy poco tiempo. Todo el mundo sabe y reconoce que el arte contemporáneo, desde el final del siglo XIX, es una reflexión sobre el propio proceso creativo, el arte ha dejado de hablar de aquello que les sucede a los hombres o a los dioses, y empieza una larga reflexión sobre lo que le sucede al arte mismo.

Empiezan los diagnósticos sobre la enfermedad de la pintura y la muerte del arte, se produce un vasto ensimismamiento del arte que va autofagocitando sus propias producciones como un Saturno devorador. Es tan grande el ansia devoradora que se mastican los propios restos en un acto coprofagico, los cadáveres de la modernidad son nuevamente comidos por los artistas posmodernos.

En este contexto de autoreflexión permanente sobre el medio, se hacen tímidos intentos públicos por hacer compartir en ese banquete a gentes que están muy alejadas de ese proceso ensimismado y endógeno a través de Caixas e instituciones culturizadoras y aquí se produce la gran fricción. De repente, la calle, la multitud, la generalidad de los hombres, tan ajenos y tan felices enfrentados a lo que no entienden. De repente un lenguaje de especialistas destinado a otros pocos especialistas es sometido a audiencia pública y entonces todo se viene abajo.

El arte verdadero debe ser siempre un gran peligro para todos, incluso para los que lo estudiamos. ¿Cómo hacer compatible ese riesgo, para el que nos entrenamos durante mucho tiempo con un público que aparentemente no está preparado? Desde luego que aunque todo peligro es positivo pues crea una alta tensión productiva, conviene buscar vías de aproximación y sintonía que indudablemente se dan a través de la Forma y de los temas que abordan el inconsciente colectivo, el sentido común de las cosas a través de la identidad, el amor, la muerte.

Estoy convencido que para superar la gran fricción, toda propuesta artística de carácter público, tendría que recuperar la tonalidad propia del "Sensus Communis" mítico que pervive en la conciencia de todos nosotros y como consecuencia de ello se destilaran obras de carácter, que apelen a la totalidad de los hombres y a su capacidad rememorativa.

Desde luego que la finalidad del arte no se encuentra en la búsqueda de conclusiones. Más bien parece propio de discusiones teóricas la falaz ilusión de llegar a conclusiones, aunque la mejor satisfacción teórica es reconocer que damos vueltas a un círculo que no se cierra nunca.

Otra cuestión del asunto es que a menudo se piensa que la solución está en los aspectos efímeros de la obra de arte porque esa movilidad ayuda a la comprensibilidad, la verdad es que no creo que deba asociarse el arte de manifestación pública en la calle con el arte efímero y destruíble, como no creo que el arte en la calle deba dejar de estar sacralizado. La desacralización del arte, como la desacralización progresiva de todos los ritos, ha reducido la resonancia que toda obra auténtica produce en quien la contempla, pero también son liturgias especiales aunque efímeras, las extrañas cajas-maletas de Duchamp, las "performances" de Beuys o las espectaculares puestas en escena de Andy Warhol.

EL VALOR

No puedo dejar de analizar la relación entre arte y sociedad sin considerar el concepto de museo y el papel que este tiene en la constitución de valores sociales en torno al arte. Algunos dicen que lo que está fuera del museo, no tiene valor y que esa es la medida de las cosas artísticas. Dadas las actuales circunstancias del arte contemporáneo ese es un argumento inservible pues a partir de la taumaturgia duchampiana del Redy Made: todo tiene valor artístico, y es indiferente que los valores circulen en espacios cerrados museísticos o en espacios alternativos o en la realidad misma. Se suele decir que los espacios alternativos parecen más adecuados para recoger propuestas de carácter conceptual, más que objetual, pero insisto está superada la relación anterior entre: objeto-valor-museo / concepto-desvalor-espacio alternativo. Hoy todo está en la misma bolsa.

Respecto al valor económico que es otro tipo de valor más efectivo, hay que decir que en los aspectos del mercado y el valor económico de las obras me remito a la sensatez. Por un lado sería vacuo y pretencioso reclamar para el mundo del arte, críticos y teóricos incluídos, una pobreza ejemplar, el mercado derriba muros de piedra aparentemente consolidados por el tiempo, más aun débiles fortalezas humanas. Ahora bien, parece necesario recordar que a nadie se le ocurre cubrir de oro al más brillante de nuestros académicos, ni tampoco al más sufrido investigador sobre el SIDA, ni al más trascendente de nuestros poetas. Todos ellos gozan de la relativa injusticia de llevar una vida económicamente discreta, la especulación económica en el mundo del arte en la actualidad es muy alta, y si bien es cierto que donde hay dinero hay alegría, creo que se está llegando a un punto límite que roza la humillación de la inteligencia. La auténtica aportación del arte

contemporáneo a la década de los ochenta ha sido el terrible crecimiento del mercado del arte. El dinero circulaba hasta hace bien poco en aras del mecenazgo, de la ilusión o del capricho, ahora circula como una buena inversión.

Además hay una expresión paradójica que hemos aceptado todos con total normalidad: la de Industria Cultural, se alude con esta expresión a todos aquellos aspectos productores, industriales relacionados con el "management cultural", con la competitividad de productos culturales, con la consecución de público, potenciales clientes de obras de arte y es que lo queramos o no el arte se está convirtiendo en el mercado.No reconocerlo sería una vana utopía. ¿O no?.

SENSUS COMUNIS

Como cierre a esta intervención quisiera apuntar la necesidad de plantearnos la relación arte-sociedad en un margen de sentido común, que huya de los dogmatismos cuasi científicos que busca su causa en un comportamiento sociológico. La experiencia social de lo real no nos da soluciones como tampoco nos las da un utopismo abstracto y metafísico, cargado de buena intención pero ineficaz en el trato con la vida cotidiana.

Me parece que quizás se trate de buscar un sentido comunitario basado en el recordatorio de viejas verdades con un lenguaje nuevo. Un sentido comunitario en el que la capacidad de juzgar no se encuentra exclusivamente en manos de los expertos y de la crítica sino que se considere una cualidad general del ciudadano.

En este aspecto quizás nos encontraríamos con esa capacidad de juicio formado en el ciudadano y con respuestas de carácter ético en las que la verdad, la bondad y la belleza aparecieran como leyes recordadas, redefinidas y en donde la cualidad moral y lo verdadero del artista dejaran paso a la ya cansina y desvirtuada simulación posmoderna y al conocimiento falso como estrategia vigente hasta nuestros días.

Una nueva actitud ética que nace a base de actuar sobre lo correcto, y como este termino es algo impreciso lo reforzaría con otro: el topoi, el tópico se instaura así como un lugar, pero lugar común. Un lugar necesario, pues el arte contemporáneo ha abundado suficientemente sobre lo inconveniente, ahora podríamos plantearnos el suave placer de hacer lo que hay que hacer, hacer lo conveniente.

Lo conveniente en materia artística no es un valor relativo, pues lo conveniente viene dado fenomenológicamente por una percepción común de la ley de la forma, el color y el espacio. En este aspecto nos gusta recordar a nuestros alumnos que si bien algo desvirtuadas: aun hay leyes y que la percepción distingue y menciona siempre algún aspecto de lo general.

Lo general viene dado al escuchar el propio ser y por la memoria. La memoria es nuestra capacidad por recordar lo que ya hemos sido, nos ubica en el ámbito del reconocer más que en el de conocer, e incluso la memoria histórica es la suma de la experiencia siempre recordada en tranquilidad.

El viaje hacia el origen supone abundar sobre los efectos de la experiencia estética, un momento empírico donde habita lo uno y lo plural y que nadie piense que lo común es patrimonio exclusivo de la razón bien pensante, pues creo que es también una cuestión de corazón, de ojo o de ombligo. Por lo tanto, el Sentido Común no es tanto una ideología más, sino una experiencia empírica sobre la que podemos fundar un nuevo conocimiento. Las bases de la recepción y el efecto transformativo de la experiencia estética.

Hasta aquí he mencionado unos argumentos cualitativos que pertenecen al común del ser humano, y sólo un arte que mencione lo común puede salvar la distancia que existe hoy por hoy entre el artista y la sociedad. La mención de lo común viene dada por una cualidad ética, que aluda a la razón del hombre y también al otro substrato común, el lugar en el que habita nuestra propia monstruosidad y el bien no conocido y el universo imaginario. De la interacción entre ambas partes nace una zona intermedia en la que la fricción crea energía y en la que el espíritu del clasicismo, la gran teoría, convive con el universo imaginario elogiado por el romanticismo.

1991 Abril. Mesa Redonda sobre "Arte y Sociedad. La problemática de una relación controvertida" en Espais Centro de Arte Contemporáneo en el ciclo Frequencia 0.90 con Jordi Falgas, Xavier Manubens, Carmen Ortiz y Jeffrey Swartz.

LA ERA LLENA: OFICIOS ARTÍSTICOS Y DISEÑO

W.Gropius regresaba en 1960 de un viaje al Japón con una conclusión bajo el brazo: la arquitectura japonesa se encontraba en una encrucijada, entre el compromiso histórico con las costumbres de la vida tradicional japonesa y las occidentales, modernas e inevitables. Esta planteaba a los arquitectos japoneses "problemas técnicos y psicológicos dificilísimos". La encrucijada del movimiento moderno, en Japón, fue siempre la misma: ¿cómo resolver los problemas constructivos con rupturas cada vez más acentuadas y a la vez mantener viva la tradición artesanal, los oficios artísticos, tan importantes en la arquitectura japonesa?

Los oficios artísticos expresan el alma misma de la tradición, indican el modo de ser colectivo y por ello van más allá de la voluntad particular y del excesivo subjetivismo al que nos tienen acostumbrados las posiciones aparentemente más originales y creativas de artistas y arquitectos. La consideración del "oficio" supone una simbiosis armónica entre el "modo de ser" y un "modo de expresar" y de la combinación de ambas actitudes nacen unas maneras de destino entrelazado.

Creo que existe un fuerte parentesco de intenciones entre la arquitectura y los oficios, incluso más allá de su posible colaboración, y es que, en ambas, se sacrifica el protagonismo expresivo a unos fuertes condicionantes en los que se da la simbiosis antes mencionada. Así el arquitecto y el "oficiante" buscan los elementos objetivos, pero no distantes, un espacio armónico pero nunca inmóvil, bello pero no afectado, nuevo pero sustancialmente ligado a la tradición, con la aportación de elementos inusitados y originales pero conservando la ley constructiva que se ha ido gestando a lo largo de los siglos.

La arquitectura racionalista puso de relieve las estructuras constructivas por delante de cualquier otro valor, con la consiguiente crítica a la cualidad ornamental. Los oficios sufrieron esta actitud desconsiderada en favor del cemento y las llamadas superficies "brutas". El ornamento no va contra la estructura, y la calidad preciosista refuerza el carácter simbólico de la arquitectura, y eso es así en Katsura o en los cuadrados múltiples inscritos en el círculo de los "Gunbad" islámicos.

La arquitectura posmoderna ha propuesto un apogeo de los formalismos sin un aparente contenido real, pero es indudable que tras su atrevimiento, nos hemos encontrado ante la necesidad de redefinir muchas cosas, casi todas. En el turno de las redefiniciones, la relación entre arquitectura y oficios me parece una de las más importantes, y me lo parece porque también en el terreno de las artes plásticas podemos detectar un recobrado interés por los viejos oficios.

La constatación de un cierto malestar por el exceso de materialidad blanda parece evidente. La arquitectura de interiores ha recurrido a un abuso de experimentación con los nuevos materiales o con los acabados fríos de la estética industrial. El interés de las soluciones es incuestionable, pero, por un exceso de vanidad, parece que las obras tengan como único destino: el ser vistas o fotografiadas. El carácter escenográfico de las soluciones arquitectónicas, pueden ir en detrimento de lo que ha sido el patrimonio tradicional en la relación entre arquitectura y oficios artísticos, y así aspectos tan importantes como la perdurabilidad y la resistencia propias del trabajo artesanal, se sustituyen por la aceleración del tan tópico y manido "usar y tirar". Casi el tiempo necesario para hacer una buena fotografía o un buen negocio.

La aceleración puede ser una sustancia profunda, como pone de relieve Paul Virilio o una seducción continua, como propone Lipovetsky, pero al final de esa velocidad sólo nos queda la resaca semiológica. Un bombardeo continuado de documentación iconográfica, pero ningún recuerdo tangible y perdurable. La herencia material no existe y sólo podremos dejar a las generaciones futuras imágenes virtuales, pues la poética de los materiales y del trabajo están en peligro de desaparición.

La cultura material de los pueblos les sobrevive y nos ayuda a conocer como vivieron y pensaron, pero no es menos cierto que nuestra cultura contemporánea, tan diversa y acelerada, no puede asumir el gran caudal de rastros y signos materiales que produce, se llega a un "choc", debido a la superabundancia de proposiciones. Dado el clima de exceso en el que vivimos se pierde el valor, la medida y la escala de las cosas. Aquí reside la gran responsabilidad de la confluencia entre arquitectura y oficios artísticos, y que el "peso de la ley" responsable caiga sobre todo aquel que decide poner una cosa nueva en el mundo y no tiene en consideración el peligro de estar polucionando nuestro universo material con desechos sin memoria.

Naturalmente que la expresión "peso de la ley" es deliberadamente exagerada, pero quiero, cargar las tintas en la responsabilidad ética del creador al generar la cultura material que nos rodea. Me parece que si el espacio habitado tiene el soporte del trabajo tradicional y de oficio artesano, la realidad se ritualiza un poco más, los movimientos se hacen un poco más lentos y se gana "intensidad" y "atención" hacia las cosas, características que siempre he considerado como los mejores valores para favorecer el conocimiento.

Los intentos por conseguir la ecualización de los bienes de consumo ha fracasado, desgraciadamente, y ahora después del fugaz "pret a porter" algunos empiezan a elogiar la calidad de la " materia prima", por encima de una sutil o poética imagen fugaz y sintética. La calidad es una palabra difícil, escurridiza y nada relativa. La calidad se nos ofrece como el paradigma absolutorio contra la contaminación material, pero como todo el mundo sabe calidad y precio son términos que van inevitablemente unidos. He aquí una contradicción antigua de difícil resolución, los mecanismos industriales, capaces de seriar lo inverosímil, deberían llegar a un pacto de colaboración con los oficios artesanos, de ese pacto puede salir una nueva alternativa a la calidad.

Creo que otro factor determinante de calidad es que cada disciplina debe conservar lo que es propio de su patrimonio antiguo, pues hay que conseguir que la conservación de cada disciplina y la interacción entre ellas sea posible ya que la mezcla y la hibridación favorecen, en ocasiones, la disolución. En el terreno de la construcción la noción de "habitar", debería recuperar la dimensión mítica de lugar, lugar o sitio en el que en teoría suceden los grandes acontecimientos de nuestras vidas. Ya sé, que el modelo de "habitación" que se nos ofrece es el de un lugar poco frecuentado y mínimo, con el propósito de que nos sirva justo para cambiarnos la corbata, pues la vida moderna exige vivir en la calle y comer de pie; en este caso la simbiosis de la arquitectura y los viejos oficios se minimiza. A no ser que por efecto de signo contrario, y suponiendo que alguien sea capaz de llevar ese ritmo vital, busquemos el carácter sólido, estático y duradero de una arquitectura que en complicidad con los oficios contrapunteen tamaña aceleración en beneficio de mayor serenidad contemplativa. La llamada "estrategia de la calidad" juega un papel a favor de los oficios artesanales que tienen la grave responsabilidad de dejar los rastros visibles, las huellas remotas de lo que hemos sido. Desde luego que la "estrategia de la calidad" no pretende ser un mero instrumento generador de documentos históricos o culturalistas que dejen memoria de un pueblo debido a una buena manufactura, como ha sucedido con un relieve parietal de alabastro del palacio de Sargón II o los esmaltes policromos de los leones de las murallas de Babilonia.

La estrategia de la calidad quiere, en primer término, incidir y transformar la vida cotidiana, aportando, como ya he dicho anteriormente, las dosis de ritualización y mejora del ser global en el mundo. La calidad ofertada por el" buen oficio" es una estrategia de la "era llena" que llevada al límite, y en alianza con la arquitectura, con el diseño o con el arte nos haría replantear no sólo la dimensión de nuestro "hábitat", sino también nuestra mirada profunda sobre la cultura material y así sobrepasaríamos los límites del utilitarismo y encontraríamos en las cosas su auténtica significación simbólica, cumpliendo de este modo un verdadero proceso de sublimación espiritual a través de la fisicidad y calidad de las cosas.

1991 Septiembre. Escrito-ponencia: "La Era Llena", para el congreso del World Crafts Council sobre el tema: Oficios de arte en la arquitectura, organizado por AA / FAD de Barcelona.

UNA OPCIÓN INTERMEDIA PARA LA NUEVA ACADEMIA

Agradezco la invitación para participar en la definición de lo que pudiera ser una Nueva Academia, tal como proponen los profesores de la Hogenschool voor de Kunsten de Utrecht y otros países aquí representados. Las propuestas y algunos conceptos coinciden con otros textos ya publicados en artículos anteriores, y es muy lógico, pues, desde hace tiempo, venimos reflexionando sobre estas cuestiones que forman parte del pensamiento sobre los fundamentos de la creación en arte y diseño. Estos se encuentran contenidos en lo que actualmente es la Opción Intermedia de la Escuela Massana: la pedagogía la llevan a cabo un grupo de profesionales con trayectoria profesional reconocida y especializados en cada materia que combinan su actividad e investigación privada con el complemento de la enseñanza en la Opción Intermedia. Son profesionales de sus materias.

El alumno encuentra un referente de calidad contrastada, pero también alguien que investiga, ensaya, duda, se desarrolla al mismo tiempo que el alumno. La relación entre alumno y profesor esta basada en el respeto y en la confianza mutua. El principio pedagógico principal es que el profesor tiene necesidad de explicar, comunicar su experiencia y el alumno adulto tiene un estado de necesidad por conocer esa experiencia con una actitud de disposición y trabajo constante. Los profesores son: Benet Ferrer, Gabriel, Armando Gascón, Ferran Giménez, Josep Carles Pérez, Jesús A. Prieto, Elisabet Puig, Carles Selicke y yo mismo.

A continuación les propongo un esquema y algunos argumentos teóricos que reflejan, gran parte, del espíritu de esa zona intermedia entre las artes, los oficios y el diseño, entre la Inspiración y el Proyecto. Gracias.

La Opción Intermedia tiene nobles antecedentes en nuestra escuela en el llamado espacio de creación: Plano / Volumen, posteriormente la Zona Intermedia y ahora en la Opción Intermedia. He tenido el honor de participar en los tres espacios como representante teórico. El propósito de los tres proyectos ha sido y es, en primer lugar, encontrar una zona de relaciones interdisciplinares que armonicen de un modo práctico, en segundo lugar una síntesis entre tradición y modernidad y en tercer lugar una interacción entre el espíritu poético de la **Inspiración** de corte romántico e introspectivo, con el saber del **Proyecto**, que propone el conocimiento de las leyes precisas que operan en la naturaleza.

Ofrecemos una propuesta pedagógica en tres cursos que se definen como un espacio dominado por el trabajo Interdisciplinar que incluyan el arte, el diseño y los oficios. Tampoco hacemos distinciones entre conocimientos teóricos o prácticos. El alumno se coloca como el principal sujeto de trabajo y también la Forma. El alumno empieza con sus propuestas el ciclo de trabajo al que poco a poco se van incorporando los profesores con sus respectivos saberes específicos acercando la propuesta del alumno a una estructura de temas en torno a la FORMA, propuestos por el pro-

grama de la Opción Intermedia. Los saberes específicos se representan por áreas en los que los profesores son escogidos por su idoneidad con el área correspondiente.

1 DPTO. DE NATURALEZA
Para el conocimiento de la Naturaleza, fuente inagotable de sugerencias formales y éticas. Analizando las leyes estructurales que actúan en las formas que surgen de la naturaleza.

La tradición supone ofrecer, transmitir un valor, de este modo el alumno se somete y obliga a observar estrictamente un código de preceptos y creencias que han sido establecidas desde la antigüedad y que son la consecuencia de escuchar la voz de la naturaleza.

La consideración hacia el modelo ofrecido por la naturaleza es importante porque en ella se encuentran casi la totalidad de las formas fundadoras, pero la naturaleza no es un ámbito hostil que debemos dominar, sino más bien atender las sugerencias estructurales que nos sugiere su propia condición porque es el baúl en el que podemos encontrar toda la gramática de las Formas que finalmente guía la semántica de la creación. No es sólo la naturaleza arcádica cantada por poetas clásicos como lugar mítico idealizado en donde culminar un ideal moral, sino más bien la naturaleza como un orden orientador, como ejemplo formal y en el que la biología y la ciencia de la naturaleza se constituyen en auténticos elementos orgánicos del trabajo de creación.

Por ello, cito al arquitecto Louis I. Kahn, cuando asegura que: "las forma que se van experimentando provienen de un conocimiento más satisfactorio de la naturaleza y de la constante búsqueda de orden", me parece que este orden es el mismo que define el espacio intercelular o los microelementos que constituyen las leyes del crecimiento natural. En la naturaleza también habita el caos.

2 DPTO. DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA
Conocimiento de como la naturaleza que se ha observado en sus leyes estructurales y formales, genera ideas y participa en el progreso, en el conocimiento científico y tecnológico.

Unos de los problemas más complejos del arte y de la pedagogía en las nuevas escuelas es como conciliar la libertad del sentimiento moderno, que apela a la expresión en sus múltiples facetas subjetivas, y la enseñanza disciplinar y objetivizadora de la ciencia y de los avances tecnológicos. Este es un tema que no sólo interesa a los diseñadores, sino que es fundamental para la formación de artistas, como queda demostrado por la historia. En Barcelona las escuelas de arte, diseño u oficio no suelen incorporar la ciencia como el recuerdo de una ley necesaria para hacer bien las cosas. Los fundamentos formales explorados en las escuelas, nos remiten al origen del arte y de la arquitectura occidental que desde siempre han estado protegidos por el sentimiento de la academia, el dibujo de yesos, la composición de bodegones y el dibujo del natural continúan siendo utilizados

en este mes de Mayo de 1991, camino del fin de siglo XX. La ciencia aplica los descubrimientos, los hallazgos en la naturaleza como puedan ser los hallazgos arqueológicos para la cultura.

Durante años hemos visto como la arquitectura moderna ha tomado sus modelos de la tradición clásica para renovarla. Por ejemplo, los referentes Pompeyanos, el Pons Fabricius, el Capitolio, la Domus Áurea son referencias obligadas para comprender el trabajo del arquitecto norteamericano Louis Icahn. Así, con estos dignísimos antecedentes, Kahn nos recuerda lo mucho que le debemos al vocabulario greco-latino en el que las primeras palabras vienen dadas por la regularidad de una formas básicas : el círculo, el triángulo, el cuadrado y la cruz que aun hoy resultan formas fundadoras básicas para cualquier proyecto moderno, ahora, cogiendo la ciencia como referencia podemos crear un arte pleno de reminiscencias originarias y en concordancia con los avances científicos.

En realidad, todo fenómeno, en mayor o menor grado, se nutre de estos principios constructivos relacionados con las leyes científicas, pues el hecho simple de allanar un terreno y sobre él, colocar elementos que tiendan a una ordenación de los ladrillos o apilar unas piedras se convierten en claros síntomas de voluntad de orden y ley. El uso de la plomada para marcar parámetros constructivos es un sometimiento a la ley necesaria de todas las cosas. Es muy significativa la expresión de Kahn: "Creo que una rosa quiere ser una rosa y también: "¿Qué quiere ser el edificio?".

Con estas interrogaciones, se reconoce la existencia autónoma de unos elementos que nos sobrepasan debido a su ley, unos elementos desbordados e incontrolables que también están en la fuerza natural y con los que debe establecerse una concordancia empática, que supone algo tan sencillo como "querer lo que la piedra quiere", y lo que la piedra quiere, como ya sabemos, es caer y cumplir así con la ley de la gravedad. Atendiendo a la voz de la necesidad se puede justificar la ley.

La relación entre disciplina científica y academia es el fundamento más conocido del sentimiento clasicista del mundo. Sabemos que la soberanía y el predominio de la forma conduce inexorablemente al clasicismo, no quiero decir con este término que la obra venga marcada por la utilización de frontones, columnas u ornamentación neoclásica, sino que de él se determinan, muy fácilmente, aspectos formales puros, como: composición, claridad, simplicidad, equilibrio. Yo diría que estas características se definen de un modo total al configurar muchas de las obras contemporáneas y que esa pureza tiene el aroma de lo antiguo y el augurio de lo perdurable. Junto a esta primera y obvia relación hay otras razones que tradicionalmente se han considerado como las propias del academicismo, como por ejemplo, la utilización en un vocabulario formal de elementos regulares basados en una clara voluntad de orden, razón y ley, es decir, una formalización mesurada, lúcida y equilibrada en la que operan términos fundacionales como: Estructura, Forma, Orden, Ley, Luz, Silencio, Inspiración, Expresión, Espacio, Proyecto, Ritual,Tradición, Despersonalización, Mensurabilidad e Inconmensurabilidad, Naturaleza, Centro, Belleza, Enseñanza.

El espíritu del academicismo clasicista ronda nuevamente sobre las expresiones anteriores, y en ellas se puede leer el programa arquitectónico de Khan, cuando afirma que: "solo las circunstancias cambian, y que de ello nace la necesidad de interpretaciones siempre nuevas de esas estructuras" o lo que es lo mismo: "El oxígeno no pertenece a quien lo descubrió". Igual podemos decir de tantas y tantas formas útiles para los creadores y que no les pertenecen.

De toda la terminología academicista hay algunos conceptos que inciden directamente sobre la enseñanza diaria en una escuela, como la noción de proyecto y otros que tienen un tinte más fundamental o ideológico, como el de la despersonalización o el de la tradición. En este sentido, creo significativa la reflexión clásica, según la cual la tradición y la despersonalización son lo más general que hay en nosotros, es decir lo más común a todos estos animales razonables que se creen hombres, según Brunetière, y cada vez que exploramos el terreno de lo común, aparece el fenómeno de la universalidad y de la impersonalidad. En el terreno de la forma el carácter subjetivo-romántico tiene un triste papel. ¿Acaso hay algún insensato que se cree distinto de los demás? En el ámbito de la forma clásica tiene mayor consideración aquello que asemeja todas las cosas, que aquellas que las diferencian. Un gusto por lo permanente y lo universal que aparece siempre tras lo circunstancial, tras lo momentáneo. Es decir crisis absoluta del principio de originalidad e inconveniencia a favor de la humildad formal y el reconocimiento de las influencias y de la tradición.

3 DPTO. DE CREACIÓN O PROYECTO

Los profesores animan al alumno a la aplicación creativa de esos conocimientos estructurales de la forma que están trabajando en las diferentes áreas para aplicarla en la dirección que el alumno elija: artística, diseños u oficios. La forma ecualiza las diferencias entre arte, diseño y oficios: es un factor integrador. El alumno se le abre las puertas del arte, el diseño, o el oficio como posible entradas al mundo profesional desde la interdisciplinar.

En nuestra Opción Intermedia el alumno y la Forma son los dos ejes de trabajo sobre los que se desarrollan el proceso de aprendizaje y el trabajo creativo. Una vez se ha descubierto que la gramática y las formas que se encuentran en la naturaleza existen, tienen leyes propias que el hombre no ha creado, y una vez se ha verificado que esas leyes descubiertas de la forma han servido al progreso científico y técnico, que son útiles y que algunas son de gran complejidad, parece que es el momento de plantearse el tema de la creación artística o de diseño. Da igual porque esa gramática formal actúa en cualquier terreno que se le proponga actuar: joyería, escultura, ilustración, industrial o pintura son propicios para la operación con la Forma y sus reglas. El alumno hace una propuesta desde su terreno de trabajo habitual o investiga en otros, deriva hacia el arte, hacia los oficios o el diseño.

Creo que no hay un aspecto más controvertido en la historia del arte o de la creación en general que el sometimiento creativo a las reglas. La norma creada por el hombre o la naturaleza crea hostilidad e incomprensión y por lo tanto las convencionalidades y las normas son siempre motivo de

grandes prejuicios. Como ya hemos visto, no vemos inconveniente en establecer unos parámetros de orden y de ley. Nuestro deseo por profundizar en las nociones de orden y de forma le hacen distinguir entre la regla como elemento consciente sometido a la voluntad del hombre y la ley como un elemento inconsciente. Para nosotros, la ley produce los instrumentos, es decir las reglas que se van a utilizar, siendo así que para él construir una casa, modelar una piedra o componer una sonata debe obedecer en su creación a las leyes de la naturaleza y así también las leyes de la naturaleza están presentes en la creación de todas las cosas.

La creación, se presenta como la voluntad de existir satisfecha que equivale a una traducción del orden interno de la naturaleza a cosa concreta y a la proyectación, no sólo por parte de lo que se quiere hacer, sino de lo que se intuye, acerca del orden de las cosas.

En ese terreno de intuiciones diáfanas, encontramos el necesario lugar del misterio de la creación. En la Opción Intermedia permitimos que el alumno entre en una dimensión que podría calificar de lo extraño, de la rareza y la perplejidad, de aquello que no sabemos o que es imposible de medir o considerar normativamente. Nuestra Opción Intermedia debe ser capaz de incorporar a su trabajo el valor de lo inconmensurable. Desde luego que la labor artística y del oficio, igual que la del diseño debe partir de parámetros de mensurabilidad que ya hemos justificado suficientemente, pero tanto el alumno como la Forma sobre la que trabaja deben permitir la excepción de lo desconocido. Debe partirse, también, de lo no-mensurable como condición indispensable, si bien toda la naturaleza física es resultado de un acto de medida. Al dar un lugar posible a lo indeterminado tenemos que mencionar aquellos factores de índole psíquica, que se expresan en las sensaciones y también en el pensamiento y creo que siempre seguirán siendo inconmensurables como el silencio, el rito o el culto pues es aquí donde reside el verdadero sentido simbólico del arte, de la creación en general.

4 DPTO. DE HUMANIDADES

Antropología, Historia del Arte y Diseño y Significación Simbólica. Los profesores con formación específica, más teórica que práctica, estudian con el alumno el Significado del Imaginario Simbólico de sus hallazgos formales, buscando referencias antropológicas, también los vínculos con la historia de las formas artísticas, buscando complicidades y refuerzos argumentales en la historia del arte, del diseño o los oficios que le den al alumno una red conceptual adecuada.

El silencio, el desconocimiento del lenguaje no parece propio de la expresión plástica. Sin embargo, el eco del silencio representa un retorno a los orígenes, también asegura que el silencio, aunque inconmensurable, posee una voluntad de existir que determina la naturaleza esencial de las cosas, el carácter primordial del silencio tiene, a mi modo de ver, una posible relación con el ritual. Creo que hay un modo de relación entre silencio y rito hasta el punto que una obra, al traducir la luz a realidad concreta, revela el orden del silencio y en el silencio, en el deseo, carente de luz y sombra de ser y expresar, hay una prevalente espiri-

tualidad que envuelve al universo. Todas las culturas otorgan a lo más útil una dimensión de lo más simbólico, lo simbólico no aparece como consecuencia de la creencia en seres alados o fuerzas aterrorizantes, sino que se encuentra en la utilidad de un nudo, por ejemplo. Con la significación simbólica concluye un proceso que ha empezado por la observación y acaba con el misterio del significado simbólico, los creadores artistas o diseñadores cuando elaboran sus obras ya conocen el bagaje de las formas que tienen en sus manos. En una época cargada de diversidad ideológica, lo más adecuado es sustituir la neutralidad inoperante y algo nihilista del artista ensimismado, por un modo de hacer en el que prime la conciencia y la actitud crítica junto al misterio simbólico del arte.

5 DPTO. DE SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN Y PLANIFICACIÓN DEL PROYECTO

Profesores de sistemas de representación objetiva: geometría, representación subjetiva: dibujo y especialistas en proyectación hacen posible sobre el plano o en maquetas tridimensionales el proyecto del alumno a escala y proporción sobre el plano o el volumen

En el trabajo de nuestros alumnos ocupa un lugar privilegiado el dibujo, tanto en su vertiente objetiva, como subjetiva. Tanto en la elaboración de procesos geometrizadores como de los apuntes, siempre diferentes y personales que se toman del natural. Los sistemas de representación bidimensional y tridimensionalmente pueden finalizar en la ejecución de unas maquetas, bien realizadas que pueden tener el valor de un original.

6 DPTO. DE TECNOLOGÍA DE MATERIALES

El estudio e idoneidad de los materiales escogidos para el proyecto permiten a los profesores de esta área hacer una aproximación a los materiales tradicionales y los más innovadores para ejecutar el trabajo del alumno.

Arata Isozaki combinó, en el centro cívico "Tsukuba", la rusticidad de la piedra artificial con el revestimiento de la parte alta de los edificios con baldosas cerámicas plateadas y paneles de aluminio, cumpliendo de este modo con el expreso deseo del arquitecto de crear un "collage" de imágenes en el que las nociones de clásico o moderno se confundieran y en el que no se pudiera discernir lo que pertenece a un propósito historicista y vernacular y las aportaciones contemporáneas. El atrevimiento de Isozaki está en este caso, avalado por una referencia de origen secular, me refiero a los pabellones dorado y plateado del período Muromachi (1392-1573) en Kyoto. No obstante, las correspondencias entre la moderna concepción arquitectónica y el Japón ancestral son algo poco explícito y casi siempre intangibles y sutiles, pues como el propio Isozaki reconoce: "el concepto de tradición es un concepto invisible, un estado, una abstracción".

El mismo estado al que habría llegado Kobori Enshu en sus jardines de Katsura, con un arte minimalista que conduce a la intemporalidad. Ya en 1918 F. Ll. Wright, que había construido el hotel Imperial de Tokio, decía que el arte japonés tradicional se acomodaba a lo moderno mucho más que cualquier otra civilización europea.

Esa permanente sensación de modernidad y la ausencia de conflicto entre lo nuevo y lo viejo, hicieron celebrar a W. Gropius la modernidad de Katsura, al mismo tiempo que los japoneses no veían en los proyectos de la arquitectura moderna, nada más que otra técnica de construcción y de formulación propia de la arquitectura tradicional japonesa. Esta facultad estética del Japón permite que el concepto mismo de Modernidad, tal como la entendemos, no tenga sentido para una cultura que partiendo del reconocimiento del Genius Loci, exige la aceptación del pasado y que considera la lección de la historia como una tradición viva; una vitalidad que autoriza a Arata Isozaki para decir: "todos los elementos históricos de la arquitectura, desde la antigüedad, deben ser ahora reconsiderados y vistos como contemporáneos y universales". Ese principio estético que permite la movilidad y la tolerancia de criterios, dentro de una cultura rigurosamente ordenada, y en la que la dispersión convive con la coherencia.

En todo ello, los oficios artísticos expresan, en alianza con las demás artes, el alma misma de la tradición, indican el modo de ser colectivo y por ello van más allá de la voluntad particular y del excesivo subjetivismo a la que nos tienen acostumbrados las posiciones aparentemente más originales y creativas de los artistas o los arquitectos. La consideración del "oficio" supone una simbiosis armónica entre el "modo de ser" y un "modo de expresar" y de la combinación de ambas actitudes nacen unas maneras de destino entrelazado.

7 DPTO. DE PROCEDIMIENTOS CONTEMPORÁNEOS DE LA IMAGEN

Los profesores ayudan al alumno con el propósito de aplicar sistemas de virtualidad de la imagen digital o analógica, por ordenador u otros medios de tratamiento de la imagen y el audio aplicados al trabajo del alumno.

Pero, volviendo a la situación actual, vemos que la preocupación por la velocidad y la tensión que esta comporta son un síntoma de que en los últimos tiempos se ha reclamado la diversidad y la aceleración. La mejor ilustración de esta idea nos la da la imagen de un hombre solitario, de imaginación activa que vagabundea de manera imprecisa entre la multitud, sin necesidad de encontrar lugar alguno, un vagabundeo que nos lleva de un lado a otro y que lo único que tienen en común es la prisa. El ordenador portátil y el móvil son términos enfáticos de la prisa.

La movilidad y la trepidación de los tiempos modernos está condicionada por el avance tecnológico y por la pasión. La voluntad de gozar de un modo inmediato de los Medios que determinan nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, ya que los proyectos estéticos y culturales recientes están conculcados por una voluntad expresiva aparejada por la efímera luz del neón, las pistas electromagnéticas, los estallidos de los átomos o la electrografía.

El arte en su vertiente pedagógica debe mostrarse como un movimiento superador de la neutralidad y a favor de una sutil imbricación entre los valores técnicos y materiales de la obra de arte con su presencia estética y su capacidad por generar conocimiento, ideología y eticidad a través de la forma. Debemos estar atentos a toda novedad tecnológica y a eso que llamamos los nuevas tecnologías pero sin olvidar el fondo material que da soporte a nuestro trabajo. En las exposiciones de nuestros alumnos: "Imatge Dura" en el Frontón Colon o "El Lloc de la Presència" demuestra claramente la voluntad de integrar la materia con la imagen, síntesis que ha costado entender hasta a algún miembro de nuestro equipo de profesores, preguntándose sobre la naturaleza de la imagen fotográfica que nuestros alumnos utilizan en las obras.

Los nuevos medios permiten además un uso social y que las mentes inexpresadas, bien por deficiencias físicas o psíquicas puedan encontrar el vehículo adecuado para pasar el puente que separa sus conciencias y mentes ignotas hacia el mundo físico de las cosas. Las nuevas tecnologías inducen a recorrer un buen camino para traspasar esa frontera y conseguir, como ya hemos podido comprobar en nuestra escuela, que algunos grupos silenciosos puedan empezar a manifestarse a través de la creación.

Pero hay un peligro y es que la cultura posmoderna ha propuesto un apogeo de los formalismos sin un aparente contenido real, pero es indudable que tras su atrevimiento, nos hemos encontrado ante la necesidad de redefinir muchas cosas, casi todas.

La constatación de un cierto malestar por el exceso de materialidad blanda, parece evidente. La arquitectura de interiores, por ejemplo, ha recurrido a un abuso de experimentación con los nuevos materiales o con los acabados fríos de la estética industrial. El interés de las soluciones aportadas es incuestionable, pero, por un exceso de vanidad, parece que las obras tengan como único destino: el ser vistas o fotografiadas. El carácter escenográfico de las soluciones arquitectónicas, pueden ir en detrimento de lo que ha sido el patrimonio tradicional en la relación entre arquitectura y oficios artísticos, y así aspectos tan importantes como la perdurabilidad y la resistencia, propias del trabajo artesanal, se sustituyen por la aceleración del tan tópico y manido "usar y tirar". Casi el tiempo necesario para hacer una buena fotografía o un buen negocio. En 1989, tuve ocasión de hacer una primera reflexión sobre este fenómeno, a propósito de un trabajo sobre la arquitectura catalana contemporánea: Ver o Construir. En ese texto plantee el problema de la sustitución de la experiencia espacial y constructiva, por el poder seductivo de la imagen fotográfica, y lo hice en los siguientes términos: "el paseante moderno circunda la arquitectura con una mirada inocente y curiosa, la visita, la ve fotografiada, pero no la ensucia, no la roza, no la destruye viviéndola, ni siquiera la compra."

Nunca la arquitectura ha estado tan cerca de la visión. La condición retiniana, ocular de la arquitectura es una característica de las épocas de duda y transición. El Manierismo o el propio estilo Barroco, nos recuerdan que la duda arrastra siempre una ilusión óptica, una ficción, una imagen

que nos engaña y nos permite sobrevivir. La simplicidad minimalista de los museos, las plazas austeras o el formalismo posmoderno, hecho de trozos, eclecticismo y placer, esconden la misma angustia e inquieta curiosidad que la arquitectura pintada de Borromini en la Galería del Palazzo Spada o que en la portada del Palacio de Dos Aguas de Valencia. La mirada es el único argumento y jugamos a engañarla.

La arquitectura contemporánea se convierte, de este modo, en un espacio escénico en el que nunca sucede nada, la sensación de ausencia de argumento y de actores es angustiosa. Construimos para ver y en cualquier caso para que nos vean. Como modernos Narcisos sólo queremos contemplar nuestro propio laberinto óptico en una ceremonia de auto complacencia.

El gusto por el detalle particular, el preciosismo o el fragmento son los argumentos principales. Todo esta dispuesto para que el fotógrafo o el paseante hagan su "click" visual.

Entre habitar o ver, entre construir o fotografiar se encuentra la actual arquitectura española. La "neo re aedificatoria", tendría que considerar que los espacios laicos o sagrados, públicos o privados deben guardar cierto rastro de las emociones o de los ritos que en ellos suceden, porque de lo contrario nos encontraremos erráticos y ausentes. No podemos olvidar que Salomón construyó su templo sobre siete pilares. Si lo ignoramos, viviremos en un Teatro sin Memoria, pero, eso sí, impecablemente fotografiado.

Esta breve reflexión sobre el espacio arquitectónico supone la progresiva desaparición del espacio habitado y en consecuencia, por oposición la aparición de la noción de No-Lugar.

A este respecto son muy interesantes las cuestiones relativas al Espacio hechas por Peter Eisenman, que se pregunta lo siguiente: teniendo en cuenta que la imagen se ha convertido en realidad para la mayoría de la gente, teniendo en cuenta que yo estoy trabajando con ladrillos y mortero, teniendo en cuenta que el arquitecto simboliza una condición cosmológica de la lucha entre el hombre y la naturaleza, teniendo en cuenta que la gente ha empezado a dejar de necesitar una sensación de Lugar, teniendo en cuenta todo eso ¿cómo puede, un arquitecto, diseñar una situación de No Lugar?, ¿Como puede simbolizar la lucha entre el hombre y la imagen? La consecuencia de estos interrogantes, para Eisenman, es: "dejar rápidamente las nociones de un arquitecto cartesiano que piensa en términos de lado derecho o izquierdo o arriba y abajo, un aquí y un allí, un Norte y un Sur, pues es difícil comprender en un mundo de Imagen y de Información y de No Sitio que es lo que hago yo como arquitecto".

Quiero insistir en este aspecto porque me parece muy importante en el momento actual y de cara a plantearnos el futuro de una Nueva Academia. Los mecanismos de la desaparición, permiten en este momento que el perfil, la silueta, la sombra, la huella el rastro estén sustituyendo a la experiencia. Esta sustitución progresiva de un cuerpo por su levedad icónica, a través de la imagen

y de la virtualidad, genera la poética de la ausencia. Al perder la convencionalidad de un cuerpo percibiente, el hombre y el ser entran en un ámbito oscilante, que a juicio de G. Vattimo: "se debe imaginar como el mundo de una realidad aligerada (débil), hecha más ligera por estar menos netamente divididas entre lo verdadero y la ficción, la información, la imagen: el mundo de la mediatización total de nuestra experiencia, en el cual ya nos encontramos en gran medida". Esa progresiva tendencia a la ausencia, nos recuerda que, en alguna dimensión, es posible que nuestras huellas, nuestro perfil o nuestra sombra, no sean más que la confirmación de una estética de la desaparición, que genera toda suerte de enigmas e interrogaciones sobre el futuro de ese pobre cuerpo nuestro. Son imprevisibles las consecuencias de este estado de desaparición, pero es indudable que en el marco de la Nueva Academia, toda reflexión sobre lo virtual está mencionando la tradición antigua y hace vigente y re pensable una nueva consideración de la noción misma de espíritu o si se prefiere, para ser algo más estéticos, del universo fantástico e imaginario. Acaso vuelva a ser pertinente la pregunta sobre el ser: ¿Quién es el sujeto de conocimiento?

La aceleración, que es tan propia de las tecnologías de la imagen, puede ser una sustancia profunda, como pone de relieve Paul Virilio o una seducción continua, como propone Lipovetsky, pero, al final de esa velocidad, sólo nos queda la resaca semiológica. Un bombardeo continuado de documentación iconográfica, pero ningún recuerdo tangible y perdurable. La herencia material no existe y sólo podremos dejar a las generaciones futuras, imágenes virtuales, pues la poética de los materiales y del trabajo están en peligro de desaparición.

8 DPTO. DE PERCEPCIÓN Y GESTALT

Los alumnos aprenden a conocer las características sensitivas del cuerpo, que permiten una percepción adecuada de sus obras. Considerando el efecto e incidencia de la forma y el color en la captación de sus trabajos.

Los fenómenos perceptivos se desprenden en gran medida de la buena utilización de la Forma. La fenomenología de la percepción ocupa un lugar en nuestra palestra educativa. El cuerpo, y en él los sentidos, son el habitáculo de lo correcto.

Es bien sabido que nadie nos soporta mejor que nuestros propios pies y es a través del caminar y la concentración en su planta, que alcanzamos las mayores cotas de concentración y reconocimiento de nuestro entorno. Por esta razón todo lo que puede ser pensado, querido y conseguido aparece revestido de una trama y una estructura corpórea, que de un modo empírico y experiencia nos va indicando lo que somos y nos ubica en el espacio a través de los complejos y sutiles mecanismos de la percepción. El artista no olvida el impacto de una percepción inmediata, atenta y concentrada que le hace actuar en base a los principios de la acción directa e inmediata de una súbita aquendidad. Esta inmediatez, indica solamente un cuerpo percibiendo activamente y en estado de reposo. El espacio es el lugar donde todo eso sucede y donde la magnitud temporal se desarrolla. Ese encuentro del hombre con el espacio genera el problema de la escala y el lugar, que

son parámetros mensurables exclusivamente a través de la experiencia de un cuerpo que se pone en relación con el mundo. A su vez ese instrumento medidor, va situándose en el espacio y va mirando

Queda claro que la Opción Intermedia ofrece una formación Interdisciplinar a lo largo de sus cursos y sería muy adecuado acabar con una licenciatura o postgrado. Queda claro también que aquí se prioriza la voluntad expresiva del alumno y las leyes objetivas en torno al estudio de LA FORMA. Los estudios sobre la FORMA ecualizan a todos los territorios más específicos y es unión y eliminación de diferencias entre las disciplinas. Se ha planificado un recorrido temático en función de la complejidad de menor a mayor: Nivel 1, Nivel 2, Nivel 3 y Postgrado.

GRAN RESUMEN

LA OPCIÓN INTERMEDIA ES INTERDISCIPLINAR

Los debates sobre la posibilidad interdisciplinar, parecen haber tocado techo. Todo el mundo da por supuesto la posibilidad de comunicación inmediata de saberes y experiencias. ¿Quién no se atreve a hablar de interdisciplina en una aldea "internetizada" o cuando seis personas pueden estar hablando a la vez en una habitación a través de su teléfono móvil o sus ordenadores, cuando las comunicaciones a varias bandas se pueden establecer con medios muy sofisticados. Pero el sentido de la interdisciplinar no quiere decir que quepa cualquier cosa bajo su enunciado. Creemos que existe un sentido de lo Conveniente. Por ello, se impone un breve elogio de lo conveniente en materia artística que no es un valor relativo, pues lo conveniente viene dado fenomenológicamente por una percepción común de la ley de la forma, el color, el espacio o por una compleja progresión matemática y estructural. En este aspecto nos gusta recordar, como ya ha quedado demostrado en textos anteriores, que si bien algo desvirtuadas: ¡Aún hay leyes ! Y que la percepción de las mismas, distingue y menciona siempre algún aspecto de lo general.

Este reconocimiento de lo correcto, de las proporciones que actúan en la naturaleza según una matemática antigua que se viene utilizando desde 1202 y que algunos artistas han sabido reconocer como base de su trabajo, desde Durero a Dalí o a la Bauhaus. La mención de lo conveniente no solo alude a la razón del hombre, sino también el lugar en el que habita nuestra propia monstruosidad, el bien no conocido y el universo imaginario. De la interacción entre ambas partes nace una zona intermedia en la que la fricción crea energía y en la que el espíritu del clasicismo, la gran teoría de la razón y el proyecto, convive con el universo imaginario, la fantasía y la inspiración elogiados por el romanticismo.

En definitiva, el Sentido Común de la forma y el número no es una ideología más, sino una experiencia empírica sobre la que podemos fundar un nuevo conocimiento en el seno de la Opción Intermedia para fundar una nueva Academia.

LA OPCIÓN INTERMEDIA ENTRE LA TRADICION Y LA MODERNIDAD

El sentimiento de la novedad se manifiesta en infinidad de ejemplos, y el sentimiento de lo nuevo ha arraigado también en la Academia. Eso crea una paradoja inicial, pero muy activa a la que quiero referirme, viene del hecho, a menudo contradictorio o paralizante, de que en el tiempo y el espacio móviles, acelerados y tan característicos de la cultura moderna, se intuye la búsqueda, nada más y nada menos, de un centro de gravedad permanente, que a pesar del movimiento constante, no varíe con el tiempo ni con las circunstancias. La reflexión sobre el paso del tiempo y la acción, en esta época, ha estado marcada por la ley de la aceleración estética y por una inevitable tendencia a la prisa. La seducción de lo efímero, con los dejes de banalidad e intrascendencia, conviven con irrefrenables tendencias al absoluto inmóvil y a la búsqueda de otra ley: la ley de la inmovilidad y los principios firmes.

Así, han pasado décadas de posmodernidad en las que el arte y el diseño se han caracterizado por un dinamismo emocional, instintivo y voraz, por la recuperación de estilos; un tiempo que parecía tener como objetivo último liberar las formas lánguidas a partir del signo y las figuras distorsionadas. Hemos visto un tiempo, en fin, en el que el valor más apreciado era la experiencia inmediata e intensa. Un tiempo en el que se hacia realidad ese axioma moderno según el cual: se trata de ir contra el estado de reposo y propiciar a cualquier precio la inquietud. Esta situación ha estado marcada, como en todo el movimiento moderno, por el deseo de Originalidad. La búsqueda incesante de lo diferente que rompiera las ataduras para conseguir supuestas novedades perfectas basadas en una insatisfacción constante y en un ideal nunca alcanzado.

La insatisfacción y el deseo de la Novedad tienen algo de perturbación grave, una perturbación, que por reacción, abona el terreno del regreso a la academia. Pero,¿acaso no son la novedad y la inquietud las herramientas del saber propuestas por la cultura moderna que se han vuelto una rutina? El desafío de la Nueva Academia será conseguir la conciliación de estos términos tan opuestos y a la vez tan necesarios, una concordancia y armonía en la que resuenan los ecos de una danza Sufí en la que el movimiento convive con la perpetuidad, una danza inmóvil en la que pueda crecer el sentimiento de la Novedad y la Tradición de la Academia. En nuestra opción de crear una zona intermedia queda claro por el propio nombre que en nuestra propuesta pedagógica son tan importantes los "inputs" necesarios de la creación de una estética contemporánea pero sin dejar a un lado la tradición en donde han sido gestados, por ejemplo La Forma, el valor de los Oficios artísticos, o la tradición permanente de los valores simbólicos.

LOS ESPACIOS Y LOS TIEMPOS DE CREACIÓN EN LA OPCIÓN INTERMEDIA

Este proyecto pedagógico necesita espacios diáfanos, bien comunicados, que permiten al alumno ir y venir en sus permanentes consultas con el profesorado. Se ha partido de una estructura imaginaria circular con un gran espacio dividido en una zona de trabajo con materiales y técnicas "duras" con protección y aireación adecuadas y otro espacio adjunto en el que se desarrollan todo tipo de procesos "blandos", es la zona de ordenadores, periféricos, mesas de trabajo, acciones foto-reproductoras, etc. El Cuerpo y el Espacio han sido los temas por excelencia de la creación y por ello se puede asegurar que: la continua renovación de la creación procede de cambiar conceptos espaciales. En este sentido, el ya citado, Louis I. Khan nos vuelve a recordar que hay que escuchar la voluntad de ser de cada uno de los espacios y por lo tanto el orden y la organización espacial, el sentimiento físico del mismo devienen muy importantes. La naturaleza condicionante del espacio queda muy bien reflejada en la siguiente anécdota Khaniana, dice: "mientras escribo sólo en mi estudio, las cosas que dije hace pocos días ante muchas personas en Yale, me parecen distintas", es decir los espacios tienen el poder de determinar las actitudes. Actualmente el aula central esta conectada a través de los recorridos laberínticos de la escuela con todas las técnicas, allí donde se encuentren, espacios en los que se llevan a cabo trabajos más específicos relacionados con: Escultura, Cerámica, Ilustración, Gráfico, Interiorismo, Textil, Industrial, Pintura, Escultura, Joyería, Imagen, Multimedia etc. y que son accesible gracias a la permisividad de los profesores de técnicas específicas.

En cuanto al tiempo, somos quizá demasiado permisivos porque confiamos en que siempre hay una hora y un lugar de privilegio en que se hacen las cosas, siempre hay una hora y un lugar de privilegio en donde se ven las cosas y el alumno debe tomarse su tiempo para que acontezcan. Lo que sí sabemos, es que parece necesario dar carta de naturaleza a la sincronicidad de los encuentros junto a la necesidad operativa de signo academicista en las que resulta intolerable la perdida de tiempo así es como hemos llegado a las autopistas de la información y la formación, una pedagogía acelerada que no permite el privilegio del paseo lento o la observación callada en el paseo por un jardín.

EL PROFESOR EN LA OPCIÓN INTERMEDIA

Desde hace tiempo vengo comentando a mis alumnos que la situación convencional de la pedagogía se verá afectada por los nuevos medios tecnológicos. La situación no parece que tenga futuro: ellos frente a mi, y yo frente a ellos elaborando un discurso verbal más o menos brillante. De hecho las multi conferencias, las conexiones en la distancia, la informática y otros recursos se han puesto ya en funcionamiento a nivel universitario desde hace algunos años en Barcelona. Las enseñanzas teóricas permiten la adecuación a esta nueva situación, pero no sé hasta que punto lo permiten las diversas prácticas creativas. Lo que es seguro es que esta enseñanza en la distancia, estas relaciones virtuales y desmaterializadas nos hará exclamar desde nuestro lugar de exilio doméstico: ¡que bien se está en casa!.

El cuerpo es asímismo un referente continuo en las artes, los oficios y el diseño, tanto es así que la mano se convierte en un estandarte. Numerosas aportaciones textuales o visuales giran alrededor de este tema y en todas las secciones de una escuela se podría tomar al cuerpo como única referen-

cia y denominador común. En términos genéricos es obvia la relación del cuerpo con las cosas, el cuerpo con el espacio, el cuerpo como sustancia sígnica gráfica y comunicacional, del cuerpo como referente artístico y todo ello con numerosas posibilidades de intervenciones teóricas. Sin embargo frente a este panorama convencional se nos presenta la oferta del futuro desmaterializado, un futuro sin cuerpo y sin espacio del que es un buen indicio nuestro "Tamagochi" personal, nuestra mascota virtual que vive y palpita vitalmente como un perro o un gato y al que es preciso acariciar, educar, pasear y alimentar imaginariamente, porque si no lo hacemos puede morir.

Va quedando lejos la idea de que el punto de vista real, sólo es posible a partir de un cuerpo que se mueve y que sigue las infinitas direcciones de un espacio. Las posibilidades de la mirada informatizada han venido a sustituir esa experiencia directa, aunque ya intuimos que acaso ambas realidades: la real-real percibida y la virtual simulada por el ordenador sean iguales en su falsedad.

La progresiva des-materialización de la realidad o si se prefiere la cultura de lo inmaterial, ha ido ganando presencia en la edad posmoderna. A partir del elogio constante de lo virtual, las nuevas tecnologías propician que deban revisarse el papel de aspectos tan determinantes en la historia de la evolución del hombre como son: el Cuerpo, canon medidor de todas las cosas, y también la noción de espacio.

En este sentido voy a desarrollar el tema del espacio y el no-lugar, aspectos sobre los que, al igual que con el cuerpo, se cumplen esos fenómenos de sustitución progresiva, que convierten la realidad percibida y percibiente, hecha de experiencia, y también al espacio, en su levedad icónica. Una realidad aligerada a través de los mecanismos propios de la imagen informatizada que hace reaparecer la antigua noción de fantasma.

UN ALUMNO FORMADO EN LA OPCIÓN INTERMEDIA

Un proyecto pedagógico debe tener el perfil del resultado final de su trabajo, el perfil de un alumno ejemplar que defina los objetivos planteados y este podría ser un perfil del alumno excelente: un alumno que sabe ejecutar trabajos de dureza material y artesanal y que conoce, también, los complejos mecanismos y resortes de las conexiones multimedia y las nuevas tecnologías. Un alumno que sabe elaborar un proceso proyectual que se inicia en la primera intuición oscura y se desarrolla en esbozos, en proyectos y en maquetas tanto virtuales como materiales. Un alumno que conoce las leyes que operan sobre La Forma en cualquiera de sus facetas. Un alumno que sabe que la cultura material, las formas sujetas a leyes estructurales, son la base de toda significación simbólica. Un alumno que conoce la fuentes históricas y antropológicas de lo que se trae entre manos. Un alumno que sabe que su trabajo está dirigido a conseguir la compatibilidad entre aquello que sabe de sí mismo con lo que no-sabe de sí mismo, y a eso le llamamos reunión entre lo consciente y lo inconsciente. Un alumno que una vez culminado ese proceso útil e individual sepa buscar el camino para que esa experiencia sea incidente en la transformación social. Un alumno capaz de culminar un proceso de creación individual pero que tenga las vías de posibilidad de dirigir o liderar un trabajo colectivo. Un alumno que sea capaz de conocer todos los resortes de la gramática de la creación y sea capaz de hacer de ello un buen trabajo personal y una buena pedagogía.

1997 Octubre. Ponente en el Congreso Internacional organizado por la Hogenschool voor de Kunsten Utrecht en la Escuela Massana de Barcelona con la asistencia de profesores de Holanda, Francia, Alemania y Canadá, con el tema "The New Academy: Uniting visual intelligence whit ethics and research".

ECO

A JOSÉ NOGUERO

La primera aproximación al trabajo actual de José Noguero me vuelve a colocar en el terreno límite de la resonancia. Sus trabajos anteriores apuntaban la condición reflectante del espejo, la imagen ficcionada, la fotografía y el ángel joven, siendo imposible, ante tal reverberación, saber dónde, ni cómo, acababa la obra.

El prefijo RE es síntoma inequívoco de la repetición, del retorno, volver a ese punto en el que inicio y final se confunden. El secreto, no desvelado, del retrato de los esposos Arnolfini, sigue siendo una cima del reflejo infinito, de un eco icónico en el que la forma del espejo adquiere especial significación. Círculo o Elipse, intentan captar con rigurosa geometría el espacio o las figuras que en ellos se contemplan es un intento de poner marco, encuadrar o limitar un "sin fin" excesivo.

En un tiempo epigonal como el que estamos viviendo, parece muy necesario que alguien nos ponga en un estado reflexivo sobre las leyes que rigen el mundo físico. La visión se convierte de este modo en ley e inicio de filosofía existencial. José Noguero obliga al ojo, le marca un territorio y un camino, y así el recorrido, el lugar y el espacio substancian todo su trabajo anterior y presente, sin obviar la vorágine en la que pretende sumergirnos.

La medición de la resonancia del eco subraya la yuxtaposición efectista y contundente de los términos contrarios. Delimitar lo que huye, lo que se escapa en el aire es una operación necesaria para sobrevivir ante el dilema de encontrar un punto en el que lo equidistante no vaya en detrimento de lo móvil. Sólo de este modo podremos adentrarnos en el laberinto especular que José Noguero, hoy, aquí nos propone, sin que nuestra identidad sufra excesivamente al tener ante sí la imagen calidoscópica, multiplicadora del otro lado del espejo.

1991 Octubre. Escrito "ECO" a propósito de la exposición de José Noguero en el espacio 83 del Museo de Arte de Sabadell.

ENTRE EL CIELO Y EL INFIERNO: ARTE DE LOS 90

A EDUARDO PÉREZ SOLER

El arte contemporáneo está viciado por la costumbre, y por el uso obligado de unos formularios retóricos que conducen a la mentira. Las estrategias simuladoras de la posmodernidad han hecho aflorar la sensación de que existe una estrecha franja que separa la verdad de la mentira. Todo es posible desde la Fauna fantástica de animales inexistentes hechos pasar por verdaderos inventada por el fotógrafo Joan Fontcuberta, hasta los artistas que preconizan con el plomo de sus obras la muerte y la transformación o los miedos de un final de siglo con la imaginaria percepción del Apocalipsis o del Juicio Final que ha dado voz, como ya sucedió a finales del S.XIX, a brujas y quiromantes, y que ha favorecido todo tipo de grupúsculos oscuros con su porcentaje de verdad y de mentira.

Hoy, muchos artistas se creen obligados a usar modos, maneras y materiales que no responden ni a la auténtica voz de su necesidad, ni a la voz de la conveniencia, formándose de este modo el sofisma de lo moderno en esta década. Apelo a la noción de "necesidad" pues es el fondo en el que habita el auténtico arte generativo, capaz de moverse entre la sensación de haberlo encontrado todo y la sensación de haberlo perdido todo. El arte que muestra seguridad demuestra su fragilidad.

A menudo, se da en el arte actual, por un lado una aplicación de recursos encontrados con el esfuerzo y la voluntad propia del trabajo honesto de los artistas, pero eso no quiere decir que estos recursos deban aplicarse con la suficiencia de los académicos. Los principios de la vanguardia se han forjado en el yunque del error y han sabido saborear y cultivar los momentos de la perdida. El arte contemporáneo se mueve en la cómoda rutina de la complejidad. No conozco más que uno u otro artista que sepa cultivar esa sensación de estar en el olvido de toda existencia con el arriesgado propósito de perder y ganar a la vez.

Pienso que en ese terreno de verdades que hace frontera con el de la mentira se encuentra la figura fabulosa de la mitología clásica, en la que destaca la del humano Sísifo: el más engañoso de los mortales, también su hermano Salmoneo que lo superaba en artes falaces.Salmoneo, igual que algunos artistas, exigía de sus súbditos que le rindiesen los mismos honores que a los dioses y para

conseguirlo, imitaba la fuerza y el estruendo del rayo haciendo rodar su carro sobre un puente de bronce. Las artimañas engañosas de ambos hermanos conseguían impresionar al resto de los humanos. El punto de máximo atrevimiento se dio cuando Sísifo, quiso engañar a Zeus y a Plutón, de este último incluso consiguió el favor, con una de sus mentiras, de regresar del mismísimo infierno. En la historia de Sísifo es bien conocido el castigo impuesto por los dioses, púes ha sido abundantemente representado: este, debía empujar con sus dos manos una gran piedra redonda hacia la cima de una montaña. Una vez cerca del objetivo, la piedra caía una y otra vez. Algunos mitólogos aseguran que como consecuencia de una fuerza poderosa que la obligaba a caer, y otros dicen que por su propio peso, y así se renovaba eternamente el suplicio del culpable.

La mentira, el engaño y el correspondiente castigo sobre los hombres, se encuentra también en Génesis (3 14) a propósito de la tentación y pecado en el jardín. De estos episodios de la tradición, cabe destacar en ambos casos, el mitológico pagano y el bíblico: se da una correspondencia entre la falta y el castigo.Sísifo se ve obligado a realizar un trabajo que le recordará eternamente que frente a sus argucias engañosas hay una ley que le sobrepasa, y que ésta, no es más que la verdad positiva, de que la piedra: caerá a pesar de sus esfuerzos, y que caerá según una ley que sobrepasa su propia voluntad. Entre la voluntad de los hombres y la de la naturaleza se plantea, en ocasiones, un litigio, una confrontación que se basa en establecer unos presupuestos dominadores de especie. Ante el tremendo castigo sisífico, siempre he pensado qué es lo que hubiera tenido que hacer para redimir su culpa y, pensando sobre ello, me doy cuenta de que el error de Sísifo era: el no reconocer o no darse cuenta de que tenía que haber escuchado la natural tendencia de la piedra, y reconocer, al reconocerla, que no era él, el principio activo, sino la misma piedra. Sintiendo el conato de la piedra no habría intentado variar su caída ni variar su situación. Hasta aquí la metáfora implicadora para el artista de los años noventa, nos dice: que no es legítima la estrategia de la mentira para que el artista quiera hacer creer al resto que posee un poder falsamente, porque sin pretenderlo ese poder ya lo tiene por su condición de artista; que la humildad del creador su despersonalización le permita estar más allá de su poder dominador de especie para que entre en su obra la fuerza de lo que él mismo desconoce de sí mismo, y por último, la necesidad de encontrar la voz conveniente de la naturaleza recuperada.

Cuando utilizo el término conveniencia, siempre me imagino la interpelación de alguien que me dice: si acaso yo, puedo marcar las bases de lo que es o no conveniente, de lo que hay que hacer, que es otra versión de lo mismo. Y a eso hay que responder con la historia del gusto estético y de la evolución de las formas artísticas, antiguas y modernas, y en las que encontraríamos numerosas ocasiones de aplicación de lo conveniente: desde el pitagorismo formal a la fenomenología de la percepción. En el cielo de las buenas formas.No obstante, me parece que una actitud en la línea de la conveniencia, la podríamos encontrar en el hecho de aceptar y reconocer, como propia y libre tendencia: la aceptación de lo que ya conocemos, de lo que ya ha existido, eso que configura la tradición y el origen de los procesos creativos.

Así, las estrategias, los usos artísticos de los recursos técnicos, nuestra búsqueda de la causalidad del arte, nuestros vicios y costumbres de modernidad o nuestras poses, deben convivir y afirmarse, por un lado, con un proceso de humilde despersonalización, con un fuerte vapuleo al principio de originalidad, y por otro lado, propiciar un estado de inocencia y olvido, que nos permita atender a lo que todavía esta por venir y sobre lo cual nada sabemos, siendo este el auténtico camino del arte. El desconocimiento y la perplejidad, del ingenuo nos deja ir más allá de lo que ya conocemos. Por ello, lo único que podemos hacer es permanecer en una calma tensa a la espera, con la atención adecuada, con la inocencia recobrada, y colocándonos en el azaroso terreno de la aceptación de signos absurdos o contrarios; ese punto en el que lo conveniente, aquello que hay que hacer convive con la noche oscura del alma, una noche en la que como Hölderlin dice:
"no nos alumbra el centelleo de ningún astro, ni siquiera un tizón de leña seca".

La historia del pensamiento humano ha hecho una distinción entre "Natura naturans" y "Natura Naturata". Se puede pensar que la comparación y el contraste entre las dos nociones es una ocasión más del lucimiento retórico que tantas veces encontramos en la manera que los hombres tenemos de pensar sobre el mundo.

Las ciencias de la naturaleza son un tipo de conocimiento que nos presentan parcelas de la realidad. Todas ellas nos hablan de una nociones estructurales de la forma de la naturaleza que están sujetas a conocimiento preciso y leyes inexorables, como está bien demostrado por numerosos estudios, y sobre las cuales algunos artistas han construido su trabajo: Albers, Max Bill, Oteiza... A veces, se tiende a sustituir el propio conocimiento de la cosa, por el ignoto, auténtico y misterioso silencio de la cosa. Desde mi punto de vista la armonía entre la naturaleza conocida, aquella que está determinada por leyes de crecimiento preciso no debe rivalizar ni ocultar la naturaleza que no conocemos. El artista está tentado por un conocimiento domesticado del mundo, establece sistemas y se adormece sobre ellos, volviendo a aparecer el síndrome de la mentira, en este caso no la mentira del vicio de la cultura, ya mencionado, sino la del que cree conocer los más escondidos secretos de su labor.

La utopía de un conocimiento sin intención, sólo es posible desde un vacío indeterminado, desde el que nace todo lo formado. La forma pequeña de las cosas configura el pequeño arte que conocemos, pero la Gran Forma es anterior a ella misma, está en el comienzo intacta y desconocida. Desde ella sólo cabe trabajar con técnicas pacientes y decididas, haciendo aproximaciones y pre-formas.

Quiero creer que todas esas actitudes basadas en el saber y en el desconocimiento, se construyen desintencionadamente sobre la imagen de un nuevo trono atravesado por un rayo que es una imagen que me viene a la cabeza cuando pienso que hay que recuperar la esencia de un nuevo concepto de técnica. Ésta se basa en parte en la espera del advenimiento del arte, ese momento en el que la

materia se trata de un modo virtuoso y en el que los elementos dominantes son la habilidad y el amor que favorecen el encuentro. Así será nuevamente legitimo hablar del cielo, de la virtud y la verdad en relación al arte contemporáneo.Ser virtuosos nos permite, por un momento, el olvido de las intenciones, un provisional abandono del brillo intelectual y un retorno a la extensión, donde no existe ni un conocimiento sometido, ni un conocimiento consciente e instrumentalizado, o acaso los artistas no vagan más allá del polvo y de la suciedad, acaso no andan errantes en el reino en donde no existe ninguna preocupación, o acaso no están en armonía con todos los seres y todas las cosas: ¿ o acaso no beben en la oscuridad del infierno y vomitan luz celeste?.

1991 Mayo. Mesa Redonda "El Arte de los 90" en el Museo de Gavà, con motivo de la exposición "Entre el cielo y el Infierno" (G.Buron. M.Ges. E. Pérez Soler. P.Vitali) con Lluís Doñate, Manel Clot, Carles Guerra, Carlos Poy, Rosa Queralt. Mayo de 1991.

TRANS-FORMA: UNA ACCIÓN TRANSITIVA

El trabajo continuado en la Escola Massana durante los últimos años nos ha hecho dar cuenta de un fenómeno bastante evidente: que la dedicación profesional, infraestructura, medios y recursos económicos dados por el Ayuntamiento de Barcelona, sólo son una fácil coartada para conciencias satisfechas, pues todo ese esfuerzo se queda en nada si no superamos la fisura o franqueamos el muro que existe entre la Escuela y el mundo profesional.

Esta reflexión simple necesita una respuesta. Los mecanismos productivos en lo concerniente al mundo del arte no son nada claros, y hasta el presente sólo cabe pensar en la buena estrella de alguno de nuestros alumnos o en un padrinazgo eficaz que normalmente no suele proceder ni de la vía escolar ni municipal. Los resultados y el nivel de nuestra escuela son cada vez más interesantes y urgen soluciones efectivas.

TRANS-FORMA está compuesto por alumnos y ex-alumnos de la Escola Massana y se ha propuesto un proyecto de mutación de esta situación desesperanzada, consistente en crear un grupo de acción transitiva que permita mediante su dirección y gestión abrir las primeras puertas del mundo profesional a sí mismos y a aquellos que están acabando su proceso de aprendizaje y que buscan una primera sala donde exponer sus trabajos.

Creemos que nada mejor para este proyecto que recabar la ayuda de la institución que soporta la practica totalidad del presupuesto de la Escola. El Ayuntamiento de Barcelona dispone de varios espacios idóneos para llevar a cabo el proyecto TRANS-FORMA y hemos creído que un espacio expositivo idóneo para su gestión es la llamada sala "TRANSFORMADORS", Ausias March, 60.

El esquema administrativo, así como el plan de constitución de la sociedad TRANSFORMA ha sido elaborado por los propios componentes del grupo y no es nuestro propósito mencionarlo aquí.Más bien, nuestra visión de la cuestión pasa por apoyar e incentivar todas aquellas fórmulas que ayuden a nuestros alumnos a contactar con el difícil mundo profesional.

La rentabilidad de cualquier esfuerzo de colaboración entre la Escola y el Ayuntamiento, revierte en beneficio de ambas partes. En el terreno estrictamente cultural y pedagógico, las escuelas europeas han empezado a trabajar en sistemas alternativos a los que el mercado único del arte propone. La ciudad de Grenoble ha estado recientemente en Barcelona en la "Capella del Antic Hospital", representada por un grupo de artistas que mantienen esta tendencia a la autogestión en colaboración con instituciones públicas o privadas y que reciben el apoyo de su ciudad y de la nuestra.

En cuanto a los componentes del grupo, véase los "curriculums", debemos decir que todos ellos conocen ya lo que supone hacer las primeras exposiciones, pues son jóvenes artistas que han demostrado y están demostrando, en su paso por nuestras clases, su capacidad por organizarse y llevar a cabo propuestas que siempre han sido de interés para la Escuela.

En definitiva, creemos que tenemos que apoyar la iniciativa del grupo TRANSFORMA, una iniciativa que supone el crecimiento de lo que el propio Ayuntamiento denomina la "Industria Cultural", y más aun, si esa iniciativa proviene desde la escuela que representa la parte artística y pedagógico-creativa del Ajuntament de Barcelona.

APRECIADO ERNESTO

Apreciado Ernesto:

Tal como te anuncié en mi visita a tu estudio de Barcelona, te escribo estas líneas para corresponder a tu gentileza al enseñarme el resultado de tu trabajo reciente. Los últimos días en la Escuela han sido muy intensos y por esa razón no te he escrito antes.

Por siempre la mirada. Ernesto. Cualquiera puede deducir que es a través de la visión que comprendemos y fundamos la pintura. Pero el otro día, cuando dirigía mis pasos hacia tu estudio, sabía que volvería a encontrarme con unos ojos que interrogarían mi propia mirada y que tendría que enfrentarme nuevamente a ese hecho primordial y fundador tan característico de tu trabajo. Desde la primera exposición que yo vi en Barcelona de tu obra en la Galería Trece, de Beethoven, 13, "Las variaciones sobre un tema de Veermer", en el año 1974, siempre he querido comprobar en posteriores exposiciones tuyas que los ojos, que la mirada seguía allí, de frente o de soslayo, oblicua, lateral, pero allí.

Me habías anunciado un cambio y es cierto que lo has conseguido, pero por suerte la mirada continúa. El cambio se percibe, en un primer momento, por una luminosidad más explícita que en obras anteriores, parece que en la dualidad luz-oscuridad te has decantado hacia un territorio de mayor diafanidad. Lo más claro no es sin embargo lo que menos esconde. Pues, tu sabes Ernesto, que la metáfora utiliza el lenguaje en su objetividad y sin embargo es el vehículo de los grandes enigmas.

Tu pintura siempre ha mantenido latente la luz, saliendo del fondo de la tela o del papel en el que el dibujo se hace cómplice del espacio vacío, pero en estos últimos cuadros, la luz, tiene su absoluta presencia en el color. El azul aturquesado, el amarillo, rojos sanguíneos, rosados y otras zonas de convivencia de tonalidades claras anuncian esa luminiscencia de la que te hablo.

Es en esta zona refulgente donde creo que se pueden situar algunos de los motivos que has escogido para tus obras recientes. Verás, de las figuraciones humanas apenas me atrevo a hablar, ¿Porqué ese temor? Creo que son figuras que te pertenecen, son absolutamente tuyas, son seres que encuentran su lugar en tu propia memoria. Y son nuestras en la medida que consigo ver en las figuras de hoy las imágenes de ayer: la del Loco, la de Alicia o de Corin... situar esos rostros en tu propia tradición pictórica me tranquiliza, les doy un lugar, pero sé que aunque resuenan en ellas personajes sacados de fábulas orientales o de cuentos germánicos y por lo tanto pueda parecer que son de todos nosotros, sé también que son rostros que sólo tu conoces, que sólo tú has visto.

La presencia en tus cuadros de cuerpos semiregulares, de FORMAS específicas no quieren la obligación de la Geometría, las pinceladas y el grueso de la pintura las oculta. La perfección es a menudo insoportable y así has hecho compartir la pureza de los cuerpos formales con la caducidad de los otros cuerpos, los de los hombres, con la caducidad de las plantas y de las mariposas.

Las frutas sanguinolentas y la circularidad lunar, los signos de críptica interpretación conviven con las formas específicas o con algunos poliedros pintados con deliberada mano trémula.

No sé si recordarás algunas observaciones que al filo de la conversación en tu estudio fuimos haciendo sobre todo esto, me parecía pertinente recordar aquí el uso que has hecho de fondos tradicionales, de arquetipos significativos que trascienden el mero panorama del yo y de la voluntad expresiva, para asumir una condición más universal, más arquetípica, un fondo que a menudo que vamos progresando en intenciones y en tecnología no deberíamos olvidar nunca. Sé que ocultas cosas en los grumos de la pintura. El poso de la untuosidad reseca permite esconder llaves u otros objetos de significación particular, pero también estás usando valores más universales, que surgen a través de tu búsqueda en el ritual literario de la fábula occidental o en el sígnico e indescifrable mundo oriental.

Creo que por todo esto tu pintura se ha decantado hacia la luminiscencia. Una luz viva en un fondo cultural oscuro, donde conviven la mayor abstracción con las formas o las figuras más concretas, sin pugnar, sin friccionar por un reino ilusorio o un poder temporal en el espacio del cuadro. Tu obra está más allá de las maneras propias de la circunstancia cambiante, está aposentada en la voluntad de un hombre que se manifiesta desde un yo profundo a un nosotros global y colectivo.

Me parece que tendremos otras ocasiones, para poder hablar de las crisálidas convertidas en mariposas, de las muletas, de los frutos, de los cuerpos regulares, de los signos taoístas, del color, de la edad imprecisa y sobre todo, ya lo sabes, de LA MIRADA. Ernesto, recibe un fuerte abrazo y mi profunda consideración.

Carta sin fecha a Ernesto Fontecilla con motivo de la visita a su taller.

OPUS CONIUNCTUM

Todas las manifestaciones de lo trascendente tienen como punto álgido la materialidad de las cosas. La vida cotidiana, los objetos domésticos, los objetos muy privados como el plumier "Guillermo", arce teñido, vidrio y acero (8,8x24x15,6cm), o el espacio en que habitamos, tienen la carga, en sí mismos, del tránsito de las nociones más vagas y lejanas a la experiencia concreta. A menudo se ha reconocido en el Arte este valor, pero muy pocas veces al Diseño del mundo. Los utensilios de los hombres pueden esconder claves complejas que se emparentan con las condiciones de lo que llamamos arte, o incluso las superan, ya que los aspectos constructivos y compositivos de un mueble encierran, en mi opinión, secretos inimaginables. Y quizás es por este motivo que la conservación y la transmisión de la tecnología siempre han estado protegidas de miradas triviales, curiosas o poco afectivas. En fin, quiero pensar que de todo ello se deduce la necesidad de revisar el concepto de diseño y que esta exposición puede ser una buena ocasión para comenzar a hacerlo.

Recurrir al latín para titular un trabajo puede parecer una pedantería de la que soy totalmente consciente, sin embargo, lo que he querido resaltar con este enunciado es: el carácter genuino y originario de la palabra OBRA. Buscaba una expresión que, además de aludir al trabajo conjunto de Josep Melo y Benet Ferrer, mencionara por sí misma el enigma de "la unión", ya que obra es sinónimo de aquello que, estando diferenciado, se reúne, copula y fecunda. La amplia resonancia del término "opus" se da, como sabemos, en la nominación y la catalogación de los diferentes sistemas constructivos del aparejo en la arquitectura, pero es también un término musical: la relación entre forma y sonoridad es, entre todas las percepciones del hombre, la más compleja, y afirmar que la forma es audible refuerza el valor de la palabra Obra, porque ésta contiene, además, el sonido, que sólo quienes están predispuestos a ver pueden escuchar. Obra es, por estos motivos, amor y camino de fusión de los contrarios y si arriba está el celeste Numen, abajo está la tierra, esperando el momento concreto de realización en las cosas. Así se cumple, en el aspecto mayúsculo y latino, su presencia en el arte y en el diseño y en la "Obra conjunta" de Benet Ferrer y Josep Melo; ya que, con mayor o menor conciencia, uno y otro conocen esta ley.

Una ley que en el "Libro de Oro" ha tomado forma con ébano, wengué, madreperla, plata y papel de Ingres, de medidas 29x29x4cm. En este libro, aparecen, a modo de manifiesto, algunos indicios que serán constantes en los trabajos que nos presentan y que iré mencionando en mi glosario crítico

"DIECISÉIS" O LA DIVERSIDAD

He visto cerca de mi dos personas; no sé si son artistas, diseñadores o gente con oficio. Sí que sé que es difícil nombrarlos con una sola palabra. ¿Dónde está el artista? ¿Quién es el diseñador? La dificultad para responder mis propias interrogaciones ya me da la respuesta. Es obvio que hay unas notas en un dossier muy documentado y el conocimiento, algo íntimo, de uno de ellos; todo ello me informa sobre su diversidad productiva. Las vidas de Josep Melo y Benet Ferrer están marcadas desde los primeros pasos creativos por el signo "plurifrontal" de la interdisciplina y por la precocidad. Menciono esta curiosidad crono-biográfica ya que la pubertad parece ser la fecha del inicio de ambos. Una exposición: "Cerámica Benet 61" (1961) y un pequeño taller de ebanistería para hacer muebles de diseño propio en el caso de Josep Melo. Al margen de la "anécdota" temporal, el carácter interdisciplinario lo han mantenido siempre como actitud y lo han reflejado en las cosas, incluso en sus aficiones más reservadas.

Este aspecto debería recogerse, en alguna ocasión, de una manera global y entonces podríamos comprobar fácilmente como cada uno mantiene viva la llama de la diversidad como actitud fundamental, pero, hoy, lo que capitaliza nuestra visión y la misma exposición es el mobiliario. Por medio de los bienes muebles, es decir, los que se han podido trasladar como objetos y que están sometidos al uso y al desgaste del mundo, se puede deducir también esta actitud.

La Diversidad se encuentra frecuentemente aludida en estos muebles por la presencia misma de la Forma. El escritorio "Dieciséis" (105x84x44cm) es una insignia de esto que digo. A las múltiples cualidades materiales: arce, caoba, ébano, madreperla, aluminio y vidrio antiguo, hay que añadir la impresionante presencia de dieciséis patas que soportan un volumen cúbico de 44x44x44cm. La multiplicación de los soportes en filas de cuatro columnas llaman al número y al exceso que entiendo como síntomas de la diversidad que busco.

Los materiales son abundantes en todos los casos, y casi nunca restringidos a la utilización unívoca de un material, porque siempre están interactuando 3, 5 o incluso 7 materias diferentes. En un caso, la silla: "Ictericia" es "sólo" arce teñido.

En esta silla de una sola base material, hay una complejidad formal por medio de la cuàl actúa la diversidad, la misma presencia del tres en el respaldo y las patas apoyadas en el vértice de un triángulo crean un equilibrio trinitario y aluden, otra vez, a la diversidad que argumento.

MUEBLES O COLUMBARIOS

A pesar de la riqueza de aspectos ya mencionados en los muebles, hay un cierto desconocimiento de un objeto si no podemos vivir el espacio que lo acoge. Quiero señalar esta circunstancia, porque sé que es una de las facetas más difíciles de cualquier exposición, pero de esta más que cualquier otra; si atendemos a los propios autores, la mayoría de las obras de mobiliario, que no son seriadas, están pensadas y hechas para lugares concretos, espacios determinados, con orientaciones precisas y milimetrados sobre el plano proyectivo. Estos objetos se corresponden con otros con los que entran en relación en los interiores que diseña Josep Melo. Como no podemos reparar en el entorno en que habitan estas obras, me referiré al espacio interior, el espacio propio del mobiliario que vemos aquí.

En el mueble "Mixtavitrina" (160x66x36 cm), hecho de ébano, wengué, coral y madreperla, se pone de relieve que hay un espacio interior, protegido de las miradas y del polvo, un paralelepípedo con apertura central a la manera de los dípticos bizantinos o a la manera de un Columbario suntuoso que guarda algo valioso. En la parte superior, el vidrio alude y favorece el tránsito de la luz que, debido al vacío creado por las formas triangulares de base invertida, penetra dentro del mueble cuando está cerrado. Las bisagras no se esconden, quedan a la vista cuando el mueble está abierto y se integran en el conjunto. La relación entre opacidad y transparencia se obtiene en este caso como resultado de la composición y la ordenación de los elementos, hasta el punto que me ha parecido ver en la "Mixtavitrina" la indicación de un triángulo virtual en la parte superior, que queda señalado por dos aristas del vidrio cuando las puertas están abiertas. Entre abrir y cerrar, entre enseñar y esconder se van estableciendo los parámetros espaciales estructurados y presentes en estos muebles, ya que se producen muchas transformaciones tipológicas cuando son abiertos o cerrados, en el paso entre el interior y el exterior, unas transformaciones muy efectivas que se señalan incluso en la visión anterior y posterior de algunas piezas: otra vez "Dieciséis".

DIOSPYROS O LA NATURALEZA DE LAS COSAS

"Diospyros" (72x50x60cm), ébano, wengué y arce, junto a "Central" (58x101x89cm), ébano, palisandro, arce y wengué, son dos piezas en las que se pone de manifiesto la voluntad suntuaria y la fastuosidad que domina todo este mobiliario; son dos cualidades de la materia que se suelen interpretar mal. Me parece destacable que no hay una ostentación vana, sino más bien la que nace, que se genera desde la propia naturaleza de las cosas. No me parece indecorosa la suntuosidad que tiene como propósito enfatizar, con una colocación y un orden adecuados, la voluntad inteligente de la naturaleza. De esta manera, las nociones de adorno y lujo dejan de ser un artificio antinaturalista para convertirse en un elogio de todo lo que encontramos en la naturaleza y así, las direcciones de las fibras vegetales, los nudos, los crecimientos interiores de las maderas van limando las asperezas convencionales que enfrentan la forma a la función, el ornamento a la necesidad, y de la suma de dos voluntades: la de ellos y la de la naturaleza, van apareciendo formas regulares como los

cuadrantes del Ópalo superior de "Central" o más indeterminadas como la plataforma inferior de esta mesa. En algún caso, la marquetería refuerza la dirección y en algún otro parece ir contra las vetas de la madera. En "Central" hay cuartos, medios y segmentos que resaltan por la acción de estas dos voluntades y que refuerzan el carácter de recorrido temporal al que parece aludir esta mesa de ocho patas cilíndricas.

Hay un vapor artificialista y hedonista en estos muebles que resulta un tanto engañoso y puede ser la causa de una aproximación crítica inadecuada, quizá porque sé que, al lado de un lucimiento extremado que les da el uso, ya mencionado, de la naturaleza, ambos tienen una gran estima por la forma, por la poética de los materiales, por su estructura interna, y aprecian aquello que las materias primas tienen de más valioso, es decir, una ordenación molecular característica que se refleja en su preciosismo exterior. Cuando interior y exterior se encuentran, se pone en evidencia que es posible hacer compatible el cálculo riguroso con la felicidad, y así propondría, como mejor calificativo para estos muebles, que son de un sensualismo casi científico, ya que tienen la frialdad mórbida de la forma pura y el apacible tranquilidad del espíritu de las cosas de la naturaleza.

ASSEMBLAGE

Un aspecto muy relevante de este mobiliario es la imagen. La imagen es rica en sugerencias iconográficas y esta integrada totalmente al mueble. Esta integración es sorprendente y en un principio me creó algunos equívocos, ya que no es adecuado entender la colaboración entre Josep Melo y Benet Ferrer como si uno hiciera la topografía, marcase el territorio, estableciera los límites geográficos mediante el diseño del mueble y después, a la manera de un ilustrador, Benet hiciera las marqueterías y conjurara la aparición del arte; más bien son un buen ejemplo de metodología creativa y de integración de propósitos, ya que hay una ósmosis perfecta en la elaboración de las fases previas a la realización del mueble, utilizando una metodología proyectiva muy singular que disuelve las diferencias entre diseñador y artista, y no se sabe bien dónde empieza y dónde acaba el protagonismo de uno y del otro.

Monstruosidad bicéfala que elimina la antigua querella entre arte y diseño. La imagen aparece, se revela de la mano de la entalladura, de la marquetería y de la unión entre maderas de calidades muy ricas y heterogéneas. Se produce un diálogo sutil entre la voluntad activa de la mano, la intención iconográfica y la indeterminación abstracta calculada por la inteligencia natural. Las referencias alusivas al hombre, a la mujer, a la arquitectura, a una zoología fantástica y a las formas regulares van apareciendo siguiendo las pautas del más puro automatismo. Ojos, estandartes, sexualidad intercambiada, crestas, escaleras, lenguas ígneas, formas serpenteantes y arcos de medio punto van conviviendo en estos muebles y comparten el espacio que sus autores les otorgan. En algunos casos, la silueta de la marquetería enfatiza y sigue algún aspecto propiamente estructural del mueble, y se produce la síntesis ya citada en otra ocasión entre construcción y temperatura.

La asimetría aparente de las composiciones da una movilidad orgánica a unos objetos que tradicionalmente son precedidos por la estabilidad y la inmovilidad. Las patas tronco cónicas de "Eva", arce, wengué, pomelé de caoba y Portoro (122x168x47,5cm) y la disposición en la base del mueble, aluden a una movilidad propia de la asimetría como un elemento que no se escapa de la misma noción de orden, construcción y composición, tan importantes en el trabajo de ambos, porque cada uno a su manera sabe que detrás del gesto más azaroso hay un horizonte estructural que lo acoge y rige, el recorrido diario del sol y la luna, la construcción, el hombre y la mujer, un árido paisaje y un intercolumnio coronado por un triángulo que miniaturiza la figura de un humano; imágenes de un manifiesto o un programa que he visto en la portada de un "Libro de Oro" (29x29x4cm), protegiendo unas hojas de papel blanco Ingres de gramaje indeterminado.

1993 Abril. Escrito "Opus Coniuctum" colaboración en el catálogo de la exposición de la obra de Benet Ferrer y Josep Melo, organizada por el Museu d'Art de Sabadell.

COORDENADAS

Las obras de Carme Saumell tienen la exactitud de la topografía. Esta disciplina tan útil al agrimensor y al viajero permite determinar el lugar, el recinto, los puntos cardinales, la caverna, el laberinto, la montaña, la costa, la ciudad y el subterráneo.

Todos estos "loci" de la geografía están aludidos constantemente en el trabajo de Carme Saumell, aludidos con la seguridad y el aplomo de quien ha recorrido un camino y conoce bien el sentido del norte magnético.

El hormigón y el hierro son la base de sus trabajos, y en algún caso, esa pesada materialidad, convive con el rastro de la imagen doblemente explorada de la fotocopia de una fotografía.Fotocopiar una foto, en lugar de duplicarla es una extraña decisión que acaso se pueda comprender como un indicio más de topografía, viaje y experiencia, pues me parece muy significativo rastrear huellas como indicios que guían un recorrido.

Dado que existen tantas direcciones espaciales como podamos imaginar, optamos por dirigirnos hacia cualquiera de ellas, pero me parece que Carme Saumell va construyendo el espacio como consecuencia de una clara voluntad de medida y exactitud que, al filo de la razón geográfica antes mencionada, tiene como principales argumentos los puntos cardinales. La rosa y el viento determinan al espacio superior e inferior en su obra "Vertigen", dentro y afuera en "Un dia vaig ésser present", la lateralidad en "Puntal", los huecos y los círculos fragmentados.

En su último trabajo "Converses Secretes" se pone de relieve el enigma de un trabajo claro y diáfano en sus coordenadas y oscuro en su sentido. Este fenómeno de mostrar las coordenadas me parece que mantiene la sutil ambigüedad de lo secreto, es decir la capacidad de revelar y esconder al mismo tiempo algo.Una geografía oscura en donde lo interior del asfalto y la ciudad sumergida tiene mucha importancia.

El viajero romántico, sea Enrique de Ofterdingen, sea Wilhelm Meister, poseían la rara cualidad de haber soñado su viaje. Novalis escribe con tal precisión el camino de su héroe, que este alcanza sensaciones que hasta entonces le eran ignoradas.Vive, pasea por bosques sombríos, muere y resucita, escala por umbrosas montañas y bebe de torrentes antiguos en busca de la anhelada "Flor Azul".

Sin embargo, a pesar de la satisfacción que le produce haber visto la bondad luminosa de la anhelada flor, parte en su búsqueda. En la obra de Carme Saumell hay una paradoja semejante: un contraste se produce en toda su labor que se cifra en que la realidad física, el nombramiento de las líneas, el establecimiento de las coordenadas que determinan la posición de un lugar se mantienen junto al secreto convencimiento de que es un lugar buscado y nunca encontrado.Sólo ahí se justifica el anhelo de viaje que tanto la caracteriza. He aquí la paradoja de un lugar que se esconde a fuerza de ser nombrado, medido, topografiado.

1991 Mayo. Escrito "Coordenadas" sobre la obra de Carme Saumell.

LA VIRTUD PICTÓRICA

A FERNANDO PRATS

La tradición de la pintura nos habla de un hombre que llevado por afán de amor, elige el laberinto de los procedimientos para hacerlo tangible y efectivo. ¿Cómo puede ser? ¿Es que hay alguna relación entre el proceso y la estimación, entre la materia y el afecto? La delicada elección del material, el lugar donde se realizara la obra, la luz, el pergamino o el papel, el tintado, el sombreado: claro u oscuro, el dibujo o la pintura, todo lo que es sustancial de una figura, la naturaleza del color o la preparación de una tela son decisiones del amante: todo alude al amor.

Fernando Prats ha escogido tratar con la pintura, esa es una elección arriesgada, la fuga de la pintura hacia soluciones ingeniosas y conceptualmente frías, la han alejado del saber de la tradición y del amor. Fernando va contracorriente, pues con su perseverancia con la pintura, renuncia a algo que también le atrae como son los caminos de la instalación o la performance.

Contrariamente, Fernando se inscribe en la tradición clásica de la pintura, que lo lleva a ser cuidadoso, incluso cuando deconstruye los libros para reconstruirlos de nuevo o en sus obras sobre papel. Desligar y juntar nuevamente es un ejercicio en que se menciona la espiritualidad del arte o si se prefiere, una buena metáfora de la reunión. "Religare" es unir aquello que esta separado. Todo el trabajo que conozco de Fernando Prats se cifra en torno a la noción de encuentro. Amor, reunión, encuentro, con qué, con quién.

Hay un misticismo subyacente en las capas de la pintura que le permite trabajar, con la licencia del virtuoso, de forma inspirada con la causa del arte y con la forma. El recto modo de proceder con la pintura otorga eficacia formal a las obras y las convierte en un buen instrumento para producir efectos transformativos.

A pesar del peligro de caer en una la retórica seductiva propia de los artistas diestros, creo muy necesaria la recuperación de la noción de virtud pictórica propuesta por Fernando Prats, ya que de esta recuperación de lo que es correcto, se desprenden de su pintura los hábitos éticos y las potestades propias del sexto coro de los ángeles.

1993 Febrero. Escrito "La virtud pictórica", a propósito de la exposición de Fernando Prats en la Sala Farners de Sta. Coloma de Farners. Publicado también con motivo de la exposición que este artista hizo en el mismo año en la Galería Antonio de Barnola en Barcelona.

DUCHAMP: SIMBÓLICA FORMA

A RAMÓN HERREROS

¿El GRAN VIDRIO es el esbozo de una construcción móvil?
· En absoluto. Es como el "capot" del coche. Lo que cubre el motor.
· En tal caso, ¿puede hablarme del motor?
· Es invisible...

(Frases recogidas por Jean Schuster y publicadas en "Le Surréalisme, même", nº.2, primavera de 1957, pp.143-145, bajo el título "Marcel Duchamp, vite", trad.castellana de J. Elias y C.Hesse en "Duchamp du Signe", Ed.G.Gili, Barcelona, 1978.)

Desde el retiro voluntario de M.Duchamp, desde su inquietante silencio en 1923, unos tras otros y en oleadas sucesivas, nosotros los historiadores: "contempladores, que hacemos los cuadros trescientos años después del autor que los firme", todavía nos preguntamos por la causa de esa desaparición misteriosa. Llevados de la causalidad, nos gusta pensar que una actividad sustituyó a otra y que, tanto arte hay en "El Desnudo"...en "La Novia"...o en el "Gran Vidrio", como en los movimientos calculados de las piezas del ajedrez. Sin embargo hay en su decisión un evidente propósito de desaparición, si se quiere una desaparición, un silencio que como afirma Michel Sanouillet en 1958: no supone indiferencia, ni abandono, ni vacío sino un muelle en tensión, inmóvil y amenazador". Me parece muy eficaz la noción de calma tensa, pues ese quietismo aparente es la antesala de la desaparición de todo vestigio biológico, de todo rastro material. Pero, no obstante, ¿porqué nos sorprende?¿Acaso no se encuentran, en todo el trabajo anterior a 1923 los anuncios de esa desaparición?: gas, polvo, vidrio, gravedad, sombras, infraleves, apariencia, aparición, perspectiva, cuatro dimensiones, oculismo veloz, movimiento, rotativas, rotorelieves, Rose Selavy... Creo que todo su trabajo está minuciosamente trazado para conseguir la desaparición y acceder a la intangible materialidad del fantasma.

Bien comprobada la voluntad de aquietamiento, silencio, abandono vigilante y sólo respiración del retiro duchampiano, me sorprende que no se dejara transportar por ""un dolce far niente" y sin embargo escogiera la ficción activa de la pugna, del enfrentamiento propios del ajedrez, ¿qué hay en ese juego? ¿contra quién jugaba M.Duchamp? ¿cómo podía ayudarle el ajedrez a culminar su propósito de desaparición?

ALGO MÁS QUE UN JUEGO

En 1915 Gustav Meyrinck escribió una extraña narración, que con el tiempo se ha convertido en un clásico de la literatura fantástica: "El Gólem ". En este libro hay numerosas citaciones al fondo tradicional del espíritu judío, junto a todo tipo de fabulaciones de corte expresionista y excesivo. En sus primeras páginas se narra la cruel historia del oculista doctor Wassory quién llevado por

un desmedido afán de enriquecimiento provocaba y diagnosticaba terribles enfermedades oculares en sus pacientes. Una vez diagnosticado un glaucoma inexistente, realizaba una iridectomía, consistente en cortar del iris del ojo un pequeño trozo cuneiforme. En la narración, Meyrinck menciona en varias ocasiones el juego del ajedrez, describe cómo el oculista hace sus movimientos y cómo la paciente víctima sucumbe a su estrategia. Esta es una de las escenas: *...perder la vista significa perderlo todo. Y, cuando de nuevo llegaba el inevitable momento en el que la pobre víctima se abrazaba a las rodillas del doctor Wassory suplicando si no había en todo el mundo de Dios ninguna ayuda ni solución posibles, realizaba la bestia su segundo paso de ajedrez y se transformaba a sí mismo en ese...Dios que podía ofrecer toda la ayuda necesaria. ¡Todo, todo en el mundo es como una jugada de ajedrez, maestro Pernath!"*. Ante esta tragedia, ante esa injusticia, Wassory encuentra un jugador aventajado, un jugador de su talla que le hará caer, con el mismo cálculo con la misma combinatoria, con la estrategia adecuada, Charousek, el estudiante, hace tambalear, en silencio, sin que nadie lo note, el edificio del malvado oculista, y dice: *"Sabe usted, así es como se juega al ajedrez. Exactamente igual que en un juego de ajedrez"*.

Está bien documentada, aunque puede haber una razón de pura concomitancia cultural, la lectura entusiasta que J.L.Borges hizo del libro de Meyrinck y de la versión cinematográfica de Paul Wegener, hasta el punto que, según alguno de sus biógrafos, fue su introducción al universo cerrado de la tradición y la mística hebrea. Este dato queda corroborado por el poema: "El Golem", escrito por Borges en 1958, y que, según él mismo, es una de sus mejores obras. Coincidencias a un lado, lo que es evidente es que dos autores diferentes como Meyrinck y Borges tienen en común a Praga, al Ghetto judío y al Ajedrez. Meyrinck sitúa su acción en la Hahnnpassgasse; J.L.Borges escogió como escenario, para su cuento: "El Milagro Secreto" (1943), la Zeltnergasse de Praga. En cuanto al ajedrez, Borges empieza su narración mencionando un largo juego de ajedrez soñado que no lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres: "...la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito; las piezas y el tablero estaban en una torre secreta; Jaromir (en el sueño) era el primogénito de una de las familias hostiles; en los relojes resonaba la hora de la impostergable jugada; el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras, ni las leyes del ajedrez. En este punto, se despertó...Era el amanecer, las blindadas vanguardias del Tercer Reich entraban en Praga".

De la triple mención a Praga, al Ghetto y al Ajedrez me interesa especialmente el juego. Es indudable que, a poco que se piense, todo juego esconde alguna intención que va más allá de la simple distracción, el torrente analógico es desbordante y rico, y más que en cualquier otro juego, el ajedrez y su bagaje simbólico menciona valores de interés en relación al Arte y a su Causa.

En este sentido es obligada la mención de algunos tópicos, tales como el blanco y el negro del tablero y de las fichas, una oposición tonal que recuerdo haber visto en alguna ocasión como pavimento clásico y ceremonial de algún grupo secreto (tesellated pavement), también recuerdo haberlo visto en el suelo del estudio de Duchamp; la combinatoria y la estrategia en los movimientos, y en definitiva un juego en el que operan las constantes de Ley y Conveniencia, tanto por la reticulación regular del espacio, como en los movimientos obligados por un código y sancionados por el tiempo para cada jugada. Un prototipo espacial formado por un cuadrado de 64 pequeños territorios (8x8) que están guardados, como si de una tierra santa se tratara, por guardianes con funciones muy concretas.

(*. A título de anecdótica coincidencia numérica quiero recordar que Duchamp participó en el rodaje del film de Hans Richter 8X8 en 1952).

NATURALEZA, LEY Y DADÁ

Duchamp quiso verificar a través del juego las intuiciones sobre la ley de las cosas que a pesar de su entroncada voluntad dadaísta siempre le había preocupado. Es a través de la ley del número, del peso, de la medida, la perspectiva y el infinito geométrico, es a través de sus múltiples experiencias cinéticas y ópticas que se revela el carácter y la creencia duchampiana en lo que para nuestro Pujols fue el: "Quan cau, cau". ¿Acaso sería Duchamp, de aquellos que creen que detrás del primer factor de la creación, se encuentra el poder combinatorio de una palabra o un número? ¿Algún tipo de orden o ley?

En toda creación, y especialmente en el Dadaísmo, sea a través del artista individual o del grupo, perviven residuos fantasmales, la noción misma de la duplicidad y la catarsis liberalizadora que purifica un yo esclavizado que es liberado a través del arte, pero sobre todo, hay leyes y combinaciones infinitas que no son otra cosa que el recuerdo del alma de todo lo que ha sido creado. El jugador, como el artista, en suma, en cada partida imita y repite en cierta manera el proceso de la primera creación y para ello es imprescindible el conocimiento de la ley. Este aspecto, este elogio de la ley del juego, ¿no es en cierto modo un reconocimiento de la ley que opera en la naturaleza? Y si es así, ¿cómo un dadaísta es capaz de reconocer ese valor, sintomatizado a través de la elección de un juego tan preciso, tan mensurable como el ajedrez, cuando parece que lo correspondiente fuera la ruleta rusa y disparar aleatoriamente sobre su sien?, por ejemplo.

De ello, puede deducirse que la consideración hacia el modelo ofrecido por la naturaleza y la creación es importante en Duchamp. Reconocer la ley de la naturaleza, es atender a las sugerencias estructurales que nos ofrece su propia condición. Y cuando se oye esa voz, lo que se escucha no es la naturaleza arcádica y virgiliana, cantada por poetas clásicos como lugar mítico e idealizado en donde culminar un ideal moral, ni es tampoco la espesura imaginaria del bosque romántico, sino más bien creo que lo que se escucha en esa voz, es la naturaleza como un orden orientador, como ejemplo formalizador, en el que la biología y la ciencia de la naturaleza y las experiencias físico-ópticas se constituyen en auténticos elementos orgánicos del trabajo artístico. Por ello, del conocimiento, incesante de la naturaleza, proviene una inevitable y constante búsqueda de orden, se aplica ese descubrimiento al progreso científico y técnico, se inspiran los artistas y todo deviene

un intenso significado simbólico. Me parece que el orden que descubre Duchamp, es el mismo que define el espacio intercelular o los microelementos que constituyen las leyes del crecimiento.

Toda manifestación artística o formal proviene del reconocimiento perplejo de nuestra propia naturaleza, de cómo hemos sido creados. Me parecen muy útiles los afortunados aforismos del arquitecto americano Louis Kahn que nos confirma desde su experiencia constructiva el papel altamente definidor del orden natural, dice Kahn: *"el hombre determina reglas que derivan de las leyes de la naturaleza y del espíritu; que la naturaleza física está dominada por la ley; que las leyes de la naturaleza actúan en armonía la una con la otra; que esta armonía es el orden; que si no se conoce la ley, si no se tiene el sentido de la ley, nada puede hacerse; que la naturaleza es la creadora de todas las cosas… y por último que la naturaleza no nos necesita"*.

Creo que no hay un aspecto más controvertido en la historia del arte que el sometimiento de la creatividad a las reglas. La norma creada por el hombre crea hostilidad e incomprensión, las convencionalidades y las normas son siempre motivo de grandes prejuicios. Sin embargo, Duchamp, con su ajedrez, no ve inconveniente alguno en establecer unos parámetros de orden y ley. Su deseo por profundizar en las nociones de orden y de forma me recuerdan que, Paul Valery dijo en cierta ocasión: *¿Volaría mejor una alondra si violara las leyes de la gravitación?* Por ello, el elogio de la capacidad normativa del hombre ha sido cantada por poetas como Valery, con su conocido consejo de que las reglas, lejos de ser impedimentos, son armas, recetas, secretos, palancas. Un arquitecto se sirve de ruedas, andamiajes, un poeta se sirve de reglas, y cuanto más exactamente se observen, cuanto más enérgicamente se empleen, tanto mayor será el efecto y más sólido el resultado. Acaso por este motivo la conformidad al orden general de las cosas sea la expresión de la belleza.

El arte respecto a la naturaleza, y el ajedrez es un buen ejemplo, se manifiesta a través de unas miniaturas alegóricas, pequeños microcosmos capaces de repetir en otra escala una copia maravillosa de todo lo que tiene que ver con la vida, la verdad y la muerte. En el juego del ajedrez se desvela, como le sucede al tallador del mineral, la estructura necesaria e inevitable de las cosas que siempre están acechadas por el azar o el error, y todo ello, a una escala menor, como menor es la " Boîte-en-valise" o "Boîte verte o "Blanche" o "1914", todas ellas, obras microcósmicas y perfectos resúmenes de la obra "mayor". El carácter reproductivo esta presente en estas obras, el autor se auto reproduce a un volumen muy reducido, en el que a manera de museo portátil se condensa toda su intención.

La capacidad demiúrgica es reclamada por el artista y en ese deseo mimético se intenta duplicar la naturaleza, imitar a algo o a alguien afanosamente, se intenta reducir su dimensión. Crear es el deseo más profundo de los artistas, sin embargo, pocos son capaces de fabricar una ternera un tercio de su tamaño natural en viernes y consumirla en sábado. Esta posibilidad creacional, está recogida en ciertas narraciones legendarias del Talmud: *"si los justos quisieran, serían capaces de crear un mundo, pues está escrito (Isaías, 59 : 2): Porque vuestros pecados son causa de separación entre vosotros y vuestro Dios"*, y está recogida también en toda la filosofía de la naturaleza que intenta descifrar el significado divino de

los jeroglíficos escritos por Dios en el universo y de interpretar el orden menor y el orden mayor, el microcosmos y el macrocosmos por medio de sistemas lingüísticos, matemáticos o prodigiosos.

ATENCIÓN, CONCENTRACIÓN, CALMA, COMPRENSIÓN Y MUERTE

Una serie de palabras, una cadena de conceptos que para mí definen toda actividad artística y que además son claros sinónimos del juego del ajedrez. Contemplación, encantamiento e incluso seducción implican la conciencia del observador atento. El principio de encantamiento propuesto por Aristóteles en Ética a Eudemo (1230.b.31) supone que es posible una experiencia intensa como resultado del observar o escuchar con calma y concentración. Se produce, así, una intensidad tal, que resulta difícil apartarse de ella. Esta experiencia estética catártica, basada en el efecto, produce, la auténtica comprensión y como consecuencia la suspensión de la voluntad, se relativiza el juicio crítico, ya no hay distancia objetivante y sí, hay complicidad. La atención, tantas veces reclamada al jugador, se convierte en la mejor actitud para el artista, la mayor exigencia para el arte. La desacralización del juego ha sido progresiva a su desdramatización. El ajedrez, que posee los mismos vestigios sagrados de cualquier enfrentamiento, va unido a la idea de muerte. Bergman, en el Septimo Sello, supo relacionar muerte y ajedrez pero aunque no lo hubiera hecho, sabemos por nuestra tradición más próxima que el "momento de la verdad" tiene un arraigado parentesco con "el momento de la muerte". Los momentos de la verdad son momentos heroicos, como queda confirmado con los más ancestrales mitos lúdico-trágicos de diversas culturas. Se me dirá que no es comparable el ajedrez con los toros o con el Juego de Pelota de Teotihuacan, pues en ambos los contendientes forman parte de un misterioso ritual de sangre y muerte en el que el sacrificio animal o humano del ganador es una exigencia, y en el ajedrez, no.No obstante quiero recordar el carácter de miniatura representativa de un modelo mayor, de un macrocosmos del que el ajedrez sería una posible maqueta. Parece que necesitamos todo tipo de recordatorios para no olvidar nuestra condición mortal.

La tradición judía, ya mencionada, da mucha importancia a dos palabras que son con una ligerísima eliminación de la primera letra y colocada sobre la frente de Adán o sobre la frente de una figura de arcilla en miniatura, deja de significar "verdad" para significar "muerte". El parentesco de verdad y vida, es similar al de verdad y creación. Estos factores forman parte de una trilogía de términos bien conocidos por el corpus platónico: verdad, bondad y belleza van siempre juntos, con la consiguiente implicación estética y la alusión a la muerte.

PRODIGIOSA ALTERIDAD

Quiero confirmar con los párrafos siguientes, la hipótesis planteada en el inicio de mi trabajo. Una hipótesis que justificaría lo que Marcel Duchamp habría visto en el juego del ajedrez, es decir: el mejor instrumento para la taumaturgia creativa del "otro", a través de la estrategia y la combi-

natoria y el modo más adecuado para conseguir la desaparición y acceder a la realidad aligerada del fantasma.

En ese "contra quién" se encuentra el germen de la alteridad. La gestación del "otro". Las series interminables de antítesis, que se encuentran en los ritos y en los juegos, son un lenguaje muy preciso, que nos habla de confrontaciones cosmológicas entre pares antagónicos, de los que Luz-Sombra, son dos entre otros muchos. La frontalidad y el enfrentamiento son situaciones características del juego, pero especialmente del ajedrez. Los pares en oposición encuentran aquí el escenario adecuado para el gran choque frontal, como sucede con los espejos. En "Hombres en el espejo", Duchamp - Rrose Sélavy escribe: *"Es frecuente que el espejo los aprisione y los retenga firmemente Están ante él, fascinados. Se sienten absorbidos, separados de la realidad, y a solas con su vicio más querido, la vanidad. Pueden dar a conocer a todos sus demás vicios; pero eses secreto, saben conservarlo, e incluso lo niegan ante sus amigos más íntimos. Ahí los tenemos, en contemplación, delante de ese paisaje que son ellos mismos, las montañas de su nariz, los desfilaaderos y pliegues de sus hombros, de sus manos, de su piel....El espejo les mira. Se recogen. Cuidadosamente, como si se anudaran la corbata, componen sus rasgos, insolentes, serios y conscientes de su apariencia, se vuelven para enfrentarse al mundo".*

(*) Texto apócrifo: "Mann vor dem Spiegel" en Man Ray, "Photographies 1920-1934", Cuadernos de Arte, Paris, 1934, p.67.

En Grecia, lo monstruoso, representado a través de Gorgo, Dionisio y Artemisa, tal como nos dice J.P.Vernant, tienen la característica de que sólo se les puede visualizar de frente, en un enfrentamiento directo con esas Potencias, que exigen, para ser vistas, que se penetre en el campo de su fascinación, corriendo el riesgo de quedar atrapado allí: *"ver a la Gorgona es mirarla a los ojos y, con ese cruce de miradas, dejar de ser uno mismo, un ser vivo, para volverse como ella, Potencia de muerte. Mirar fijamente a la Gorgona significa perder la vista, transformarse en piedra ciega y opaca".*

La posesión por lo Otro, en mayúsculas es para resaltar su carácter divino, en minúsculas cuando pensamos en el otro, el mismo, supone un primer tránsito hacia la desaparición. Colocado un jugador en simétrica frontalidad con el otro, en el mismo eje y marcados por la reciprocidad: se propicia la fusión. Para Vernant, en la cara de Gorgo se produce una especie de desdoblamiento. Por efecto de la fascinación, el espectador es arrancado de sí mismo, despojado de su mirada, cercado e invadido por la cara que lo enfrenta y que, al suscitar el terror con su mirada y sus rasgos, se apodera e él, lo posee.

¿Acaso no están operando aquí los prodigios de la desaparición a través de la estrategia del contra quién? Unos prodigios parecidos a los que explica Meyrinck a propósito de la mujer del archivero judío Schmajah Hillel, que decía haber visto al Golem, cara a cara, en un enfrentamiento, y que se sintió en un estado de trance total, mientras ese ser misterioso estaba cerca, pero estaba convencida de que no podía ser más que su propia alma la que estaba frente a ella y había mirado fijamente su rostro con los rasgos de una criatura desconocida: "...*A pesar del miedo terrible que se apoderó de ella, ni un sólo momento le abandonó la seguridad de que ese otro no podía ser más que una parte de su propio ser".* Todas las artimañas lúdico..., míticas o golémicas son adecuadas para dominar e instruir la alteridad, siendo así, el que sabe la manera, será un buen amigo de sí mismo y estará en condiciones adecuadas para desaparecer.

No nos queda ninguna duda, los anuncios sistemáticos sobre la desaparición hechos por Duchamp, se consuman a través del ajedrez, el gas, el polvo, el vidrio, etc. Si bien la vigencia de su propósito es atemporal y otros ya lo habían intentado antes, es evidente que cobra especial intensidad en su tiempo y en nuestro presente, pues estamos en un momento en el que el perfil, la silueta, la huella, el rastro están sustituyendo a la experiencia material y dura de las cosas. La cultura de "lo inmaterial" es un fenómeno contemporáneo y la sustitución progresiva de un cuerpo por su levedad icónica, a través de la imagen y la virtualidad genera la poética de la ausencia. Al perder la convencionalidad de un cuerpo percibiente, el hombre y el ser entran en un ámbito oscilante y mediatizado, en el que es posible: "...*imaginar el mundo como una realidad aligerada (débil), hecha más ligera por estar menos netamente dividida entre lo verdadero y la ficción, la información, la imagen: el mundo de la mediatización total de nuestra experiencia, en el cuàl, ya nos encontramos en gran medida".*

Duchamp, en suma, inició y consumó muchas nociones relacionadas con la Causa del Arte, y es el precursor que todos reconocemos, pero entre todas ellas, supo anunciarnos la actual y progresiva tendencia a la ausencia. Fundador de la ciencia fantasmática Duchamp, nos recuerda, como saben las grandes tradiciones espirituales o como sucede en alguna otra dimensión, que nuestra realidad, acaso no sea más que una huella, un perfil, una sombra o un Gran Vidrio, y que nuestra natural tendencia, debe ser la de activar todos los mecanismos de la desaparición a través de la prodigiosa taumaturgia del contra quién.

1993 Febrero. Artículo "Taumaturgia del Contra Quien" por la revista Arc Voltaic de Barcelona, Ed. Destino, n º 20.

EL RAYO AMARILLO

A ANGÉLICA QUINTANA

El trabajo que he visto de Angélica Quintana, me dice que la construcción de un bastidor de madera para colocar en él la tela es algo importante, y que el entrecruzado y el hueco regular que tras él se produce y que no vemos, conforma y determina la superficie de lo que vemos, y que a eso convencionalmente, lo llamamos pintura. Me dice también que las medidas de esos bastidores no sólo tienen dos magnitudes, sino tres, pues el grosor de la madera hace que el relieve sobresaliente genere incluso sombra. Me dice que su relación en parejas, trios, individualmente o en series crean ritmos y alternancias, y me dice que si no tuviéramos ninguna referencia junto a sus obras no sabríamos dimensionar su tamaño.

La obra de Angélica me dice que tiende a la sutileza más exquisita y a la transparencia y la veladura, me dice que el perfil de una pintura crea continuidad y reverberancia en la siguiente y me dice que el espacio que ocupan sus pequeñas piezas queda magnificado de inmediato y todo se ve cómo si fuera la primera vez: las ventanas se ven más, las paredes se ven más, el suelo parece ilimitado, los ángulos y las esquinas tienen aristas. Todo eso me dice la obra de A.Q., pero nada de todo eso, de todo eso que me dice es comparable con la presencia del RAYO AMARILLO.

El rayo no habla, no dice nada, calla y transforma, y si te toca te da algo, lo notas. En esta ocasión el rayo viene de Nápoles, es luz dorada, es difícil hablar de él, pues se esconde. El rayo es tan efectivo como Keats, Byron o Rossetti: "blased the momentous memorable fire". Su presencia en el mundo la notamos por un cosquilleo meníngeo que ahora sí que habla, y dice: estoy aquí, en tu cabeza. La actividad es su mejor arma, una actividad incesante, mental y física pues a través del efecto alcalino nos fortalece los nervios, nos produce templanza y capacidad para seguir buscando el cenit de los metales transubstanciados o un fulgor tras nuestras cabezas tocadas por el rayo amarillo.

1993.Galeria Gloria de Prada. Barcelona

LA FORMA ÍNTEGRA

A STEVE SILVER

PÉRDIDA DEL ABSOLUTO

Por lo común nos afecta un profundo malestar frente a la fractura, pues es cierto que tenemos una irresistible tendencia hacia lo unitario, y esa ha sido la base de todo el conocimiento científico y sistemático. Los más grandes misterios trinitarios se fundan sobre la búsqueda y el encuentro de la respuesta única, del punto final y sintético. Una copa resquebrajada o una porcelana descascarillada en los bordes de su embocadura nos perturban hasta el punto de sentenciarlas con algún ritual particular a la ruptura final.

En alguna ocasión, conservamos la parte de un todo fragmentado por un extraño fetichismo o porque aspiramos a un posible reencuentro con la mitad ausente. Así, vemos que algunos artistas en sus obras actúan como arqueólogos o paleontólogos que buscan los indicios de esa totalidad perdida y quieren restituir las dos partes de una moneda rota por el azar o por el tiempo: dos partes que tienden al encuentro una de la otra, como aquel juego elemental de nuestra infancia que marcaba el inicio del reconocimiento entre amigos y sobre el que se construye el universo simbólico de la fidelidad.

El carácter especular de esa búsqueda incesante de lo que nos falta, de lo que no somos, o del reflejo que parecemos ser, es propio de una edad pueril y de crecimiento; pero ese anhelo también lo encontramos, abundantemente, en nuestra tradición filosófica. En ella, apreciamos, aunque nos pese, que vivimos bajo el signo de la duplicidad platonizante, una duplicidad confirmada posteriormente por el cristianismo, pues ambas son filosofías del "este" mundo y el "aquel" mundo, o la noción de que el mundo que vivimos y que vemos es un reflejo imperfecto de una realidad mayúscula y serena.

Por ello, siempre nos falta una parte, nunca es suficiente lo que tenemos y aspiramos a la unión de las partes diferenciadas mediante una simetría tranquilizadora que empariente el mundo suprasensible, ensimismado y calmo de allá, con el mundo azaroso y roto de aquí. En los signos de reconocimiento de las partes separadas se fundamenta la imagen y la semejanza. Cualquier mención a lo idéntico nos habla del momento inicial de la creación, lo sabemos por nuestra propia sexualidad y por el Génesis, momentos de puro acorde entre lo disímil, momento de reunión y base de la semejanza con lo divino. Dos mitades conciliadas y precisas, un reloj de precisión al que amenaza siempre el desajuste, pues también es muy preciso el momento de la ruptura y la expulsión como sucedió con la pérdida de la inocencia, al querer alcanzar, esta vez por nosotros mismos, la semejanza con lo divino. La expulsión del terreno de la suprema felicidad no es más que la condena al errático caminar del que ha perdido los atisbos de la totalidad, allí donde el conocimiento no era más que el ajuste de los perfiles disímiles con lo existente.

DOLCE SIMMETRÍA

La tradición artística del clasicismo o algunos grabados antiguos de los libros del monje benedictino del S.XV Basilii Valentin, o los emblemas crípticos de M.Maier, J.D.Mylius o Athanasius Kirchner, se han creado como ilustración a numerosas máximas y sentencias alusivas a la búsqueda de las relaciones de correspondencia unitaria, a la "coniunctio" entre el todo y la parte.De ellas, se deduce que la facultad mimética sólo puede darse como la búsqueda de un fin, de una complementariedad a la obra de la naturaleza o de los dioses, a veces con la intención de purificar y transmutar lo que se considera imperfecto, y en otras como puro reflejo de la perfección. En los grabados mencionados, como en toda la iconografía alquímica, la simetría marcada por la relación entre dos ámbitos: arriba y abajo, derecha e izquierda, crea una similitud entre unas coordenadas espaciales que se convierten en un pilar hermético repleto de claves y sujetas a todo tipo de interpretaciones.

Desde el origen de nuestra memoria estética, e inmersos en las nociones de belleza propuestas por la filosofía grecoromana, que como sabemos, estaba sometida a la buena proporción de unas partes con las otras y estas con el conjunto, hasta el punto de que nada entraba en las categorías de lo bello sin el sello de la medida, la economía de medios o la euritmia. Desde ahí, desde ese origen, se nos propone conseguir un modo en el que las partes y su relación no vayan contra la cualidad intrínseca de cada una de ellas. Se da por supuesto que se encuentran atisbos de totalidad en lo fragmentado, aunque nunca es igual la belleza para sí misma que en relación a algo con lo que busca corresponderse. No hay mejor ejemplo que el del fabricante de corazas Pistias, que, en diálogo con Sócrates, se pregunta sobre la conveniencia del ajuste de una nueva piel metálica sobre el cuerpo del guerrero o si bien, apelando a la autonomía de la buena proporción debería obedecer exclusivamente a las leyes propias de la construcción de la armadura.

El antiguo concepto griego de simetría alcanza una cota alta, una cima en los mosaicos y mausoleos paleocristianos de Rávena y Bizancio o en las "Maiestas Domini" postconstantinianas. En estos mosaicos actúan dos tipos de mimesis: una horizontal en la propia distribución de las figuras en el espacio, y otra vertical y mencionan del reflejo de la divinidad en el mundo; del cruce de las dos coordenadas mimeticas: horizontal y vertical nace la urdimbre y la trama por la cuàl el artista no es sólo un imitador de la naturaleza y de los hombres, sino alguien capaz de revelar la luz de la forma interna, inequívoco reflejo de una naturaleza mayor y trascendente. Una forma convertida en obra como han conseguido ciertos artistas contemporáneos, algunos tan próximos que me da rubor mencionarlos, y que perfilan formas con un trazo concreto, un trazo que busca la fuerza que da sus rasgos propios, concentrados, distintos, sin sombras ni matices. Sola, ensimismada y en un sólo plano, buscando como máximo exceso el contraste o la armonía entre tonos y que da como resultado un arte mínimo y espiritualizado que posee la fuerza de la mimesis más atrevida. Unas obras que son el resultado de una voluntad mayor que sobrepasa la del propio artista y que parecen reverberar la presencia de la naturaleza o de los dioses.

LA QUIRALIDAD Y LOS AGENTES ASIMÉTRICOS

Una estética de lo asimétrico sería impensable en las etapas fundamentales de la historia del arte occidental. Un ciclo histórico que ha estado marcado por las pautas que hasta aquí hemos planteado. Sin embargo, caeríamos en una negación de principios científicos y estéticos al no reconocer el papel de algunos argumentos que cuestionan el papel exclusivo del ideal de simetría.

La naturaleza ofrece modelos de conducta poco convencionales para nosotros, especialmente aquellos que no están totalmente sujetos a la mimesis, ni a la simetría, tal como la solemos entender desde la expresión artística. Parece ser, según explican los científicos estudiosos del orden y la complejidad, que Louis Pasteur en 1848, observó que el comportamiento de cierta sal de ácido tartárico vista por el microscopio formaba cristales de dos tipos, cada uno de los cuales sería imagen del otro por reflexión en un espejo.Después de un proceso de disolución y haciendo pasar un haz de luz a través de cada una de ellas, observó que una de las disoluciones hacia girar en sentido horario, es decir giraba hacia la derecha: dextrógiro, y la otra en sentido contrario, antihorario, es decir hacia la izquierda: levógiro.Y de ahí ha quedado, en el lenguaje químico, que hay sustancias o cuerpos capaces de desviar hacia la derecha o hacia la izquierda la luz polarizada. Esta divergencia hizo pronunciar a Pasteur la famosa máxima: "L'Univers est dissymetrique".

En el contexto de la identidad y la diferencia formal es muy importante esta aportación, pues si bien en el terreno filosófico o teológico era legítimo argumentar durante siglos una correspondencia exacta, y una obligada mención al mundo como reflejo simétrico, horizontal o vertical, vemos ahora, que el propio mundo, visto desde una perspectiva científica, lo niega. Esta aportación sólo ha tenido registro estético en la cultura oriental, especialmente en el arte chino o japonés donde la habitación del té se considera la "casa de la asimetría" y en definitiva en unas culturas que, también, son claras aspirantes a la perfección en todas sus variantes y que sin embargo desde la lejanía, cuestionan el uso de la regularidad y el orden de occidente. Para ellos la voluntad artística y científica de nuestro pensamiento hace inteligible, clara, regular y simétrica a la forma más aparentemente caprichosa de la naturaleza. Según estos, y tratando la naturaleza como un orden cerrado se excluye el principio de incertidumbre que es el auténtico fundamento del mundo físico. El tema central es nuevamente la fricción, la lucha o la aceptación de la perturbación que nos pueden crear los agentes asimétricos.

La mirada confrontada entre el hombre y lo divino se establece en términos de poder a debilidad o de una simetría bondadosa, tanto en la ascensión de la mirada de los ojos- globos de Odilon Redon como en la "Visión de San Benito", una predela atribuida a Giovanni del Biondo, a finales del S.XV. En ambas se cumple el programa occidental de la identidad, la simetría y el reflejo divino, de esta última, Jean Paris, en su Tratado sobre el espacio y la mirada, dice: "…*Por indignos que sean nuestros ojos, obtienen su poder al reflejar al sol."* Tal como lo ha analizado Jean Paris en su magnífico libro "El Espacio y la Mirada": *San benito se quema en él, pero no puede arrancarse, ligado como está por el éxtasis,*

al centro del sol. Su radio visual abraza uno de los que emite el globo, exactamente el que hace el número dieciséis a partir de arriba –confirmándole en la relación de una parte al todo. Que la mirada del hombre, por limitada que sea, se integra en la mirada de Dios y en su espacio…". En este mismo sentido cabe comprender el vínculo mencionado por Plotino entre espíritu y belleza: "sólo un alma que ha llegado a ser bella puede ver la belleza", para el filósofo de la luz es fundamental que el ojo deba hacerse similar al objeto contemplado antes de poderlo contemplar.Consejos de similitud que indican una transformación recíproca entre el ver y el objeto de la mirada. Por eso sólo lo igual es capaz de reconocer lo igual, que es la única dialéctica esencial que posibilita la facultad transformativa del arte sobre nuestra conciencia y que exige una revisión radical de la actitud crítica.

CRÍTICA DE LA NATURALEZA Y DE LOS DIOSES

He querido remarcar en el título que encabeza esta última parte de la reflexión, el carácter contradictorio y friccionante entre tres términos: crítica, naturaleza y dioses. Hemos visto como los argumentos utilizados por la filosofía sobre la existencia de los dioses, nos hablan de unos Seres Perfectos y Creadores de todas las cosas, unas fuerzas ajenas al hombre, del que este y sus obras, serían un reflejo simétrico con el que establecemos ligeros recuerdos. En este argumento ontológico, se parte de la noción de que Dios es un ser absolutamente perfecto y que desde luego un Dios que existe es más perfecto que uno que no existe y nos menciona una fuerza exterior a la voluntad de los hombres.Quiero resaltar esta última definición, para dar lugar a todas aquellas teorías científicas que nos dicen que Dios no es necesario, si bien no niegan una fuerza exterior a la voluntad de los hombres, por lo que también se preguntan sobre el origen del universo. El consenso de los cosmólogos sobre "el Big-Bang", reconoce que el universo comenzó con la explosión de una unidad originaria. Esta teoría no niega la primera causa formadora, es más, implica que alguien o algo ha tenido que crearla. S.W.Hawking en "Historia del Tiempo" nos propone otra versión al demostrar que la energía originaria que fue necesaria para la creación del universo, es eterna, con lo que no habría ni un principio ni un fin, ni una primera causa.

El argumento de la primera causa ha sido uno de los más conocidos a favor de la existencia de Dios. Los filósofos y los científicos se preguntan por la primera causa, la causa necesaria del universo y así han propuesto la prueba cosmológica sobre la existencia de Dios. Hay una evidente correspondencia entre los fenómenos que observamos en la naturaleza y la pregunta por la causa que los origina. Así se han ido gestando en todas las culturas las teorías animistas que daban a la naturaleza el poder generador, y en la que los espíritus o las almas animan las montañas, los ríos, los árboles o el sol, dándole a la naturaleza un papel fundador de sus creencias religiosas.

Recordemos las obras de W. de María: "Lightning Field" (campo de relámpagos) en New México, o los "Sun Tunels " (Túneles para el Sol) en el desierto de Utah de Nancy Holst ¿Acaso su fuerza no está en la capacidad de convocar la energía de la naturaleza, a través de un ejercicio ritual con la colocación de las puntas de acero sobre las que caerán los rayos o los cilindros de hormigón por donde pasará la luz del sol? De los diferentes niveles que podemos observar en la imagen del fenómeno, sólo uno de ellos es responsabilidad del hombre: la elección del lugar, el material adecuado y la colocación a determinadas distancias de las puntas convocantes o los cilindros. Todo lo demás, es decir la obra misma, se produce con la aparición del fenómeno natural, y cuando este aparece nos menciona aspectos que sobrepasan la voluntad del artista. Cielo, línea de tierra u horizonte, desierto, relámpago y sol, nos mencionan otra cosa, otra causa.

Llegamos así al argumento que se funda en la observación de la naturaleza, de sus fenómenos, una naturaleza próxima de la que el propio hombre forma parte. Este argumento nos habla de un orden, de un ritmo, de una armonía de una proporción en la naturaleza, que presupone la existencia de un organizador inteligente, capaz de crear esa perfecta realidad. Así, nos encontramos con lo que se llama la prueba Teleológica. ¿Cuál es la finalidad última de esa perfección? ¿Cuál es el fin de todo eso?¿Cuál es la intención? Aún en el supuesto de que descartemos la argumentación teleológica de la teología, y volvamos a Hawking, la pregunta continua vigente y por responder. Este considera probado que el origen del universo discurre según unas leyes de la física y que no hay un ser personalizado que este detrás de esa leyes. Aunque reconoce que: podemos llegar a conocer las leyes físicas que rigen la totalidad del universo pero con ello no respondemos a la cuestión de porqué existe el universo y cual es su finalidad. Podemos saber, con el poder que nos otorga la razón, las leyes racionales que actúan, pero no sabemos porqué existen, cuál es en definitiva la finalidad y por lo tanto el origen de esas leyes. Para Hawking, conocer esto, sería conocer el plan de Dios y conocer tanto como Él.

Acercando la cuestión a nuestro ámbito creativo, diría que el artista, a través de sus obras, ha desarrollado la facultad mimética, aquella que desde siempre ha regido el progreso humano, de la observación y copia de la naturaleza han ido apareciendo las obras y la cultura de los hombres. La cultura pre-industrial de la palanca, la industrial del motor de explosión o la cultura post-industrial de claro signo cibernético han tenido como paradigma orientador el propio cuerpo de los hombres: Huesos- músculos, corazón y cerebro se han convertido en elementos inspiradores de los grandes avances de los hombres, y así la naturaleza, de la que como ya he dicho formamos parte, es una brújula consciente o inconscientemente de nuestros avances técnico científicos. Luego venimos nosotros con nuestra capacidad creativa, cumplimos el tercer paso, el de la creatividad que nos pone en la puerta de la interpretación de lo que hemos hecho apareciendo así el significado simbólico.

Como digo, la capacidad de duplicar los fenómenos de la naturaleza, registrar su luz, o realizar el retrato de un hombre, son momentos de creación en los que, si las argumentaciones de teólogos o físicos son ciertas, podría deducirse que la sombra de los dioses o la energía en expansión, están presentes en todas ellas.

En este planteamiento, el papel del artista, como el del geómetra o el arquitecto, es más legítimo que cualquier otro, pues el "hacedor" se convierte en un "mencionador" indirecto de los enigmas que subyacen tras las obras. Enigmas, que como ha quedado demostrado, tienen su origen en los interrogantes que suscitan la primera causa y la finalidad de todo lo creado.

Las obras, en su materialidad, llevan el registro de la raíz de las primeras causas, y por eso intuímos que incluso detrás de una acción, una obra o un pensamiento positivo, lógico, científico o matemático, se encuentran algunas claves que parecen mencionar, a veces de un modo consciente y otras, a su pesar, a "lo otro". Igual que el individuo más ignorante, si es que existe, lo está mencionando cuando traza una línea entre dos puntos o cuando dibuja el perímetro de un triángulo, de la misma manera el artista o el arquitecto administran una energía oculta, un Dios inconsciente, que se revela sin necesidad de mencionarlo en cada gesto, en cada elección instrumental o material. Por este motivo, se da la paradoja de que algunos filósofos de corte materialista, rezuman espiritualidad por los cuatro costados y nos parezcan los mejores afirmadores de la existencia de las primeras causas, y eso sin el farragoso trance de tener que explicar nada, pues todo está ya allí: en el número, la medida, la razón y la materialidad de las cosas.

La pregunta fundamental va apareciendo en nuestro horizonte reflexivo a propósito de la mimesis y la actitud crítica: ¿Con qué legitimidad y con qué garantías puede un hombre ejercer una crítica verosímil sobre unas obras, las de los artistas, sombreadas por la presencia de los dioses o por la presencia de las complejas leyes físicas y estructurales que configuran la naturaleza? ¿Con qué actitud correcta el juicio crítico puede aproximarse a la obra de arte sin riesgo de no quedarse en la pura epidermis de la obra?

El crítico debería encontrar un trípode útil sobre el que poder apoyar su intento, quizá imposible, de aproximarse a la obra de arte, un trípode que debería considerar un estado inicial de confianza que de un modo genérico llamaré Fe, de una voluntad de saber no documental y sí, transformativa que de un modo genérico llamaré Sabiduría y por último una predisposición afectiva como consecuencia del estado inicial de confianza que facilite el paso, la ósmosis entre la obra de arte, el espectador o el crítico, y que de un modo genérico llamaré Amor.

Texto inédito

TRES CÍRCULOS EN EL BARRO O EL SECRETO DEL TORNO

…"y cual rueda gira en vueltas bellas"…
Canto XXXIII de la Divina Comedia.

PRIMER CÍRCULO

Los escenarios en los que se lleva a cabo la liturgia de la transformación artística son siempre interesantes. Cuando Barbaformosa me invitó a visitar su taller de Cerámica en Girona, lo primero que vi, y llamó mi atención, fue el solemne Trono del Torno dominando el espacio y a su alrededor numerosos objetos nacidos de ese centro. Entonces me pareció que había algo sacramental en el hecho de hacer rodar esa rueda y de esa visita nace esta breve reflexión muy poco fenomenológica, en la que la obra de la artista queda oferente a los ojos y sin ningún comentario.

La iconografía clásica nos presenta a Saturno como un anciano que suele llevar una guadaña, en ocasiones una hoz con la que emasculó a su padre, unas alas, un reloj de arena. La Pintura de Saturno de Goya, quizá sea la obra más conocida de su serie Negra, y es junto a la de Rubens de 1636 las que centran su acción en la terrible antropofagia de los recién nacidos. Este hecho devoratriz, crudo y descarnado de sus descendientes, es el que mueve a que la diosa de la tierra sustituya la grasa por la piedra y de este acto misericorde nacerá Júpiter. El terrible anciano, suele apoyarse en un báculo con una serpiente o dragón que se muerde la cola, y Cartari en 1571 lo representa cogiendo directamente el Ofidio, en forma de círculo, con la mano.

El bestiario hermético tiene como principal figura a un dragón o gran serpiente que devora, al igual que en la iconografía Saturniana, su propia cola: Ouroboros. Cartari en 1571 lo representa cogiendo directamente el Ofidio, en forma de círculo, con la mano.

El movimiento circular del TORNO se emparentan, al igual que otras acciones rotativas, con los astros, tal como lo entendían los antiguos, y se convierte en el primer y principal Símbolo de lo originario …" pues como veían al sol y la luna, a los astros y al cielo siempre en movimiento y a la carrera (theonta), les pusieron el nombre de "dioses" (theonta) a partir de su naturaleza y de su tendencia a "correr" (thein).

SEGUNDO CÍRCULO

El escritor Borges me dijo en 1957 que para nosotros, el Océano es un mar o un sistema de mares; pero para los griegos, era un río circular que rodeaba la tierra. Todas las aguas fluían de él y no tenía ni desembocadura, ni fuentes. Era también un dios o un titán, quizá el más antiguo, porqué

el Sueño, en el libro XIV de la "Iliada", lo llama origen de los dioses y en la "Teogonía" de Hesíodo, es el padre de todos los ríos del mundo, que son tres mil y que encabezan el Alfeo y el Nilo. Heráclito había dicho que en la circunferencia el principio y el fin son un solo punto, que es un modo de decir que es necesario avanzar para llegar inevitablemente al mismo sitio. Un anciano era su personificación habitual, hasta que la humanidad dio, al cabo de los siglos con un Símbolo mejor, ese mejoramiento anunciado por el argentino, lo podemos ver en el Emblema XIV del "Atalanta Fugiens, hoc est emblemata nova de secretis naturae chymicae" del (R+C) M.Maier, editado en 1618 en Oppenheim por J.T. de Bry e impreso por Hieronymus Gallerus, que consta de cincuenta grabados, con epigramas latinos que explican las escenas. En este emblema se representa al "Ouroboros", en una integración similar a la que encontramos en el caduceo de Mercurio entre las dos "S", Sophia y Satán, las dos serpientes que deben integrarse. Los antiguos comparaban el Mercurio con la serpiente, ya que ambos arrastran consigo una cola de un lado a otro, para equilibrar el peso, en el anillo de Ouroboros, escribe Maier. Los antiguos veían tanto el transcurso de los años, y el tiempo circular (Saturno), como el comienzo del Opus, en el que se ingiere la cola húmeda y venenosa del dragón. Cuando este muda totalmente la piel, como la serpiente, se obtiene la panacea de su veneno. Siendo así, que el propio animal, quizá como el hombre, porta en sí mismo, el remedio para su mal, y como la furia saturnina, siembra la semilla de la creación y de la destrucción dando vueltas en un sendero interminable.

TERCER CÍRCULO

En el año 1.300, cuando Dante tenía 35 años, edad marcada como ideal para iniciar estudios difíciles, y no antes, escribió: La Divina Comedia. En el momento del deambulatorio por El Paraíso, en los Cantos XXX, XXXI, XXXII y especialmente en el último el XXXIII, se va configurando una iconografía cada vez más abstracta. Empieza, por describir el Poeta que la forma de la celestial gradería era parecida a la estructura de una rosa (canto XXX) y describe la ubicación en los estrados bañados de luces y tonos esplendorosos, llegando al último canto (XXXIII) donde el Poeta, fortificada ya su vista, la dirige a la eterna luz y descubre en un triple cerco el arcano infalible de la Trinidad: "En la profunda y esplendente esencia de la alta luz tres cercos vi que había de tres tintas, de igual circunferencia. Cual geómetra atento, que procura el círculo medir, y nunca acaba de encontrar el principio que le apura"…hasta llegar a los últimos versos de la Divina Comedia en los que el Poeta dice: "Aquí mi alta invención fue ya impotente, y cual rueda que gira en vueltas bellas, el mío y su querer movió igualmente el Amor que al sol mueve las estrellas".

Así, es verdadera y real la rosa que Beatriz muestra a su fiel amante al llegar al círculo del Paraíso. El Poeta en los últimos cantos nos dice que la forma de la celestial gradería, es circular y que era parecida a una rosa abierta una inmensa flor simbólica confundida con lo real, lo último y más abstracto del camino es real y verdadero como real y verdadero es el horror de Dante al pasar por el infierno: tiene que estar aterrado, no porque fuera cobarde, sino porque es necesario que esté aterrado para que el infierno tenga sentido y para que creamos en él y por si quedara alguna duda,

al final del complejo sendero simbólico de la Divina Comedia, el Poeta en la última estrofa, ante la visión de tres círculos, de tres tintas, tres círculos de igual circunferencia trazados con la precisión del geómetra que procura medir el círculo, y nos dice: "…Aquí mi alta invención fue ya impotente". Rosa y Círculo dos realidades culminantes de la naturaleza y de la forma. (y cual rueda que gira en vueltas bellas, el mío y su querer movió igualmente el Amor que al sol mueve las estrellas").

El sencillo y ancestral movimiento rotatorio del torno se convierte, por el arte del intérprete, en una extensa representación del movimiento universal, pues como creían ingenuamente los antiguos, el Universo se mueve en una sola dirección y de ahí su nombre y su alto poder evocador como principio de principios.

MUJER BLANCA, VIRGEN NEGRA

Rotación y presión hidráulica configuran las formas y ponen límites al deseo de la materia arcillosa por desbordarse. La presión de las manos sobre la tierra fina de la porcelana, modifica su sustancia molecular. Presión de mano, presión de máquina, como sea lo que era blando, coge la dureza y la resistencia de la porcelana, siendo así que el blanco es su color distinguido. Lo oscuro, lo negro surge de otro material, el color rojizo del barro bajo atmósferas reductoras hace que el negro sea su color. Agua y barro se permutan virtudes, y por la acción mecánica se crean moldes para romperlos, se crean series para hacerlas distinguidas, se guiña el ojo a la industria y al producto.

Pero la mano resiste, cogida a los recuerdos primeros. La serie y la secuencia son el todo de una obsesión artística, pues no hay nada que escape entre las apelmazadas redes del sentido.

La humedad del barro no tiene la blanda ductilidad del agua, sin la que ninguna obra cerámica puede ser realizada. Suave y fluida, la materia fangosa se amolda a la voluntad del yeso giratorio o a su brazo basculante o a la presión de la prensa, siendo así que enmoldar es acomodar la materia. La violencia de una voluntad impuesta por la plantilla de las formas o por la acción mecánica y neumática, toma la materia y la aprieta, la exprime… la obliga. Esta voluntad clara y afinada por el utillaje industrial no es más que la forma pequeña de las cosas. Esta voluntad requiere el peso equilibrado de lo que no tiene forma y que es el gran antepasado de los seres que habitan justo en el punto luminoso del amanecer y el crepúsculo, ese privilegiado momento en que un hilo no se sabe si es blanco o negro.

Un extraño designio ha establecido parentesco entre dos vocablos idénticos. Revolución y Revolución. En el primer caso esta palabra tiene todo el atractivo de lo que necesariamente debe cambiar, una revuelta radical de las cosas conocidas, al fin: un elogio de la diferencia y un trayecto hacia delante, marcado por la evolución necesaria de la realidad y de las ideas. La otra vertiente, es lo contrario, tiene la atracción significante de las palabras técnicas y aquí nos encontramos con que

indica la paradoja de un movimiento mecánico de rotación continua de un cuerpo alrededor de un eje que configura la forma de la materia cerámica. La huella de la circularidad recuerda que en este fenómeno de movimiento continuo, el destino es siempre el mismo: un retorno al punto de partida. La revolución del torno es a la vez, de entre todas las técnicas que conozco, la que mayor caudal de sugerencias tiene, mencionaré brevemente algunas de ellas. Quiero mencionar que la creación del vacío interior es una virtud del oficiante, para crear espacios, dimensión reservada a los arquitectos ya los dioses.

Quisiera decir que la ascensión de la materia es posible con la fuerza de las manos en oración y que el signo de la verticalidad radica en el seno del oficio. Quisiera decir que la boca del jarrón, cerrada en algunos casos o abierta, en otros, me recuerda antes que su uso, un antiguo rito. Quisiera decir, que es una de las técnicas en las que de una manera genérica participa la totalidad del cuerpo, incluso, con el dolor lumbar y necesario de las grandes gestaciones.

Quisiera decir, por último, que la circularidad, el cuerpo y la mente, si fuera posible unirlos, nos transportarían al corazón mismo de la cosa, allí donde el movimiento de la sustancia de la materia genera nutrientes espirituales, que conocen bien los monjes danzantes y voladores de la lejana tierra turca.

1995 Abril. Escrito. "Mujer blanca, Virgen negra". Colaboración en el catálogo de la exposición de Barbaformosa Rompamos Moldes "Escola Massana. Exposición de Isabel Barbaformosa en la Sala Busquets de la Escola Massana.

PERFECTA IMPERFECCIÓN

En esta exposición, Barbaformosa se propone un ejercicio moral muy arriesgado. Por un lado, quiere respetar la condición de la porcelana y despertar su auténtica naturaleza, su perfecta condición, y, por otro, la quiere someter a la prueba del azar imperfecto, del accidente controlado. La porcelana es una materia femenina que exige un trato delicado. Su tacto es el de la piel blanquecina, el rostro perfecto y una alegoría de la inocencia. Quien busca palabras en la mujer inmóvil suele encontrar: silencio; quien busca el alma en el interior del jarrón de porcelana encuentra: vacío. La magia del blanco sobre blanco, hace desaparecer cualquier mácula, es materia inmaculada y es quebradiza, dura y frágil como el vidrio. La brisa es una sensación inherente a su tacto y desprende luz transparente cuando la miramos. La perfección y la fragilidad del caolín, su estructura, contiene la pureza de la atmósfera en las altas montañas, de donde proviene su nombre, y contiene también la geometría perfecta, la belleza cristalina y rígida de los tetraedros y octaedros que forman las capas hexagonales de su suave superficie. Pero ésta, como toda perfección llevada a su punto más extremo, crea una tensión insoportable. La perfección absoluta niega cualquier posibilidad de emoción. La materia perfecta es incognoscible, es autárquica, puede llegar a ser autista y, si no tuviera el contrapunto de la imperfección, sería fría e inhumana. Por eso, Barbaformosa quiere introducir el caos de lo indeterminado, el azar, y, en definitiva, introducir las imperfecciones de la vida en el espíritu perfecto de la porcelana. Esta acción transformativa la debe hacer sin debilidad, de una manera enérgica, decidida, incluso con acciones manuales un poco violentas, sacudiendo las piezas, rompiendo su perfección simétrica, conseguida con la rueda del torno cuando llega al borde, en la boca, al límite de la pieza de porcelana. Esto explica estos temblores azarosos y las quiebras propias del movimiento convulso. Es evidente que, si es cierto lo que dice Gaston Bachelard, autor preferido de Barbaformosa, en el sentido que somos "pasta primigenia", esta exposición está hablando de la condición humana, de la necesidad de modelar el comportamiento y el ser, como estas obras de porcelana, perfectos en nuestra imperfección.

2010 Enero. Escrito para la exposición de Isabel Barbaformosa en Artesanía Catalunya.

MORIRÉ CALLANDO O LA METÁFORA EN EL ARTE

A GABRIEL, CARLES HAC MOR Y RAIMON AROLA

MUERTE Y METÁFORA

Asistía como oyente a una "mesa redonda", organizada por mi amigo Gabriel, en la Escola Massana con motivo de la Primavera Fotográfica. Las intervenciones, de gran nivel, tomaban como punto de partida la ponencia del moderador sobre un tema que le interesa especialmente: "Vigencia de la metáfora". Las palabras de los invitados me iban provocando un deseo irrefrenable de participación y esperaba mi oportunidad en el coloquio que se iba a celebrar a continuación. Me veía impelido a participar por las posiciones que se enfrentaban unas a las otras, a favor y en contra, alternadamente.

El tema no podía dejar indiferente a nadie que se encontrara cerca del fenómeno del arte. Llegado el momento de las intervenciones del público, no encontraba la ocasión para hablar y mi intervención no acababa de producirse. Frente a mí, uno de los ponentes en la mesa, se acompañaba de un libro del cual, desde las primeras filas, en las que me encontraba sentado, sólo podía ver el título de su lomo. Mis ojos se dirigían una y otra vez hacia ese libro y fué así durante las dos horas de duración del acto.

La contundencia del título: "Moriré callando", había ido calando en algún lugar de mi conciencia y me impedía tomar la palabra, y así, me vi condenado al silencio durante las brillantes intervenciones que se sucedían una tras otra, entre el público y la mesa. Y todo ello debido a la lectura del lomo de un libro del que no conocía ni siquiera el autor.

Pasado un tiempo prudencial, ahora es el momento de pensar sobre esa inmovilidad y ese silencio. El libro al que he hecho referencia se encuentra hoy aquí. Este libro es un estudio sobre la obra de tres poetisas judías Gertrud Kolmar, Else Lasker-Schüller, Nelly Sachs. Es un ensayo

de Rafael Gutiérrez Girardot sobre tres mujeres que fueron victimas del odio, la persecución y la muerte fueron las constantes vitales que alumbraron sus poesías. En las tres se ha elogiado la fuerza pictórica y audaz de sus metáforas.

La intuición que tenemos de la muerte es que debe ser más breve que el momento de pensarla. La muerte es la prueba de fuego de la metáfora, pues en el tránsito entre el existir y el no-ser, no caben sugerencias, alegorías o tropos poéticos. La muerte se da, aparece y actúa antes de que podamos llegar a pensarla, y por si fuera poco, tal como gusta recordar a estoicos y epicúreos: no debemos temerla, pues cuando ella llega, nosotros ya no estamos. Existir y morir, en infinitivo, van contra la capacidad de pensar el mundo, de concebirlo temporalmente y si eso es así. Anulada nuestra capacidad de mencionar las cosas, en el momento culminante del cambio, entonces en ese instante, ni siquiera podemos sugerirlas, ni siquiera podemos acudir a ninguna metáfora, la muerte con su irremediable presencia hace del suceso, del momento, del ¡voilá! el terreno en el que no cabe la posibilidad de metaforizar.

Después de la muerte que asoló Europa es bien conocida la frase de T.W. Adorno, de que "escribir un poema después de Auschwitz es bárbaro e imposible." ¿Cómo cantar? Sin embargo, la fuerza por trascender ese momento es tan fuerte, hacerlo pervivir e inscribirlo en la historia de los acontecimientos, es tan ansiado, que incluso en el momento del tránsito, no podemos obviar nuestra capacidad por metaforizar y hacer significativo el hecho de morir. Nos cuesta y nos resistimos a dejarlo en infinitivo y entonces lo gramaticalizamos, aún y que sea través de un significativo y metafórico silencio en el momento de la verdad desnuda: y escribimos el título del libro que comento: MORIRÉ CALLANDO. Así, ese "pero y moriré callando" de Gertrud Kolmar, además de una premonición, de una confirmación y una resignación ante el destino mortal, se convierte: (como afirma R-Girardot) en: *"una metáfora de la iluminación y del callado heroísmo ante el destino y la muerte"*

CINCO VISIONES DE LA METÁFORA

Propongo una navegación de superficie por el mar inmenso e inabastable de la Metáfora. Mi intervención consta de 5 situaciones ejemplares a través de ellas. Este carácter ejemplificador y explicativo de las situaciones, indica que ya me está empezando a envolver el sutil hilo de seda de la metáfora, pues un ejemplo, igual que una explicación, se da cuando lo que ES, en sí mismo, no nos resulta suficiente.

Se cumple así uno de los primeros axiomas de la metáfora: la sustitución de una cosa por otra o también la identificación o parentesco entre dos cosas que se nos presentan como diferentes. La sustitución, el parentesco o la identificación ponen a prueba la más alta capacidad de invención; si una reflexión sobre la metáfora pudiera definirse como un: esto es esto rotundo, como el que da un golpe sobre un mesa, no necesitaría, ahora, desarrollar, con mayor o menor acierto, mi capacidad para hallar parecidos entre cosas que en apariencia son diferentes; no tendría que acu-

dir a imágenes o situaciones no pondría a prueba mi capacidad de invención, ni alta ni baja, no obstante, hablamos y metaforizamos. Así entre el rechazo y la aceptación del destino mortal van apareciendo diversas posiciones en torno al valor de la metáfora.

1. Algunos piensan que el lenguaje artístico se ve irremisiblemente condenado a referirse con figuraciones afortunadas o citaciones indirectas y sugestivas a "lo otro", a lo que no está, y que acaso, ni siquiera podemos conocer, pero siempre intentando referenciar, pero siempre aludiendo. Así entre citaciones y menciones vamos construyendo una práctica artística que partiendo siempre de un referente no puede dejar de mencionar a otra cosa, a aquello que aquí no se encuentra.

2. Otros extrapolan esta posición y fuerzan el paso, y entonces la metáfora, mucho más radicalizada se acerca al Símbolo. La mención a lo que no está, engendra el misterio inherente de la mítica simbólica, y ello merece un tratamiento específico, pues la metáfora deja a un lado su perfil culturizante y gramaticalizador y deviene la potencia mágica del signo. Aquí la metáfora como cultura deja su lugar a la metáfora de las metáforas, la que no acepta otra liturgia que la sagrada. En este caso el Símbolo aparece más como consecuencia de la fe y la creencia que de las sofisticadas estrategias del arte y la literatura. Esa dimensión auténtica, mistérica y a-culturizada, sin códigos, ni diccionarios, la auténtica y oculta dimensión de lo simbólico, generadora de rituales y creencias que no pueden entrar en controversias como las que aquí estamos llevando a cabo.

3. Otros nos dicen que la obra de arte es la canalización de una voluntad capaz de generar metáforas indescifrables, una voluntad que se manifiesta a través de la mano activa del artista, pero que no es más que el reflejo de la gran ansia productiva del "Auténtico Creador": unas fuerzas poderosas neutralizan la voluntad particular del artista, en beneficio de una acción involuntaria que actúa sobre el mundo. Las parábolas, las profecías, el mismo Juan y su Apocalipsis, son una muestra de ese principio fundador de esta consideración de la metáfora: "el hombre pone la mano y Dios pone todo lo demás."

4. La morfología es un terreno hecho, también, de ensimismamientos, en el que el arte y la naturaleza, y especialmente esta última, se remite a sí misma, sin voluntad comunicativa y sin metáforas. La semilla del "eucalipto", o cualquier otro aspecto de la naturaleza misma genera un sistema de referencias en el que la riqueza y autonomía de su Forma, prescinde de nuestra valoración subjetiva y creativa, prescinde de nuestra capacidad por metaforizar, porque en verbo de Pessoa "todo lo que nosotros podamos opinar de la naturaleza (incluída la metáfora) nunca ha hecho crecer una flor". La naturaleza prescinde de nuestra consideración subjetiva y creativa. Un artista en ese terreno, puede llegar a generar energía metafórica, pero lo común es que se imponga la fuerza fenoménica, el hecho científico, el hecho biológico del referente del que se parte, sin interpretación, sin valoración, pero con puro espíritu de conocimiento, tan solo siendo el testigo notarial del crecimiento botánico o zoomórfico.

5. Otros reclaman lo contrario de todo lo que hasta aquí he explicado, reclaman la a-culturización, la a-significación de todo lo artístico en beneficio del sentido ensimismado, sólo, integro y perfecto. De lo cual puede desprenderse que no hay otra alusión a nada que no sea "sí mismo". De este modo se pone en crisis la metáfora, se pone en crisis la capacidad misma del lenguaje y se deja a la obra "autista", sin voluntad de comunicación con el mundo que la recibe, con toda la fuerza y la perplejidad que otorga el no-entendimiento. Ese estado de negatividad nos deja solos, sin nada. Se acerca al privilegiado momento de las cosas en su instantaneidad, sin significación, ni interpretación: la misma a-temporalidad que opera en la vacuidad budista o en la ataraxia greco-latina. Un amigo, con el que comparto horas de ocio y atención, en un discreto lugar del alt Empordá, me dejó leer una obra del escritor inglés, Robin Cook, muerto en 1994 y sin ninguna relación con su homónimo américano Robin Cook. Éste, es descrito por los especialistas como un auténtico buceador en los fondos más negros del alma humana, sus obras están repletas de dolor y marginalidad y sin embargo en su obra, en varias partes del libro se aborda el tema de la muerte, de su aceptación y su conciencia,por ejemplo: "*...la cuestión es saber cómo se va a morir. Todo el mundo debería afrontarlo. El problema es saber cómo preveer la cuestión hasta el ultimo momento y hacerlo de una manera consciente, deliberadamente"... "la mayor parte de la gente vive con los ojos cerrados, pero yo, quiero morir con los ojos abiertos, intentamos hacer de la muerte algo menos difícil."* La atención, la calma y la conciencia de la muerte nos sitúan ante la realidad sin estrategias, nos deja sin inspiración y entonces ¿qué se debe ver? ¿Qué veremos cuando no seamos más que lo que somos? Cuando nuestra capacidad por imaginar quede sometida al no-pensamiento y las cosas sean como son y simplemente, el agua humedezca nuestra lengua.

1997 Noviembre. Escrito. "Moriré Callando. La metáfora en el arte", Revista Talp Club, Institut Municipal d'Acció Cultural. Reus

ALQUIMIA DE LOS DOS MUNDOS

La joya, más allá de las polémicas sobre su valor material, o más aquí del carácter experimental de la nueva joyería, mantiene el más grande de los misterios: me refiero a su dimensión, su pequeña dimensión. El llamado efecto mariposa, y las teorías en torno a las resonancias morfológicas, nos hablan de que pequeñas causas pueden crear grandísimos efectos y que el aletear de las alas de un insecto en su fase transformativa de gusano a crisálida, es capaz de causar grandes ráfagas de viento en el lugar más alejado de donde se produce su vuelo.También se dice que la palmada destructiva de nuestro mano sobre un mosquito o una hormiga, puede causar tremendo terremotos en alguna parte de nuestro planeta o incluso aún más lejos.

La miniaturización que es propia de la joyería, siempre parece indicar algún poder, la posibilidad de producir algún efecto. En esta exposición veo que: el cielo inmenso y estelar es aludido por unas limaduras de alpaca y plata, hay piezas que son refugios, construcciones minúsculas para que habiten los espíritus, los relicarios son pedazos, trozos pequeños de la inconmensurable santidad, las cenizas son micro materia de cuerpos que eran peso y gravedad, incluso veo una fauna imaginaria o un coche, una casa o un perro y que parece aludir a la relación entre Dos Mundos: Micromundo / Macromundo.

La magia más poderosa se encuentra en esos pequeños objetos de la joyería tradicional, y así los lazos estimatorios, son algo más que unos anillos que sellan la unión y la fidelidad, son: la presencia misma del amor. La joya posee una fuerza activa y mágica. Las infinitas variaciones que los hilos de plata ejercen en casi todas las obras que están aquí presentes. Cada torsión, cada gesto minúsculo, cada pequeña soldadura o minúsculo lazo parece insignificante y a pesar de ello, crean un campo de direcciones, tensiones y superposiciones que se pueden apreciar muy bien cuando se ven juntos, tal como pude ver en su fase de selección.

Sabemos que el gesto caligráfico es una clave de los estilos, sabemos que en la letra, la más insignificante de las formas inteligibles, algunos buscan valores místicos y espirituales, incluso el nombre de Dios. Y sabemos, también que en los libros miniados nace el gran estilo: el arte románico. Sabemos que la más exacta alusión al creador es el Uno, unidad mínima y máxima expresión de lo infinito.

No me parece un exceso entrever en estos pequeños mundos íntimos y sugeridores de la nueva joyería que se hace en la Escuela Massana, el reflejo de otros mundos mayores y con los que se busca unidad o reciprocidad. Cumpliendo de esta forma el antiguo "desiderátum" de Giordano Bruno para quien: *"una sola y misma cosa es lo más claro y lo más oscuro, principio y fin, altísima luz y profundidad abismal, infinita potencia e infinito acto. Contemplando la armonía y consonancia de todas las esferas, inteligencias, musas e instrumentos, conjuntamientos; allí, el cielo, el movimiento de los mundos, la obra de la naturaleza, el discurso de los intelectos, la divina providencia, todos a un mismo compás celebran la elevada y magnífica vicisitud que iguala las aguas inferiores a las superiores, cambia la noche en día y el día en noche, con el fin de que la divinidad este en el todo, de manera en que todo incluye todo.* G.Bruno De gli Eroici Furori" (1585).

En buena ley y es cosa sabida, convendría recordar que el oficio de la joyería tiene una antigua memoria material y técnica que además se inscribe en una tradición espiritual y filosófica propia de los antiguos gremios que aspiraban al trabajo y a la transformación de los metales y otras materias. Aun y que la evolución de la nueva joyería la ha aproximado a los objetivos que son propios de cualquier otra práctica creativa, como la pintura o la escultura, no es menos cierto que aun arrastra el rastro de un antiguo poder y de antiguas dependencias técnicas. En esta tradición a medio camino entre la técnica y el espíritu de la filosofía hermética vemos un guerrero con una coraza que tiene alrededor del casco los siete estrellas de los metales subido sobre dos columnas y donde los riachuelos del agua del sol y de la luna van creando meandros dentro del paisaje al tiempo que leemos: "De dos aguas haced una. Procuraros el Sol y la Luna y bebedlos, entonces veréis la muerte. Seguidamente, haced tierra con el agua y multiplicad la Piedra.". De dos mundos haced uno y de la reunión de lo que nos parece microscópico y aquello otro que se nos aparece como macroscópico pueden nacer muchas venturas.

1996 Abril. Escrito. "Dos Mundos", colaboración en el catálogo de Joyería Contemporánea: "Un Art Íntim", Can Mulà, Mollet del Vallès.

FORMA Y PRE-FORMA EN EL ARTE

Las anécdotas son episodios casuales en nuestras vidas y siempre me ha gustado dejarme guiar por ellas. Son esos momentos circunstanciales en los que, liberados de la obligación de escoger, aparece el acontecimiento. Bien mirado, la elección y el criterio, como resultado de la voluntad, suelen conducir a graves errores. Por otro lado, esa liberación, es un primer reconocimiento de los límites racionales y en cierto modo de la crisis necesaria a la que debemos someter a la voluntad, para acceder a otros modos de conocer el mundo y muy especialmente el mundo de la creación de la Forma.

Unos días después de que Gabriel me hiciera la amable invitación para participar en esta mesa, un alumno de nuestro curso me comentó algo con lo que quiero iniciar mi intervención. Dicho sea de paso, espero que los nuevos rumbos que está cogiendo la Escuela, no me priven del gran placer, que tengo a menudo, de que los alumnos, llevados de su deseo espontáneo de conocimiento, sigan provocando mi curiosidad. El día en el que el profesor sólo enseñe a sus alumnos y el conocimiento circule en dirección única, ese, será el día de la muerte de la escuela.

El alumno, ya mencionado, estaba realizando un trabajo sobre un texto de Eugene Ionesco: esa obra es Rinoceronte. En este texto teatral tiene una presencia decisiva ese mastodóntico cuadrúpedo, que, como toda gran fuerza, deja tras de si una nube de polvo. La levedad del polvo es junto al cristal, una expresión mínima de la materia, la ligereza del polvo aparece constantemente en la obra de Ionesco, sea para anunciar la llegada furiosa del Rinoceronte, sea para constatar su paso por la escena.

Estamos acostumbrados a que esto sea así. Tras el paso de una gran fuerza, se levanta siempre, una columna de polvo, una nube más o menos densa. Tras ella, pero nunca delante. Ionesco nos permite imaginar una nube de polvo que va delante, que anuncia y anticipa la llegada de la causa productora. En este caso, la nube de polvo no es el resultado de una causa, no es un efecto, no es una consecuencia, es su anticipación. Se nos ha enseñado, que todas las acciones artísticas obedecen a un esquema similar al que actúa en la lógica teatral: planteamiento proyectual, desarrollo de la idea con su materialización y resultado conclusivo del proceso que culmina con la comprensión que el espectador tiene de la obra. Por si esto no fuera suficiente, se espera que la historia del arte nos vaya ordenando los resultados cronológicamente, y que algún texto teórico nos hable de los efectos de determinadas causas, y entre autores e intérpretes: las formas artísticas van llenando la bolsa de la explicabilidad y de las buenas intenciones.

Así, la Forma resultante es siempre la consecuencia de una intención y el arte se convierte en el noble oficio de dar cumplida Ilustración explicativa de algo: sea la forma como consecuencia de la mimesis fiel y copia de un paisaje, la forma como ilustración del sentimiento poético de unos versos, la forma como ilustración de un teorema de la física teórica, o la forma como ilustración de un texto sagrado o la forma como gran ilustración de la observación de las estructuras más escondidas de la naturaleza. Así la Forma deviene explicada constantemente, los nuevos licenciados en la facultad de Bellas Aras se deshacen en inteligentes reflexiones sobre sus obras, convirtiendo la Forma en un despojo, en un resto de una u otra intención. Por si fuera poco, como ya he dicho anteriormente, la forma tratada de este modo, se convierte en el argumento explicativo de la crítica, de la historia del arte, de la evolución de los estilos y las formas artísticas. Y así todos estamos contentos y justificados.

Pero ¿qué sucede cuando este orden se invierte? En ese caso la columna de polvo guía, la nube de polvo no es efecto, se convierte en causa. La inversión de las causas y los efectos nos obliga a una manera nueva, refundadora de aproximarnos a la Forma. El efecto se convierte en el motor del arte, no en su residuo histórico o estilístico. La Forma deja de ser analógica, deja de referirse a su causa y templa el impulso metaforizador. La Forma así entendida, pasa a ser pre-lógica, a-lógica y quizás por ello autónoma e independiente.

La nube de polvo, ahora va delante, como en la obra de Ionesco anticipada a mi voluntad; no soy yo quien la produce, y así, pensando en su autonomía, tampoco yo soy el productor causal: sino su efecto. La despersonalización es inmediata: yo no produzco cosas, las cosas y entre ellas las formas me eligen, yo no soy su elector, tampoco su dominador. La Forma-Nube-Columna habla por sí misma y puede guiarme. En un antiguo gravado del S.XVII (emblemas ético-políticos de Zincgre f, 1619) he visto algo parecido a una nube-columna de polvo que con una figura determinada, conduce a un pueblo hacia su libertad a través del desierto.

Reconozco que otorgar autonomía a la forma es algo impertinente con la voluntad humana, que siempre quiere ser la fuerza dominante. Verdad y voluntad quedan sometidas ante interrogaciones tales como las que Jacques Lacan formula en sus" Escritos", más concretamente en una conferencia dada en Viena en Noviembre de 1955, bajo el atractivo pero críptico enunciado: "La cosa habla por sí misma", y dice: "¿A dónde voy cuando he pasado a vosotros, dónde estaba antes de pasar a vosotros?".

El antes y el después aparecen siempre en los mitos formativos de las diversas creencias y aluden siempre, y es así en la fe cristiana, a un devenir de lo No-Formado al Orden. Desde ese inicio, tan bien recogido en obras de todo tipo, especialmente en el Platón pitagórico y en Aristóteles, que son las fuentes de las que bebe la estética moderna, se ha ido marcando nuestro modo de ver las cosas y la forma siempre se ha entendido que es una consecuencia de esa tendencia causal y unitaria hacia el orden. Pero la extraña pregunta de Lacan permanece y nos permite pensar en la importancia de algún estado previo, pre-formativo, en ese momento in-forme y pleno del sentido de la anticipación en la que se mueven otras filosofías.

Para abordar esta cuestión, los términos opuestos no son suficientes, pues a menudo no son más que el resultado de la lógica dialéctica, que siempre es una lógica dominadora. Así en la oposición orden y caos, hay que buscar un tercer momento de la dialéctica que no sea la síntesis hegeliana que es un proceso excesivamente optimista.

El arte de todos los tiempos se ha refugiado, incluso en la etapa de la abstracción y del informalismo, en el principio cosmogónico. La abstracción aunque pudiera parecer lo contrario tenía un sentido causal basado en su inspiración en la morfología de la naturaleza y con vínculos estrechos con la mística del número y de la proporción, tal como queda de manifiesto en la obra de Juan Eduardo Cirlot "Morfología y Arte Contemporáneo", Ed. Omega, Barcelona, 1955. Siempre hemos buscado refugio y ahora alguien nos dice que no nos refugiemos en lo que sabemos, en la cultura, sino que permanezcamos en ese estado de no-conocimiento, de no-forma, de vacío a-culturizado y desconocido donde no pueden llegar las palabras, ni siquiera las antítesis de lo vacío y lo lleno, del orden y el caos. El absurdo tampoco nos sirve, pues el dadaísmo es una estrategia más de la afirmación y No del No. Hay que poner mayor énfasis en el no del vacío, pues no se trata de buscar lo contrario de algo pues esa dialéctica, ya he dicho que no es suficiente. Y entonces: ¿qué hay más allá?

Desde ese proceso de reducción fenomenológica aparece la positiva actitud del escéptico, es algo inevitable. El escéptico es alguien que sabe que la razón, aunque no la niega, no es suficiente para acceder ni al conocimiento universal de la verdad, ni al conocimiento particular de la Forma y por ello propone que junto a la ilusión del conocimiento, se debe añadir la suspensión del juicio crítico, la alternativa del no-conocimiento. Esta solución es a-culturizadora y nos remite a un estado anterior a la formación del mundo que conocemos, un tiempo anterior al arte y a la cultura. Creo que conviene reivindicar aquellos momentos de la filosofía que no han tenido el prestigio fundador de las grandes corrientes estéticas. Por ejemplo encontramos a estoicos y epicúreos compartiendo marginalidad histórica.

Diógenes Laercio nos dejó un impagable documento sobre la vida y la obra de Epicuro. En el libro X, "De las vidas de los Filósofos Ilustres", se encuentra una expresión misteriosa, que el autor no se resiste a comentar, y yo tampoco, la expresión es esta: "Aquello que aguarda", y dice Laercio: "Estar atentos y acercarse a una torre y darse cuenta de cómo aparece de cerca."

Creo que aguardar atentamente con el espacio y el tiempo entre el paréntesis escéptico, nos puede permitir que toda sensación valga por sí misma y que no tenga dependencia alguna del entendimiento y de la memoria, la palma de mi mano acercándose a la torre de la Forma, en un A-logos que deje la sensación ensimismada, en su soledad e independencia. La percepción inmediata convertida en argumento principal de la existencia, permite que el cuerpo sea el momento central de esa "aquendidad" fenomenológica, de ese ser aquí, un momento hecho de atención y calma que

nos propone un estado de conocimiento, que sin pasar por los modelos conocidos de la cultura de la forma, nos permita anticiparla, verla desde otro lugar.

Este modo de conocer que podría llamar: "Noesis", me obliga a poner (entre paréntesis) todo lo conocido. Si todo lo expuesto hasta aquí, es cierto, ¿qué lugar tiene la historia de las formas artísticas o la crítica en una nueva noesis hecha de pura intuición, en un universo de lo no-formado, no causal, a-lógico, supra-humano, cuando las herramientas de la cultura y de la historia son justamente las contrarias? Dada esta situación, es cuando auguramos la necesidad de un artista "magno" capaz de romper el nudo gordiano de la forma, un hombre capaz de deshacer el simbolismo de la Forma, deshacer su significado, deshacer su sentido histórico y cultural. En definitiva deshacerlo todo y quedarse en el estado previo a toda noción y conocimiento, por el camino del Amor, la Actitud renovada y el Método correcto. Y así, reconociendo los límites de la razón, o poniéndole algunos paréntesis, aparece el otro lado de la Forma, aquel que no conocíamos y sobre el que trabajan artistas de la magnitud de nuestro compañero el escultor Gabriel. Un artista que ha recuperado el auténtico valor de lo mental, un artista para el que ese desanudamiento del nudo gordiano de la Forma no supone un vacío de interés y pobreza de propósitos éticos, alguien, como él, capaz de superar las limitaciones del modo histórico de pensar, y capaz de refundar la forma anticipándola a sí mismo, en lo que Gabriel ha definido como Pre-Formas.

1998 Mayo. Ponencia en la Mesa Redonda: "Refundar la Forma", organizada por el artista Gabriel con motivo de la celebración de la 9 ª Primavera Fotográfica en la Escuela Massana de Barcelona, con el texto: "Nube Anticipada" y con la participación de Carles Hac Mor, Lourdes Cirlot, Martí Peran, Ramón Herreros, Carles Atmatller y Gabriel.

LACA EN LAS UÑAS O LA OCULTACIÓN DE LA PINTURA

OCULTACIONES Y ENCUENTROS

La naturaleza gusta de esconderse y las ciencias que la estudian tienen algo de profanación. Me pongo ante las últimas obras de Isidre Manils con la incomodidad del que a través de su capacidad especulatoria se atreve a asomarse a un universo blindado. El cripticismo de su obra es fuerte y él mismo evita dar demasiadas explicaciones. Es imposible saber el significado cierto de estas obras aunque a veces, cuando alguien dice que las cosas escapan a nuestra comprensión quiere decir, sencillamente, lo contrario y es que sabiéndolas profundamente no alcanza a comunicarlas, a ponerlas en palabras. Este es un sentimiento común que culmina con un noble silencio. De todos modos, he encontrado en el Doctor Faustus de Thomas Mann el mejor consejo para superar esta dificultad inicial y ser justo con el espíritu de la interpretación que me mueve a escribir estas líneas. Mann nos explica que el padre Leverkuhn quería inculcar en los jóvenes adolescentes el misterio de la naturaleza y quería que se contemplase con recogido fervor, con el fervor misterioso con que él mismo consideraba la escritura indescifrable en las conchas de ciertos moluscos, por medio de su gran lupa cuadrada.

En una época, anterior a la que comento, Manils trató fragmentos y anécdotas de inspiración cinematográfica con el mismo rigor de pastor luterano que Baudelaire empleaba para tratar temas insignificantes como el vino, el hachís o el maquillaje. De ese momento, recuerdo dos obras de pequeño formato en las que unas uñas largas y rojas y otras negras y afiladas punzaban cuerpos. Dos obras que hace unos años, en pleno apogeo postmoderno, se hubieran visto como una exhortación al ornamento superfluo, a la noche o simplemente como un elogio de la apariencia. Creo que pintarse las uñas es una acción sobre el propio cuerpo que tiene la misma fuerza que el tatuaje, o que atravesarse la carne con acero clínico para hacerse un "piercing". Estas dos obras me indican dos caminos: uno, sobre el procedimiento pictórico, pues la laca aspira a conseguir una superficie brillante y lisa en la que el pincel no debe dejar ningún rastro de su intervención y otro sobre la ocultación de una parte del cuerpo. Isidre ha comentado que uno de sus objetivos es la ocultación de la pintura. La perfección en el procedimiento pictórico le permite conseguir un logro que explica con entusiasmo: la desaparición de la pincelada, quitar pintura hasta que no se note que lo es, hasta que desaparezca. Parece que su pintura intenta conseguir la superficie acristalada de un televisor o un fotograma, unas superficies sin textura alguna, una sensación tecnológica que incluso ha llegado a engañar el ojo experto de algún fotógrafo. Veo en la obra reciente de Isidre Manils un paso más hacia la ocultación y la coherencia hermética que empezó a ejercer en su anterior exposición, en la que fue preparando la escena del misterio, el espacio del encuentro, en obras como "Es muy difícil que llegue nadie" y otras, en las que un reloj invisible iba marcando los dígitos para el momento de un encuentro o de una destrucción, en una de ellas el escenario estaba rodeado de unas cortinas-llamas. Las luces que en ellos se veían, podían ser tanto las propias de los mitos

fundacionales del Cosmos y del inicio del orden como las febriles luces tóxicas del Apocalipsis. La grandeza de la complejidad simbólica es su ambi tendencia, la posibilidad de recorrer dos caminos distintos, a veces enfrentados pero ambos necesarios, como un nudo que nos protege y al mismo tiempo nos ata y obliga, o como la misma naturaleza del bien y del mal. Ahora quiere mostrarnos escenas de la tercera fase de un encuentro o de una desaparición. Como si en ese proceso de acercamiento a lo desconocido: lo que debía llegar, ya estuviera aquí.

SOBRE LA LLAMA Y SU EXTINCIÓN

En el tríptico del año 1999, "Tú", vemos unos pies que atraviesan un círculo de fuego, de agua, de hielo. Ese trayecto que lleva de la llama al hielo y al mineral está en esta exposición. La llama, muy difícil de fotografiar, ha sido magistralmente pintada por Isidre en cuadros imposibles. El fuego y su luz se presentan con la fuerza de los demiurgos orientales capaces de crear y destruir a la vez. Fudo Myoo en Japón o lo que es lo mismo: Acala Vidyaraja en India tienen como letra sagrada KAN, el título de uno de los mejores cuadros de Isidre; desde mi punto de vista, remarco esta obviedad, porque es algo que no he comentado con él, representa el inamovible uno que es encarnación y mensajero de una deidad superior, su sílaba sagrada está grabada en las espadas de los guerreros y les ayuda a combatir a los enemigos. Su terrible apariencia y su belleza se deben a que está rodeado de llamas y tiene la virtud de prepararnos para el final de los últimos días milenarios. En algún sitio he leído que la palabra "Nirvana" significa literalmente: extinción de la llama. Este anhelo por conseguir el logro espiritual más sublime forma parte de nuestra tradición helenística de ir más allá de la apariencia superficial, estar por encima y alejados de lo que nos rodea con serenidad, impasibilidad y conciencia. Lo que haría de nosotros seres afables, con los sentidos serenos, alcanzando la más alta cota de calma total y sin perdida de la atenta conciencia. Un lago helado, sereno y limpio en el que el agua se encuentra oculta.

DENSIDAD Y RAREFACCIÓN

En mí recorrido por la línea del sentido, seguramente equivocado, me he planteado la obra reciente de Isidre Manils, como una muestra más de desaparición. Una visión directa podría entenderlo al contrario y ver esas figuras como emergentes, es decir del espacio hacia nosotros y no al revés. Unos humanoides con rostro anónimo, parecen pintados con sus propias cenizas, con restos de la extinción, como vapores antropomórficos, adquieren densidad ante nuestros ojos, el fondo deliberadamente tenue, no alude a ningún mundo concreto, no sabemos su raza, ni su sexo, no reflejan la luz del Sol ni de la Luna, no sabemos bien si entran o salen del espacio vacío, no parecen activos, pero tampoco indolentes, parece que ya hayan vivido o que empiecen a vivir.

El aire que respiramos es un elemento sutil que circula por el cuerpo y nos recuerda que estamos vivos al notarlo sobre el rostro. Cuando en un lugar cerrado empieza a faltar oxígeno, decimos que el aire se enrarece, y no es que se ensucie sino que desaparece, se hace más escaso, y difícil de conseguir: se hace raro. La rarefacción es la dilatación de un cuerpo gaseoso haciéndolo más denso. Me imagino una figura ante el espejo, desnuda, en la bañera el agua caliente empieza a correr, el vapor impregna el espejo, la imagen desaparece, su corporeidad ha sido vencida por una ligerísima película de vaho.

Parece ser que había una antigua costumbre romana que consistía en que cuando moría alguien, el pariente más próximo se inclinaba sobre él para inhalar el último aliento del difunto: "...et excipiens hanc animam ore pio"; y que en el Tirol creen que a la hora de la muerte el alma de un hombre honrado sale por la boca en forma de nubecilla blanca. Sea una sombra, un vapor, una nube, el vaho o una imagen pintada por Isidre Manils, la única huella posible de la realidad física es la evanescencia, la desaparición como el humo en el cielo. Estos cuerpos celestes, cuerpos de pura luz, tienen la luz que se dice poseen todos los seres y que nos asemejan al arco iris.

2001 Marzo. Escrito. "Laca en las uñas o de la ocultación en la pintura", para el catálogo de Isidre Manils, Galería Fucares, Madrid.

MOMENTS AGO

"Le debo más a Alfred Hitchcock que a Picasso"

La obra de Isidre Manils es la de un pintor fascinado por la luz del cinemascope y el cristal líquido de las nuevas tecnologías, tanto es así que algunos creemos que si no tuviera el don de la pintura y una fascinación religiosa por el oficio, hubiera sido un buen realizador cinematográfico. Su virtud pictórica le lleva a poder prescindir del grueso de la pincelada y conseguir los destellos de la luz emulsionada de la fotografía con la sutileza del óleo. La obra "Moments Ago" que aquí presenta es un manifiesto formal de este axioma fundamental que se puede observar en todo su trabajo como pintor y que confirma con esta expresión: *"Trabajo hasta que la materia desaparece"*.

La obra que ahora comento, la forman 221 instantáneas sobre un lienzo de 195x170, captadas por él mismo en medios diversos que lo convierten en un imaginario reportero virtual sobre la guerra más reciente. Los destellos de las explosiones nocturnas, las luces infrarrojas, el ir y venir borroso de personas y tanques blindados, algunos primeros planos de reporteros, de políticos o de muertos. Todos son momentos después de que algún suceso haya ocurrido. Los instantes y las instantáneas parecen ir en contra de la pintura pero no es así, pues sin ánimo de parecer anacrónico debo recordar que este es un antiguo "desideratum" de la pintura clásica. La pintura puede captar acciones recurriendo a la elección de lo que Lessing en 1766 llamó "el momento más fecundo" y el "momento más pregnante" de una acción, un momento de privilegio en el que el espectador es capaz de vivir el instante que precede y el que le sigue. Este concepto de tiempo es el más eficaz para despertar la mirada interior del que observa la pintura. Esa mirada se convierte en un afluente íntimo del río de la emoción. Así, la muerte de Laocoonte, la expiración de los mártires, las anunciaciones o el momento de un disparo contra un periodista o un niño son algunos de esos momentos de privilegio. La palabra es secuencial, explicativa, narrativa y resta una buena parte de la conmovedora eficacia de la imagen. Isidre Manils nos coloca frente a una obra formada por 221 breves pero eficaces momentos fecundos de una guerra que ha afectado y movilizado a la población como ninguna otra desde Vietnam. Las banderas blancas, que aun cuelgan en algunos balcones de Barcelona, se han ido ajando, ennegreciendo por la suciedad de la ciudad, quedan como un resto de la buena intención devorada por el paso del tiempo. De hecho se están produciendo ahora más muertes que durante el momento más álgido del conflicto y ya nadie dice nada, parece que el tiempo acaba dando forma al dolor. En sentido contrario, Isidre Manils da su personal visión de artista del conflicto y lo hace convirtiendo esta obra en un perpetuo testimonio inmortal, con las herramientas que mejor domina, convirtiendo el horror en Belleza, buscando la belleza escondida del infierno.

"Sólo a través de la belleza podemos expresar el horror"

Se ha dicho que Spinoza fue un precursor de la dialéctica porque pensaba que no hay ninguna cosa que no se componga de otra, a veces contraria para formar una tercera relación que a menudo es superior a las dos anteriores. Así sucede con el movimiento y el reposo o con la creación y la destrucciones. Ese amoralismo spinozista basado en un uso extremado de la razón le lleva a decir que el bien no tiene más sentido que el mal y que en la naturaleza no existe el bien y el mal o que en todo caso se nutren mutuamente. No pretendo adentrarme en las sendas pre-nietzscheanas que conducen más allá de los valores del bien y del mal, tan solo quiero argumentar sobre ese destilado de belleza extraordinaria que posee la obra de Manils y que se construye sobre la destrucción.

También W. Blake desde una mirada más oscura llega a conclusión similar cuando su Urizen ve que la vida se alimenta de la muerte y que excitado en su exploración del Abismo necesita finos instrumentos de medida y así construye una plomada para partir por la mitad el Abismo inferior. Construye una regla para dividir, hace una balanza para pesar. un sextante de bronce, un compás de oro y así es como empieza a explorar el Abismo y además planta un huerto de árboles frutales. Los pequeños formatos de 10x15 de cada imagen forman un mosaico con unos límites bien resueltos entre ellos y que crean un conjunto equilibrado de formas y colores. *"La virtud de la lentitud"*, la armonía, la proporción, el ritmo y el número son estrategias que Manils nos propone para dominar el horror y todo aquello que nos espanta. Como consecuencia aparece la paradójica sensación del espectador moderno que es capaz de disfrutar estéticamente de la visión de la destrucción y la muerte y de dar una nueva oportunidad a los pintores del infierno. *Las líneas en cursiva son de Isidre Manils.

2004 Febrero Escrito "Momentos Ago" para el catálogo de Isidre Manils. 7ª Bienal Jesús Martínez Guerricabeitia, Universidad de Valencia.

TODO REPOSA EN LA SUPERFÍCIE

"rera el quadre esta la pared".
I. Manils.

El estudio del artista es luminoso, esta ordenado y domina la pulcritud que es el primer indicio de la presencia del arte. Sobre la mesa una selección reducida de óleos indican austeridad y control del procedimiento pictórico: Amarillo Cadmio Medio, Ultramar, Carmín Laca, Verde Esmeralda, Dioxazine Malva... El exegeta observa que una parte del estudio de I. Manils no está habilitada, zonas umbrías, poco iluminadas, parecen estancias vedadas que no enseña.

El exegeta mira, como si fuera parte de su obligación de intérprete, busca lo que el cuadro esconde, lo que se encuentra detrás de la obra, y en ese momento el artista le advierte que detrás del cuadro, solo esta la pared. Rápidamente surge una deducción de signo contrario: Todo reposa en la superficie de la tela pintada.

TODO (TOT)

La simetría de esta palabra catalana, ese círculo enmarcado entre coordenadas verticales y horizontales son una buena manifestación tipográfica de lo absoluto, del anhelo por alcanzar la unidad perdida. La búsqueda de la totalidad ha sido la generadora del progreso en el conocimiento y de la instauración del lenguaje, las cartas de una baraja no son más que partes "desencuadernadas" de un conjunto que alude a la totalidad, y representa, en sus diversas figuras, la complejidad de la vida. El escriba, al dictado de los dioses, construye un arquetipo en el que todas las situaciones posibles están dibujadas y sirven incluso para aconsejar o predecir. Los artistas captan momentos aislados de esa totalidad y quedan conformes.

Isidre Manils parece no quedar satisfecho con una imagen parcial del mundo y presiona los límites del cuadro para que entren en él, el máximo número de imágenes forjadoras del universo. Sea a través de los numerosos rostros de "Between Us" (2002) o los 221 dolorosos instantes de "Moments Ago" (2003) o los 640 fragmentos de "640" (2004)...sea, en otras ocasiones, porque insiste y repite un rostro anónimo hasta cuatro veces, formando grupos de veinte, otras escoge sólo uno de esos rostros como escudriñando su condición de arquetipo del ser y otras como en las obras recientes, "Effekten" (2006) son secuencias extensas, entre 6 y 21 fragmentos de un film imaginado en color o en blanco y negro.

La estrategia del Todo consiste en ser eficaz y móvil, en no quedarse petrificado por sus ansias de absoluto, para ello debe incorporar a su antítesis: La Fisura, el Fragmento y la Indeterminación. Debe existir un espacio invisible, mínimo, algo similar a la separación entre el ruido de la detonación de un fusil y la aparición de la marca de la bala sobre la diana, una diferencia mínima, un instante, un intervalo entre dos momentos casi imperceptibles; una distancia que no podemos más que imaginar porque no la vemos. Así, secuencias y fisuras van creando sensaciones que trazan un guión imaginario, un sin fin de imágenes fragmentadas, algunas con el efecto de foto movida, que se reagrupan súbitamente como si obedecieran a una combinatoria infinita. La mente del espectador sirve de pantalla en la que se produce un fundido encadenado y aleatorio que hace que, el que mira, pueda sustituir progresivamente un plano por otro. El primero se difumina, al mismo tiempo que el siguiente aparece por sobreimpresión sobre su retina. Un hilo invisible va uniendo todas estas imágenes de modo a-lógico y no narrativo.

Es bien conocida la fascinación de I. Manils por el cine y creo que para él, la pintura es algo más que lo que siempre hemos definido como tal y que, para él, la visión y la mirada del artista es la misma que la del cineasta. Y que en definitiva lo que importa es tener una visión sobre el mundo y no tanto una técnica u otra. El cine contemporáneo: Erice, Kiarostami, Wong Kar-Wai, Kim Ki-Duk, nos muestran y obligan a un sentido especial del tiempo, un sentido del espacio, exploran nuestra capacidad contemplativa que es uno de los recursos clásicos de la pintura y si hay visiones cinematográficas de tipo pictórico, a su vez, Manils nos propone lo contrario, un modo de ver nuevo, quita materia, trabaja paciente y laborioso, hasta que sus obras quedan impregnadas de transparencia y nos ofrecen el brillo sutil del celuloide, hasta que consigue una mirada cinematográfica de la pintura.

I. Manils ha titulado sabiamente alguna de estas obras con el término alemán de "Effekten". A mi modo de ver esta palabra puede aludir a las cosas, los objetos, a los extraños y melancólicos enseres personales que aparecen en sus obras, pero también como, en otros idiomas, a los efectos en el sentido perceptivo-sensible de la palabra. Sea de un modo u otro esas capturas icónicas de "Efectos" crean una trama secreta que establece correspondencias nunca vistas y que dan al espectador un placer mórbido, le obliga a intuir su brillo secreto, descubrir el sello alegórico que une estas imágenes, como cosas y como resplandor; llevando a la pintura, la máxima del cineasta R. Bresson que Isidre tiene colgada en algún lugar de su estudio: "Juntar cosas que aún no han sido nunca juntadas y que no parecían predispuestas a serlo."

REPOSA

El exegeta vuelve sobre sus pasos, y se encuentra con una mesa cubierta de micro partículas de carbón, los dibujos están entre "difuminos", "dry cleaning pad, papel milimetrado, numerosos algodones usados y una pequeña lupa de examinar tramas que utilizan los impresores. La materia reposa y se puede observar con esa lupa minúscula. La noción duchampiana de "Inframince", traducida como infraleves, ha inspirado numerosas obras de artistas contemporáneos que bien al espolvorear pequeñas partículas de materias diversas (Tapies) o al dejar que el tiempo vaya depo-

sitando polvo sobre la tela, (Aballí) incluso el aire de la respiración o la presencia calorífica de un cuerpo frente a la pared (Parmiggiani)o los sutilísimos rastros del humo (Prats). Isidre Manils incorpora estas nociones en sus dibujos al carboncillo y en sus telas al óleo haciendo de su pintura un manifiesto artístico de la evanescencia, de la ligereza extrema dejando que las imágenes del mundo se depositen vitalmente, caigan como velos, como vapor, como humo, como alientos de vida sobre la tela. En lugar de el calor de un asiento que se acaba de dejar, que proponía Duchamp: el brillo y la frialdad de una perla, en lugar del el sabor a humo que queda en la boca al fumar: unos labios rojos, en lugar de una gota de cristal con aire de París: unas uñas lacadas, en lugar del sonido del roce de los pantalones al caminar: la piel fragante de un hombro desnudo.

Estos infra leves, esos pequeños acontecimientos figurados y depositados en la superficie de la tela, tras la contemplación de la vida cotidiana, son la verdadera naturaleza de su arte y, como en el celuloide, reposan esos infra leves figurados, las imágenes que al ser proyectadas por la presencia de la luz crean una poderosa seducción visiva. No hay relieves matéricos apreciables por el tacto.

EN LA SUPERFÍCIE

Isidre Manils pinta realidades sin sujeto, da la sensación que su obra no es sólo el resultado de su "yo-voluntad". No quiero afirmar que otras voluntades se impongan a la suya, sino que parece que hay una fuerza, como la de las limaduras de hierro en torno a un imán, con la que los acontecimientos-imagen escogidos se van ubicando espontáneamente. El exegeta lo ha observado en el espacio dedicado al trabajo de sobremesa, en él hay una dispersión de imágenes recortadas en papel, están desordenadas, pero parecen destinadas a encontrarse por una voluntad propia, igual que en su libreta personal, en ella hay apuntes, indicios de color, son trozos de realidad que acabaran imponiéndose al autor y depositándose sobre la superficie de la tela. El arte verdadero deja un lugar a los acontecimientos sin sujeto.

La dualidad occidental estaba acostumbrada ha distinguir entre Superficie y Profundidad, y por extensión a separar cuerpo y alma. Tuvimos que esperar a la definitiva aportación de Husserl para convencernos de que no se puede hablar del alma más que en función del cuerpo que la manifiesta y la revela. Según este principio, la piel de las cosas, la superficie del mundo tiene la misma magnitud densa de lo que solemos considerar como profundo.

Isidre Manils fenomenologiza Husserlianamente la realidad, la convierte en profunda cuando instala los acontecimientos en la superficie de la tela y con este acto nos recuerda aquella clásica paradoja de que la piel puede ser lo más profundo de nuestro cuerpo. La realidad se deposita sutilmente sobre la tela. Capa tras capa se oculta y se muestra, he ahí el carácter misterioso de sus cuadros, el enigma no se encuentra solo en los temas sino en la manera como han sido pintados. La impactante presencia de unos rostros evocadores de un arquetipo de identidad Femenina, o la formalización de sus besos-abrazos, o los cuerpos de figuras espectrales, o las alusiones al amor y a su exceso o la constancia de la muerte: están en sus cuadros. No obstante, el principal enigma se encuentra en la lentitud observada en el proceso pictórico, se encuentra en un nuevo situacionismo pictórico que convierte el lugar de la pintura, su superficie, lo que está aquí, en un vacío de sujetos donde el procedimiento, la situación, el lugar "el loci" de la pintura es el auténtico significado. El situacionismo pictórico de Isidre Manils, no es especulativo, ni teoricista se encuentra en el rito pictórico, en el" lugar" de la pintura, se encuentra en constatar que, la misma superficie sobre la que empezó a dar los primeros esbozos, se va saturando de sentido por las innumerables pinceladas que aplica con técnica precisa, se encuentra en esos días y días en los que recoge las micro partículas de materia untuosa con un pincel de pelos escogidos, lo hace de un modo pulcro y los deposita sobre la tela hasta que la pintura desaparece sin dejar rastros. La situación de la pintura ha forjado una nueva identidad transformada y Toth reposa a la Superficie.

2006 Noviembre. Escrito."Todo reposa en la superficie" para el catálogo de la exposición de Isidre Manils en Espai Volart.

VISIÓN SOBRE EL MURO

DERIVA HACIA UN SITUACIONISMO PICTÓRICO

(Fragmento de la entrevista a I. Manils realizada a propósito de la exposición: La Secuencia en el Museo Joan Abelló de Mollet del Vallés.)

JMC Otra característica de tu trabajo de estos años es que parece que te interesa crear situaciones, al poner dos figuras en el mismo plano, un personaje que mira, un paisaje que desprende luz, el movimiento del cabello, un fuego, todo sucede como en los fotogramas congelados de una película, todo se para, no hemos visto la película pero intuimos lo que esta pasando. Es una escena de la que no sabemos ni el antes ni el después, además es fragmentaria, ocupa la tela, no narra y nos obliga a hacernos preguntas: ¿Quién es? ¿Que mira? ¿A dónde va? ¿Qué ha hecho? ¿Qué ha sucedido?

IM Sí, busco siempre que la imagen que encuentro me inquiete a mi mismo, que me perturbe, además la recorto al límite, la troceo buscando que también formalmente sea inquietante, incluso que llegue a no ser identificable. A la pintura la fuerzo al máximo, con la fotografía, creo que eso no lo podría hacer. Debe ser también influencia de las películas.

JMC Utilizo la expresión Situacionismo pictórico porque en tus obras se construyen situaciones, momentos de vida que permiten la aparición del juego de los acontecimientos. Permite la aparición del interrogante ¿quién? ¿cómo? ¿A dónde? Tal como deseaba Guy Debord y su Internacional, la situación es una unidad de comportamiento en el tiempo. Está formado por gestos contenidos en el decorado de un momento. Esos gestos son el producto del decorado y de sí mismos. Producen otras formas de decorado y otros gestos.

La intervención de I. Manils en esta visión sobre el muro es una especie de palíndromo visual, que se puede mirar en cualquier dirección de derecha a izquierda de izquierda a derecha. De arriba hacia abajo. El espectador recorre el espacio de la sala vacía, en un lado, el universo visivo, la visión del artista es ensalzada con unos cuadros colocados según criterios estéticos, ritmos, colores criterios formalizadores y el resultado de diecisiete años de trabajo. El tiempo queda disuelto, está desde su inicio, en 1990, pero todo queda integrado en una unidad. El muro vacío parece aludir a lo que falta a lo que no está, una estrategia situacional que Isidre Manils utiliza constantemente. Hay encuentros, hay acoplamientos, pero también existen las ausencias. Una escenografía fundada en una referencia cinematográfica, como no podría ser menos. En un lado imagen en el otro silencio, como alguien que espera en el anden de una estación de metro. Como el palíndromo de Guy Debord, ideólogo del Situacionísmo francés, amante del cine como Manils y realizador, nos propuso, con el titulo de una de sus películas: "In girum imus nocte / et consumimur igni" (En la noche no dejamos de dar vueltas mientras el fuego nos consume.) Este palíndromo situacionista que retrocede sobre si mismo que se construye letra tras letra de tal manera que representa perfectamente la unión de forma y contenido. Y es la referencia idónea en la que esta propuesta debe enmarcarse.

UNA ESCENA SITUACIONISTA

Guy Debord como realizador de cine de vanguardia, hizo su película "Hurlements en faveur de Sade (1952), en B/N, de ochenta minutos de duración. La primera proyección pública integral tuvo lugar en el Cine-club del Barrio Latino de Paris, el 13 de octubre de 1952. Gran escándalo. Hubo una proyección en Gran Bretaña en el Institute of Contemporary Arts de Londres, en junio de 1957, así como una proyección en Alemania llevada a cabo en Berlin en 1991, según su biógrafo Anselm Jappe. En esta última proyección, el escándalo estuvo a la altura del que se produjo en su estreno, casi cuarenta años después.

La situación es la siguiente: La pantalla permanece uniformemente blanca, no hay imágenes sólo palabras durante el paso de la banda sonora y negra durante los silencios. Las voces son "volontairement inexpressives" corresponden a Gil J. Wolman (Voz 1), G. E. Debord (Voz 2), Serge Berna (Voz 3), Barbara Rosenthal (Voz 4), Jean Isidore Isou (Voz 5). Reproduzco un fragmento:

La pantalla negra: silencio de un minuto.

Voz 1: Está por hacer una ciencia de las situaciones, que tomará prestados sus elementos a la psicología, a la estadística, al urbanismo y a la moral. Estos elementos deberán concurrir en un objeto absolutamente novedoso: una creación consciente de situaciones.

La Pantalla negra. Silencio de treinta segundos.

Voz 1: Algunas líneas de un diario de 1950: "una joven vedette de la radio se tira al río Isère. Grenoble. La pequeña Madeleine Reineri, doce años y medio, que animaba bajo el seudónimo de Pirouette la emisión radiofónica Beaux Jeudis, en la estación Alpes-Grenoble, se ha tirado al río Isère, el viernes al mediodía, tras depositar su cartera sobre la margen del río."

Voz 2: Hermanita, ya no estamos en peligro. El Isère y la miseria continúan. No tenemos ningún poder. La pantalla negra. silencio de un minuto, treinta segundos.

Voz 4 (una joven): Pero, en esta película no se habla de Sade. (1)

LA VISIÓN

En la Visión sobre el muro de I. Manils, el sonido es sustituido por imágenes congeladas de su obra en estos últimos diecisiete años, la pantalla oscura es un monocromo que ocupa la pared de enfrente. El silencio, lo que falta. Favoreciendo un viaje en el tiempo hecho de derivas, no condicionado por el viaje del recorrido secuencial. En este gran muro construido con la memoria artística,

cualquier sentido es posible. No hay secuencias temporales, tampoco unificaciones temáticas. Las identidades mistéricas, las cabelleras, los fuegos, los fragmentos de cuerpos, las figuras, los rostros y los resplandores, las joyas, los besos que son muertes, la secuencias de "frames" imposibles crean un acoplamiento general y diverso que favorece la psico geografía de esta obra general, en la que el espectador construye, como es su obligación o si le da la gana: el cierre del sentido.

Los límites del perímetro del cuadro, marca espacios concretos, supuestos e imaginarios límites falsos, porque finalmente con esta mirada a la deriva que se propone con esta obra, los márgenes, las fronteras entre los cuadros quedará disueltas en una totalidad omnicomprensiva como consecuencia de aplicar el derecho de unificación y supresión de límites fronterizos entre ellas, contemplados como una unidad. Esta obra mural de Isidre Manils será una pequeña parte de otra deriva mayor, la que continua en el museo, en la exposición de su maestro Noé, un piso más arriba, el patio que creara resonancias míticas en la campana de Antoni Tapies, las dependencias, dormitorios de noches sublimes y pesadillas del Señor Turull, la calle en la que el museo se encuentra y finalmente la arquitectura de la ciudad entera.

(1) Traducción cedida por José Antonio Sarmiento aparecida en el número Uno de la revista Sin título, Taller de Ediciones, Facultad de Bellas Artes, Cuenca, 1994. Texto original: "Hurlements en faveur de Sade", Les Levres nues, nº 7, 1955. Otra versión había sido publicada en la revista ION, nº 1, 1952.
Un fragmento no recogido en esta primera traducción a castellano ha sido añadido por Marcelo Expósito. La traducción íntegra aparece en el # 14/15 de la revista Bandaparte. (Valencia, Ediciones de la Mirada, 1999).

TE HE OÍDO DECIR

Finalmente, me gustaría dejar constancia de lo que a lo largo de la entrevista te he oído decir sobre el oficio, sobre el hecho de pintar y sobre la actitud adecuada para hacerlo.

Te he oído decir que hay que saber ver, aprender a mirar y que se trata tan sólo de ver. Te he oído decir que es importante tener un pensamiento motivador pero que nunca se imponga a la práctica del arte, al ejercicio materializador de la pintura. Te he oído decir que reconoces las bases emocionales que hay tras todo pensamiento y que las dejas aparecer. Te he oído decir que la expresión es consustancial al fenómeno del arte y cuando el pensamiento busca la expresión adecuada se produce la concordancia necesaria entre lo que se quiere decir y la forma apropiada para decirlo. Te he oído decir que la acción firme y constante de la pintura no caduca con el tiempo. Te he oído decir que hay que encontrar el lugar, el taller y el momento para pintar porque si no es así el esfuerzo se va, y que no es preciso esperar que llegue la inspiración sino que hay que barrer el taller; si no, no se producirá el efecto deseado. Te he oído decir que pintar demanda una forma de ser y de vivir concordante con la acción artística y el arte impregna toda la vida cotidiana del autor, que no establece diferencias entre ocio y trabajo. Te he oído decir que pintar es una lucha, un esfuerzo que nadie te pide que hagas. Que el esfuerzo no está condicionado por nada ni por nadie, tan sólo por tu propia necesidad. Te he oído decir que pintar es una disciplina basada en la autoexigencia. Te he oído decir siempre que pintar no es fácil. Te he oído decir que el reconocimiento público no impide que pintar no sea un proceso de depuración de uno mismo y de la forma. Te he oído decir que la intuición más la fuerza de voluntad permiten que aparezcan imágenes para descartar, conservar, eliminar. Así, entre la intuición y la voluntad, progresas en tu labor de búsqueda constante. Te he oído decir que pintar es un ejercicio del esfuerzo y que hay algo de fortaleza física, y que te encuentras mejor de salud cuando pintas. Te he oído decir que pintar supone también habilidad técnica y saber hacer. El oficio en el arte y en el diseño es la prueba, a veces de fuego, de ese esfuerzo. Te he oído decir que la atención y la concentración son obligaciones del artista, y por descontado así surgen las imágenes. Te he oído decir que te gusta trabajar lentamente, con calma, y atento a la intensidad de las formas. Te he oído decir que las imágenes de cine tal como aparecen se van al instante, se esfuman, sólo hay que observar y acoplar unas imágenes en un estado de conciencia próximo a la suspensión del juicio crítico.

2008 Septiembre. Comisario y Escritos. para el catálogo de la Exposición: "Isidre Manils: Cine Ateneo" realizada en los museos MAS de Sabadell y Joan Abelló de Mollet del Vallés

2008 Septiembre. Entrevista a Isidre Manils: La Visión y la Secuencia para el catálogo de la Exposición: "Isidre Manils: Cine Ateneo". Epílogo: El Lugar, La Actitud y La Pintura.

AZUL MARINO

La Escola Massana presenta con esta exposición algunos trabajos realizados por Arte Textil. Este ciclo formativo tiene atrás su una extensa historia que viene desde la antigua sección de Estampados que ha sido un vivero fructífero de diseñadores del sector del textil catalán, dinamizadora de la actividad pedagógica y generadora de una constante actividad expositiva.

Esta ocasión se presentan unos trabajos que demuestran la gran proyección en la vida cotidiana que puede tener esta actividad y que la sitúa plenamente dentro del ámbito del diseño contemporáneo, logrando incidir en ámbitos fundamentales de la actividad creativa, como son: el cuerpo con sombreros, vestidos, camisetas, el espacio con alfombras, separadores, el objeto con hamacas, complementos, bolsos, lámparas o joyas e imagen con el color y aplicaciones de nuevos medios.

Una de las tareas principales del diseño contemporáneo es la de analizar y comprender las necesidades humanas y crear nuevas actitudes del comportamiento. Este desafío no es nuevo para el arte textil pues la creación de segundas pieles para nuestro cuerpo ha sido desde el inicio un uso con clara función protectiva pero también ha generado complejos significados simbólicos que han transformado la mentalidad colectiva. Por este motivo la vida cotidiana, que es la destinación última de la capacidad creativa del arte textil, se ve reforzada por el hecho de ser un proceso al que se muestra la matriz misma del orden y del origen de todo lo creado. Así: hilar, coser, bordar, hacer nudos o tejer entre el urdimbre y la trama son operaciones tecnológicas muy antiguas que llevan el sello de lo que siendo de la máxima utilidad se revela como lo más simbólico. El hilo y sus entrecruzamientos designa físicamente todo lo que debe unirse y por esta razón es la palabra hilo, la más adecuada a muchas y diversas culturas para referirse a la transmisión espiritual y a la vida.

La ciencia y la física teórica contemporáneas han mostrado su interés por lazos invisibles que unen los objetos con los observadores y por eso no han podido evitar la imagen del hilo como gran

ejemplo formalizador del hecho de que nuestra mente y el mundo son compuestos de los mismos elementos y que todo depende de la escala de visión, para que se manifiestan las diferencias. Benoît Mandelbrot, en sus estudios sobre la fractalidad, no puede evitar la fuerza ejemplificadora que tiene el hilo, y dice que la dimensión física de este obedece a apreciaciones subjetivas y diferentes grados de resolución de nuestra mirada, y demuestra como un ovillo de 10 cm de diámetro, hecho con un hilo de 1 mm de sección, tiene de un modo latente varias dimensiones diferentes. A diez metros es un punto, a 10 cm es una bola tridimensional y peluda, 10 mm es un conjunto de hilos, a 0,1 mm cada hilo es una columna, a 0,01 mm cada columna se convierte en fibras filiformes … y así … y así. La explicación de Mandelbrot sobre el objeto fractal se centra en el hilo y no lo escoge por casualidad, al contrario sabe que el hilo, materia prima del arte textil, es la mejor manera de explicar lo que el científico conoce mejor que nadie y es que aunque en cada fase de observación de la naturaleza de la materia, parece que se den grandes saltos y muy diversos entre sí, no hay ninguna duda de que existe otro hilo, esta vez invisible y difícil de tejer, que une todas las partes por diferentes que puedan parecer a nuestra mirada.

La Escuela Massana quiere contribuir dentro del marco de este año del diseño crear una alquimia transformativa a través del arte textil, pues ha quedado probado que este arte tiene la capacidad dentro de las coordenadas XY, entre el tramado de verticales y horizontales de capturar con la estrategia de la araña, todas y cada una de las parcelas, las de la realidad, pasando por el cuerpo hacia el infinito e irradiar de forma filiforme una energía renovadora de la actitud y de la vida de mujeres y hombres.

TEXTOS PARA UNA EXPOSICIÓN

AZUL MARINO.
"Bajo las frondas escarlata de los altos árboles de otoño, cuarenta hombres se pusieron en corro con sus flautas y el gran viento de las colinas barrió los bosques de pinos, dando a la música sus armonías salvajes. Entre el naufragio de hojas en constante remolino, extendidas por doquier, la Danza de las Olas del Mar Azul nació de pronto en todo su esplendor magnífico. Y entonces una extraña sensación próxima al miedo embargó a los espectadores".

TUMBONAS.
"y Man Ray escribe: "Durante nuestra estancia en Trieste, lo que nos chocaba no era lo monstruoso sino su evidencia. Por eso nos refugiábamos en las tumbonas-¡Qué placer volver a la infancia y descubrir, de nuevo, la indisciplina!-y procurábamos no movernos demasiado".

SOMBREROS.
"…yo creo, creo que hace mucho, mucho tiempo, en alguna parte, tomé otro sombrero, por confusión, comprobando asombrado que me sentaba tan bien, teniendo, como tengo, una forma de cabeza tan especial.

Y miré en el sombrero y entonces-Sí, sí, allí estaba en letras doradas la etiqueta sobre el forro blanco: Athanasius Pernath. Me asusté del sombrero y me dio miedo, no sabía por qué.".

ALFOMBRA.
"Todavía puedo verle allí, sobre mi alfombra, iluminado por el fuego del hogar, con su chaqueta moteada y su rostro deslumbrante deseoso de mostrarse tierno ante mi juventud".

ABANICOS.
"El hombre franqueó la puerta entreabierta, y comenzó su colecta, cuando una niña tocada con una larga túnica amarilla, llegó a él, luego de atravesar una bonita puerta corredera, y ofreciéndole un abanico blanco perfumado de incienso, le dijo: ¿Deseáis algo para colocar las flores? Y le entrego el abanico".

PAÑUELO.
"Hervé Joncour sintió resbalar el agua por su cuerpo, primero sobre las piernas, y después a lo largo de los brazos, y sobre el pecho. Agua como aceite. Y un silencio extraño a su alrededor. Sintió la ligereza de un velo de seda que descendía sobre él. Y la mano de una mujer-de una mujer-que lo secaba acariciando su piel por todas partes: aquellas manos y aquel paño tejido de nada."

SEPARADOR.
"Deseoso de verla aun cuando fuese acompañada de otra persona, Genji se deslizó fuera de su escondrijo y pasó entre las dos cortinas; la mampara que había facilitado la entrada del niño estaba aún abierta. Podía dirigir la mirada a lo largo de todo el pasillo, hasta la habitación situada ante ellos. El biombo que protegía la entrada a esta pieza estaba en parte plegado, y a causa del calor excesivo habían sido recogidos los tapices de los divanes para no molestar. De esta forma su vista podía dominarlo todo".

VESTIDO.
"Una descripción de los vestidos de la gente puede hacerse molesta, pero en una historia lo primero a contar sobre los personajes, es invariablemente lo que llevan…vestía un kimono de color violeta oscuro, sin forro, y una especie de chal le caía sobre los hombros…su amiga sentada frente a ella. Su vestido era de tejido ligero y blanco y de sus espaldas caía descuidadamente un manto bordado de flores rojas y azules. Tenia sin cruzar el vestido y mostraba el cuello y los senos desnudos. Se veía también el leve cinturón escarlata que le ceñía el traje."

FIELTRO.
"El que Beuys sobreviva al accidente de guerra es un milagro y éste lo debe a un grupo de tártaros nómadas que a su paso por aquella zona descubren en la nieve profunda los restos del avión Stuka y a Beuys gravemente herido. Lo llevan a una de sus tiendas de campaña, donde lo curan durante ocho días, casi todos inconsciente, lo curan con sus remedios caseros, ungen sus graves heridas con grasa animal, lo envuelven en fieltro para que esté caliente y lo alimentan con leche, requesón y queso"

AÑIL.
Peter Greenaway realizó en 1996 una película que llamó "The Pilow Book" (el diario íntimo) basada en el título y en parte en la historia de una obra literaria autobiográfica escrita en Japón por la princesa Sei Sho Nagon hace más de mil años. En este libro, escrito por secciones, ella va diciendo aquello que le agrada y lo que no, con estilo sencillo, femenino y con una fuerte carga poética. Entre las cosas elegantes que le gustan se encuentran: cortar hielo en un cuenco de plata, los cerezos con nieve, un niño comiendo fresas, un racimo de glicinas… dormir en una habitación con un suave olor de incienso, y entre las que hacen latir su corazón: las sedas de color añil, las flores color añil, las telas de color añil y sobre todo el papel añil.

2003 Septiembre. Escrito. "Azul Marino", para Exposición escuela Massana, Sección Textil en la Capilla. Presentación y textos literarios.

FORTALEZA Y TRANSPARENCIA

Esta exposición es una nueva colaboración entre Barcelona y la ciudad de Aoya en la prefectura japonesa de Tottori, que se inició el año pasado con la Escola Llotja y la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona y que dio como resultado una excelente muestra de gravado. En esta ocasión la superficie plana, bidimensional del gravado ha dado un paso hacia la tercera dimensión del volumen, compartiendo el espacio de esta muestra con las propuestas hechas por Encuadernadores de la Escola Llotja y Joyeros de la Escola Massana de Barcelona. La gran cantidad de obras presentadas hace que me tenga que limitar a hacer un breve elogio del papel más que a un detallado comentario sobre las mismas.

La cultura japonesa moderna se ha encontrado con una encrucijada compleja, entre el compromiso histórico con las costumbres de la vida tradicional y los logros tecnológicos más avanzados. Esta encrucijada la están sufriendo y resolviendo los jóvenes creadores en general, pero entre todos ellos destacan los arquitectos japoneses que con mucho acierto, han resuelto los problemas técnicos y constructivos, con rupturas y desafíos cada vez mayores, y a los que han sabido añadir la tradición artesanal, los oficios artísticos, tan importantes en la arquitectura japonesa manteniendo vivas las fuentes de su pensamiento antiguo a través de nuevas metáforas, de nuevas formulaciones. Desde este punto de vista la fabricación artesanal de papel que permanece fiel a técnicas que apenas han cambiado desde el S. VI d. C. en Japón es tan importante como la arquitectura, dos tradiciones que han ido evolucionando a la vez. Los huecos en el espacio de la arquitectura tradicional dejan pasar la luz que se filtra y matiza con la presencia del papel en los Shoji, creando atmósferas tenues, sin deslumbramientos bruscos y destacando dos cualidades que parecen contradictorias: la fortaleza y la transparencia del papel.

La creación del papel japonés o Washi expresa el alma misma de la tradición. Indica el modo de ser colectivo y es un oficio artístico que va más allá de la voluntad particular y del excesivo subjetivismo al que nos tienen acostumbrados las posiciones aparentemente más originales y creativas de los artistas o los arquitectos. Creo que el papel Washi es, más allá de lo que se pueda hacer con él, un valor en sí mismo: un valor artístico y no me parecería extraño que alguien quisiera poseerlos para formar una colección a la manera del más exigente de los subastadores artísticos.

Los arbustos de los que se saca la pulpa básica en la producción de Inshu Washi, cuando se les pregunta qué quieren, hablan de las grandes cualidades del papel que pueden dar, hablan de lo que quieren que se haga con ellos: Kozo con fibras gruesas y fuertes, Mitsumata flexible y luminoso o Gampi fino y de sonido delicado, nos conducen, a través de numerosas cualidades materiales y entre todas ellas y debido a la buena creación artesanal, destacan su fortaleza y su transparencia. Por estas razones, el visitante de esta exposición tiene un nuevo desafío ante él. Por un lado saber apreciar las intervenciones de los artistas tan diversos y eclécticos, y por otro, admirar la soberana

presencia del papel quedándole la duda de si estos artistas han sabido templar su energía creativa y si han escuchado los interrogantes que el papel les pedía: ¿qué es lo que quiere el papel? ¿Qué quiere el pincel? ¿Qué quiere la tinta? ¿Qué quiere la mano del artista? Cuando hay armonía entre estos interrogantes las obras empiezan a estar vivas para quien las mira.

Cuando estos artistas utilizan el papel pueden saber o no, que están en posesión de una joya valiosa y que están usando uno de los tesoros más antiguos del Japón que incluso era regalado como un presente valiosísimo en señal de reconocimiento a las más altas autoridades. Esta idea sobre la ignorancia del valor me hace pensar en un pasaje del Sutra del Loto en el que se cuenta la historia de un hombre que llegado a la casa de un amigo se duerme y el anfitrión ata a sus prendas una joya muy valiosa. El hombre despierta, marcha y viaja a lejanos países, pasando todo tipo de miserias y hambre. De regreso, el amigo lo encuentra y le pregunta: ¿cómo es que sufres tanto cuando deberías vivir holgadamente con el valor de la joya que até a tu ropa?

Creo que en todas las obras aquí expuestas se da un inicial respeto hacia el papel, desde el momento de su elección entre más de cincuenta posibilidades ofrecidas por los artesanos del papel de Aoya, hasta la propuesta que se va a realizar, siendo así que el soporte se convierte en parte sustancial de la obra realizada y siempre considerando su doble condición simbólica de fortaleza y transparencia, que por mano de los artistas se convierten en cualidades de gran significación simbólica. La dureza y la fragilidad bien armonizadas se convierten en virtudes éticas y así el papel menciona valores que tienen que ver con el comportamiento humano y con la actitud que es uno de los fines transformativos del arte.

Entrados en el territorio de las dualidades quiero destacar que en la fabricación del papel hay dos movimientos característicos que demuestran la habilidad del artesano del papel al bandear el Kote o marco de madera, que junto al Su o pantalla formada por cañas finas de bambú, unidas entre si por hilos de seda, hacen que al sumergirlos en las cubas se deposite la cantidad necesaria de materia para formar el papel, esos dos movimientos fundamentales son: Ateyuri o movimiento vertical y Yokoyuri movimiento horizontal. Igual que sucede con el tejido cuando el hilo crea la unión de los trazados verticales y horizontales y construye, a través del urdido y la trama todo un mundo del que surge nuestra posibilidad de cubrirnos y protegernos y del se han creado tantas cosas, también se da este entrecruzamiento en el espiritual camino del tiro con arco que une dos fuerzas, la verticalidad del arco y la horizontalidad de la flecha.

Pongo de relieve este hecho físico en la construcción del papel, esos dos movimientos fundamentales, como si fueran el movimiento de una bendición, para recordar que las tradiciones más diversas han hecho de este entrecruzamiento, el símbolo de todo aquello que debe unirse inevitablemente, y así de un hecho técnico pueden encontrarse las resonancias de palabras verdaderas como por ejemplo, las de Heráclito, para quien: "la armonía del mundo en orden es una armonía de tensiones contrarias como la del arpa o la del arco" y nosotros podríamos añadir como el Ateyu-

ri y el Yokoyuri, no olvidemos que del encuentro entre esas dos coordenadas vertical y horizontal, invisibles en la trama del papel artesanal, surge un signo de unión con fuerte significación simbólica y común a tantas culturas como es la cruz que la han convertido en el modo más eficaz de referirse a la transmisión espiritual, a la vida y al conocimiento. El papel adquiere de este modo su destino como elemento de unión entre culturas y sensibilidades haciendo de su fuerza y transparencia los mejores instrumentos de conocimiento entre países tan lejanos.

2004 Julio. Escrito "Fortaleza y Transparencia", para el catálogo de la exposición obras realizadas con papel japonés por artistas españoles en Aoya. Tottori, Japón

GOLDEND

El niño, lo mismo que el hombre, ve puertas en todo lo que le sucede, en todo lo que aprende: pero para el hombre son puertas de acceso, y para el niño puertas de paso.
Nietzsche

Puértolas tiene una mirada que escudriña las partículas elementales de la vida. Busca los rastros del origen en el reflejo de un cristal o en una luz que entra por su ventana.

Puértolas encuentra micro-formas y las utiliza, como hacia Monet con unos Nenúfares o Lucian Freud con los cuerpos de sus amigos.

Puértolas con todo descaro pone un secreto en boca de todos y deja de serlo. La naturaleza microscópica que gusta de esconderse, él la muestra a todos.

Puértolas divulga desde su arte la relación entre las formas de la naturaleza y su incidencia en el arte y en la técnica y nos dice que arte y ciencia progresan juntos.

Puértolas con su pintura nos hace visibles los enigmas de la naturaleza y que no hay ninguna diferencia entre pintar un árbol o los hongos microscópicos que crecen en su corteza.

Puértolas nos enseña que la manera de hacer las cosas es tan importante como el tema que se ha escogido. Los cambios en el arte contemporáneo se han producido porque los artistas han sabido ajustar su necesidad de expresión a nuevos modos y técnicas.

Puértolas sustituye la untuosidad del óleo europeo, que había conseguido dominar con esfuerzo y voluntad durante tantos años, por las virtudes del acrílico americano.

Puértolas sabe que una decisión técnica es más importante que cualquier concepto o idea, más que cualquier tema. Considero que dejar el óleo y tomar el acrílico ha sido fundamental y atrevida.

Puértolas usaba los óleos que llevan en su naturaleza la oxidación y el craquelado, que mutan durante su existencia y son como la vida, se oxidan, son una metáfora de la existencia de lo orgánico, y si no se cuidan y restauran periódicamente culminan con la muerte. Los biólogos dicen que no morimos, sino que nos oxidamos.

Puértolas ha escogido los acrílicos que exhiben su arrogancia adolescente, en ellos no hay ningún rastro de las arrugas del paso del tiempo. La resina sintética y el ácido acrílico son más artificiales. Viven en el futuro.

Puértolas trabaja con la forma y el color, su micro-mirada ha traspasado la frontera y ha llegado a la estructura química del acrílico y ha convertido lo que allí ha visto en tema de su obra. En la materia prima de su trabajo se encuentra un contenido profundo y también su concepto.

Puértolas pinta lo que ha visto, sus formas: movimientos estráticos, los zigs zags, las variantes sismográficas, las capas de la pintura, los pequeños o grandes óvalos, círculos, los grandes gestos espiraloides, los entrecruzamientos de las líneas serpentinas y electrificadas se hallan en la esencia de los «polímeros», formas numerosas, minúsculas y variantes que se crean por la unión de moléculas pequeñas e idénticas para formar una molécula más grande, materialmente esta unión les confiere una gran resistencia.

Puértolas ha tenido la visión interna del acrílico y ha establecido una concordancia mágico-alquímica entre la pintura que vemos y las características químicas del acetato de polivinilo que se esconde.

Puértolas consigue una concordancia fenomenológica entre materia, concepto y quizá espíritu: es algo que anhelamos todos los que nos dedicamos a la creación. Puértolas lo ha conseguido. Ese y no otro es el tema de su pintura.

Puértolas ocupa todo el espacio de la tela, superpone espacios sucesivos desde el primer plano al último con distintos tratamientos, unos más llenos otros más vacíos y de distintos tamaño.

Puértolas repite aquí el procedimiento, pues a nivel microscópico en el acrílico cada capa de pintura se pega a la anterior, formando estratos muy adherentes, indestructibles e imperceptibles, les otorga profundidad y les permite ser muy resistentes. Pasar la prueba del tiempo.

Puértolas pinta los planos superpuestos que parecen mapas de una geografía lejana, cósmica, hechos de cuadrados de diferentes colores. Parecen el resultado de una comparación, de una verificación de la velocidad y los cambios de coloración al secarse, una muestra de un auténtico proceso de fijación.

Puértolas puede añadir más pintura a una superficie que había considerado acabada y completamente sellada; puede repintar o aplicar veladuras con absoluta seguridad. Además todas estas operaciones sin dejar ni un solo rastro de la intervención: sin rastros del pincel. Eso le da a la obra un aspecto artificial que es lo que quiere conseguir con su pintura.

Puértolas ha establecido un vínculo íntimo con el acrílico y lo usa en todas sus posibilidades. La voz del procedimiento acrílico manda nuevamente sobre el cerebro y la mano: En su capacidad de hacerse transparente cuando se mezclan con agua o con medio acrílico, En las veladuras que es uno de los aspectos más atractivos del medio. En el color opaco que varía según el color. En su capacidad para obtener zonas lisas de color profundo, con pocas o ninguna huella de pinceladas capas de pintura bastante sólida, En los contornos marcados; En los bordes rectos haciendo reservas. En el dibujo con la propia pintura que con unos pinceles de mango corto le permiten precisar con detalle e incluso micrografiar, y por último En el brillo que se consigue al aplicar directamente la pintura con un "médium" brillante, polymeros gloss, sin barniz final porque el brillo ya le es suficiente.

Puértolas ha notado que con el acrílico el tiempo pasa de otra manera. Un procedimiento de secado rápido que afecta la vida cotidiana del artista. Le deja ir o venir. El acrílico, al secar rápidamente por la evaporación del agua, permite crear otro ritmo de trabajo con el cuadro, esta vez es el "tempo" creativo el que se ve afectado por la evaporación. Puede organizar su agenda y además no le afectan los cambios climáticos externos, es estable y fiel.

Puértolas, con la antigua alquimia del óleo, conocía el color del mar, de la tierra, del cielo de las hojas de los árboles y tenía nombres convencionales: sombra natural, ultramar, amarillo limón, tierra natural,...la luz del Sol era el fundamento de la visión, el ojo y la luz fundamentaban el color de la naturaleza. El color se distribuía en la paleta imitando las estaciones: verano, primavera, otoño e invierno cada estación con su luz, cada tiempo con su color. El orden de la paleta era el orden de la naturaleza y a través del color, conocía el comportamiento humano y podía relacionar colores y temperamentos. También se decía del arte, su capacidad por transformar e incluso curar y que las ocho tonalidades con las ocho notas daban música al color. Un deseo antiguo. La partitura de la naturaleza.

Puértolas, hoy, busca con el acrílico una belleza que va más allá de la naturaleza, una belleza que esté de acuerdo con el tiempo que vivimos. Ahora que el sol se ha hundido bajo la tierra, se ha oscurecido, ahora que un ovalo negro ordena y rige el mundo, aparece con fuerte contraste: un nuevo sentido del color.

Puértolas usa unos colores con nombre misteriosos y extraños, parecen hablar de los colores utilizados para pintar una nave espacial por dentro y con destino a un astro lejano o nombres de medicamentos o un remedio para nuestros males físicos y mentales; tienen el encanto de no poderlos relacionar con nada de la naturaleza, ftalocianina, indantreno, quinacridone, pyrole, dyasilide, pthalo, nickel, azo o naphtohl.

Puértolas ha pintado un ovalo rosa en su obra "Me gustaría construirme un mundo". Este color y esta forma va apareciendo en otros cuadros anteriores y es el resto que queda de la naturaleza

antigua: la rosa. Un tono humano, afeminado por excelencia y que va apareciendo como un contrapunto humano a la voluntad de Javier Puértolas para conseguir una belleza inhóspita. Son los colores de la rosa futura.

Puértolas ha puesto unos colores acrílicos en su paleta que son el fruto de la ciencia, moderna y del artificio a-humano. Sensu contrario los títulos de los cuadros son muy humanos, demuestran temores y anhelos.

Puértolas sabe que en estas obras está la magia de la alquimia el poder del disco espiraloide de Faestos, la sombra de la locura de Hundertwasser y que, aquí, no hay representación de otra cosa que el microcosmos de la resina, polimerizaciones, adherentes, acetatos, acrílicos y metacrílicos que han salido a la luz tintadas por un color químico y que se han colocado sobre la superficie del cuadro. Las acciones y las reacciones de la materia prima se han convertido en actores principales del drama pictórico. El artista ha salido transformado. Ha cogido la naturaleza del arte se ha aurificado se ha hecho dorado y brillante, se ha transformado: Goldend Y lo que era mera materia, finalmente. (End) se ha convertido en Oro (Gold).

2005 Febrero. Escrito: "Goldend" para el catálogo de Javier Puertólas en la Galería Fidel Balaguer de Barcelona.

MANTO PROTECTOR

Javier Puértolas expone en la Galería Fidel Balaguer hasta el 27 de Octubre, con un título general: "Sota l'epidermis". Ya hace algún tiempo que vengo diciendo en foros y tertulias artísticas que la Iglesia católica debería recoger el testimonio del mecenazgo que ejerció durante tantos años y desplegar su manto protector sobre el arte contemporáneo, y que los jóvenes, con menos prejuicios ideológicos que hace unos años, deberían reclamar ese amparo. La iglesia ha hecho tímidos intentos parroquiales, casi siempre nefastos, de hacer una vidriera o un Cristo crucificado con el lenguaje estilizado de lo pseudo moderno. No, me refiero a eso, sino a lo que valientemente han hecho en la abadía de Montserrat los monjes, al habilitar un espacio único destinado a hacer exposiciones de artistas que llevan una práctica activa y atrevida como en el caso de Javier Puértolas.

Este artista (Binéfar,1947) ha tenido el honor de ser el primer escogido para inaugurar junto al abad del monasterio Josep M.Soler, el Espai Pere Pruna que es una parte habilitada dentro del museo montserratino y que acoge valiosísimas obras de todas las épocas y culturas. Entre marzo y junio de este año los visitantes de la montaña se encontraban con la exposición de Puértolas: "Los laberintos de lo visible". Cuando asistí a la inauguración, ya me pareció que tanto el abad de Montserrat, como el monje Josep de C. Laplana decían cosas muy interesantes con la soltura de los conferenciantes especializados en materia artística contemporánea. Yo en esa ocasión pensaba con qué criterio habrían escogido la obra de Puértolas, qué es lo que habían visto en ella que pudiera relacionarse con el mundo que ambos monjes representaban y hoy cuando he leído el texto que acompaña a la actual exposición: "Sota l'epidermis", lo he entendido.

El título parece indicar que bajo la superficie de las cosas existe algo más, algo que debe buscarse en un viaje hacia el interior y eso es lo que ha hecho el monje y Director del Museo de Montserrat Josep de C.Laplana en su escrito titulado: "Un viaje maravilloso a las entrañas de un mundo fascinante que es y no es." Cuando salí de la exposición y mientras me tomaba un té negro en una terraza cercana a la galería de la calle Consell de Cent, leí el texto de un tirón y no es corto. Esta muy bien escrito y con una sinceridad difícil de encontrar en catálogos de arte. Está escrito desde la amistad y haciendo un recordatorio de situaciones vividas por ambos, un recorrido por la trayectoria creativa de Puértolas, pero sobre todo reflexiona en unos términos significativos y útiles para comprender los valores y actitudes artísticas que pueden ser adecuados para que el director de un museo religioso extienda su manto protector sobre un artista.

2007 Septiembre. Escrito publicado en la Revista Avatar nº 6 con motivo de la Exposición de Javier Puértolas en la Galería Fidel Balaguer de Barcelona.

DISEÑO Y ACTITUD ESTEETICA

EL DISEÑO Y SUS EFECTOS

Después de leer "The Remains of the Day" de Kazuo Ishiguro supe que cuando dejamos entrar un nuevo objeto en nuestra vida, esta puede cambiar hasta límites insospechados. Un modesto cortador de verduras, una silla o, cualquier lámpara, una figurita barroca, los siempre imprescindibles útiles de mesa o un juego de té, de plata bien brillante, tienen la facultad de cambiar el rumbo de la historia, de hacernos mas felices o mas desgraciados. La novela de Ishiguro nos presenta un momento difícil en Europa, la posible alianza de un sector de la aristocracia política de Inglaterra que seducida por el nazismo propone un pacto de guerra con Alemania. La figura del mayordomo Stevens, al servicio de uno de los conspiradores, es tratada aquí, como ejemplo de dignidad, estoicismo y sabiduría en el trato con los objetos de la casa. Es sabido que entre las virtudes principales de los buenos mayordomos, se encuentra la de conseguir una plata bien reluciente y para lograrlo cada uno tiene su secreto mejor guardado; Ishiguro propone en su novela que en un momento de toma de decisiones, en las que la vida o la muerte de tantos jóvenes estaba a punto de decidirse, algo tan "insignificante" como el brillo de una tetera hizo cambiar por completo el estado de ánimo de lord Halifax en su conversación con von Ribbentrop e influyó definitivamente en la toma de una decisión histórica.

Los vínculos invisibles entre los objetos y nosotros, otorgan al diseñador la grave responsabilidad de colocar cosas nuevas en el mundo, cosas que no existían, cosas que ocuparan un espacio y que además como en el caso citado pueden influir poderosamente en nuestra vida, haciéndola mas feliz o mas desgraciada. Si esto es así, la propuesta del diseñador y la elección del usuario se llenan de gravedad y trascendencia. Hasta el punto que me cuesta imaginar como seria nuestra vida si alguien antes que nosotros, no hubiera previsto la mejor manera posible para que actúen los objetos, los espacios, las imágenes. Nuestra vida seria muy diferente ante una sublevación de los utensilios que conforman nuestra cotidianeidad.

Ciertos profesionales del diseño suelen contraponer, casi diría antonomizar, de un modo banal e ignorante los valores de la forma asociándolos a la estética, mientras que los de la función los atribuyen a la ética. Esa convencionalidad se supera recordando que lo mas útil es siempre lo que acaba teniendo mayor significación simbólica. Sucede así con las cosas más insignificantes como un modesto nudo en los zapatos o en el cabo de una embarcación. No olvidemos que ahí, se encuentra el motor poderoso de las formas que con su apariencia estética y con su fortaleza utilitario-simbólica hacen que sea imposible distinguir donde acaba un valor y empieza otro: se dan juntos, se dan a la vez. Y es por eso que la forma de una tetera puede cambiar el curso del mundo. Pedagógicamente hablando, si todos tuviéramos conciencia de que esto es así, convertiríamos nuestras clases en palacios o en iglesias.

Aquí aparece uno de los primeros principios de definición de la nueva actitud en el Diseño y que de un modo provisional podríamos definir como de grave responsabilidad ética, generadora de un auténtico sentido ecológico de los objetos; no en el sentido naturalista y social que propone la izquierda progresista, sino en relación al cuidado con que tenemos que analizar nuestras verdaderas necesidades de uso del Diseño y eliminar lo prescindible para quedarnos con lo esencial, tal como hizo aquel filósofo griego que viendo beber a un niño con el cuenco de su mano: destruyó su escudilla. El diseño produce efectos.

MORRIS YA LO DECÍA

William Morris puso los principios fundamentales del movimiento moderno en el Diseño, su huella transversal ha superado desde los inicios del movimiento moderno un debate que ridículamente aun perdura como problema en los claustros escolares. Sus obras de literatura utópica: "Noticias de Ninguna parte", su conocimiento de los oficios, se dice que dominaba nueve de ellos, su carácter empresarial, su actividad profesoral, poética, política y sobre todo su voluntad por fundar nuevas actitudes y comportamientos en los usuarios queda bien manifiesto en algunos fragmentos de sus conferencias en el Workkingmen' s College en 1881, recogidas por Ray Watkinson y citadas en la Historia del Disseny Industrial de Isabel Campi; en ellas se deja bien claro que las principales tareas del diseño de cosas son: 1.el posibilismo, 2.la belleza, 3.que no produzcan desasosiego, ni crueldad, 4.la trascendencia, es decir que nos recuerden la vida mas allá de sí misma, 5.que tengan la impronta poderosa de la imaginación humana y 6.que puedan ser hechas para una gran cantidad de gente, sin mucha dificultad y realizadas con gran placer". Creo que esta inclinación espiritualista y sobre todo la voluntad por fundar nuevas actitudes y comportamientos en los usuarios que se encuentra en los inicios del diseño moderno, aun perdura y su rastro ha sido el factor menos estudiado de los grandes modelos pedagógicos del Siglo XX. Una presencia invisible y efectiva incluso en la racionalizadora Bauhaus.

La espiritualidad de Morris estaba fundada en un especial sentido de la materia, en su reverencia hacia la edad media, en su fascinación por los gremios artesanos y en la creencia neoplatónica de que el oficio era superior, en todo, a las consideradas como artes mayores, pues para él era mas importante la realización artesanal de una silla que la imitación o copia realizada por un artista al pintarla, ni aunque fuera del mismísimo Van Gogh, dice Morris: "Quién podría negar que al transformar un pedazo de madera en un objeto bello se favorece el proceso universal que va de la materia al espíritu? "En consecuencia con el principio fundador del diseño propuesto por Morris el diseñador tendría la responsabilidad demiúrgica de crear y poner cosas nuevas en el mundo, cosas que antes no existían y otorgarles el hálito de la vida útil, cosas transformadas a través del espíritu, de la materia y de la belleza.

DERIVAS HACIA LA ACTITUD Y EL DISEÑO

La responsabilidad no cesa nunca pues el Diseño desde sus raíces más profundas trabaja con tres instintos básicos: el de Nutrición, el de Protección y el de Reproducción, es decir con lo fundamental de la vida y genera toda suerte de proyectos que surgen de la consideración sobre estos instintos primordiales. Se puede decir que una cocina Bulthaup de acero inoxidable, cara y alemana, convoca a su alrededor a unos jóvenes empresarios en tiempo de descanso mientras escuchan los ecos del fuego protector, del instinto nutricional y de la amistad reproductora presente en todo grupo humano.

En las ultimas Primaveras del Diseño se han constatado tres derivas significativas: en primer lugar un re-posicionamiento de los continuadores de la Tradición Moderna hacia unas posiciones mas críticas, hacia un nuevo diseño social. Era una asignatura pendiente tantas veces reclamada por Jordi Berrio y el llamado Grup Ocata y por todos aquellos que en defensa de la especificidad del diseño levantaron las banderas de la metodología de proyectación, de la función, del utilitarismo, de las exigencias ergonómicas y de la critica furibunda hacia cualquier indicio de expresividad artística o esteticismo pero que finalmente no fueron capaces de superar las barreras del elitismo, el gusto y el precio. Los herederos de la modernidad han levantado ahora una bandera, que estaba algo descolorida y olvidada, la bandera de aquellos que quieren diseñar para todos (Disseny for All), y que proponen la expansión del compromiso social del diseño para atender las primeras necesidades en áreas del tercer y del primer mundo, y que tienen en Barcelona un centro importante de decisiones como sede del "Design for the world", liderado por André Ricard.

En segundo lugar, tal como tuve ocasión de escribir en el texto "Era Llena" con motivo del congreso "World Crafts Council de 1991, se ha visto el resurgir de fenómenos recuperatorios de las artes aplicadas y de los oficios artísticos en parte como consecuencia del etnicismo y el mesticismo cultural y como efecto de la globalización, lo que ha permitido que, entre otras curiosidades, pudiéramos ver como una silla de diseño del primer mundo estaba siendo manufacturado por las manos diestras de un indígena en medio de la selva. En el aspecto teórico, este interés quedó demostrado por el hecho que con motivo de la Primavera del Disseny de 1999 en el "Forum lntemacional de Barcelona" organizado por Elisava y comisariado por el tandem Oriol Pibemat e Isabel Campi de Eina, se ofreciera la conferencia inaugural a Marc Auge, un Antropólogo-Etnólogo del CNRS de Paris y que esta disciplina, yo mismo, la haya incorporado, desde 1994, a los planes de estudio de la Escuela Massana.

Una consecuencia de este renovado interés por el Etnicismo es la fascinaci6n por la naturaleza y la "Mater Materia", y escribo "renovado", porque desde que Bruno Munari en 1968 croquizó el diseño constructivo de la espina de una Rosa, al tiempo que escribía que "Una rosa tiene forma de rosa", la naturaleza no ha dejado de mostrar sus antiguos secretos a los diseñadores. El poder de la materia, hace que podamos escuchar la voz natural de sus orígenes, y del mismo modo que cuando

acercamos nuestro oído a la superficie quitinosa de una caracola escuchemos el rumor del mar y el lugar de donde procede, por lo mismo, la materia escuchada en tranquilidad nos otorga su poder y su favor, nos habla de su origen. El lugar en el que se transforma la materia prima es el "obrador", el espacio físico donde se producen los mágicos procesos transformativos de la materia, un recinto sacralizado por su uso, la obra se ejecuta en este espacio en manos de un hombre virtuoso. Surge así desde el fondo del obrador de la materia, una cualidad moral y comportamental, una noción ética de la virtud a través de la correcta utilización de las herramientas y del sentido del oficio y la artesanía como valor de la cultura material en el diseño. ¿Hay algo más espantoso que ver a alguien vaciar un molde de yeso con un destornillador?

En tercer lugar, y como consecuencia de la revoluci6n posmoderna, han aparecido en la sociedad del diseño y en la pedagogía, de modo paralelo y algo marginal, otros comportamientos que intentan redefinir el diseño como un útil eficaz para la transformación de la conciencia individual y que yo denominaría, en un neologismo muy subjetivo, como: Diseño de Actitudes que ha convertido a los diseñadores en nuevos predicadores.

En la década de los años ochenta, las artistas americanas Jenny Holzer y Barbara Kruger inundaron el mercado del arte de frases cortas y contundentes, a veces absurdas, a veces morales y sensatas, como si fueran la consecuencia de una mezcla de reflexión y azaroso inconsciente. Eran tantas que no quiero seleccionar una o dos, tan solo mencionaré la que vi serigrafiada en una camiseta de éxito: la obra-frase de Bárbara Kruger de 1981 "Your confort is my silence". Esta obra, reproducida en una camiseta sobre el cuerpo de un joven con uno de esos "Tropismos" era tan potente que su cuerpo se convertía en un soporte de reflexión y pensé que había llegado un nuevo modo de configuración de comportamientos sociales y que esa proposición iba a llegar también al mundo del Diseño. En Febrero del 2003 se celebró en el Palacio de Sástago en Zaragoza la exposición "Sin límites. Visiones del diseño actual" y en Octubre del mismo año la exposición "Creuats" en el CCCB de Barcelona. Esto mismo lo hemos podido verificar al hacer uno de los tres itinerarios propuestos por la exposición "Creuats", un itinerario Conceptual-Narrativo en las que las obras estaban dispuestas a modo de ilustración de 21 conceptos como un pequeño diccionario de máximas programáticas, tales como: "Territorios cruzados", "Contra las informaciones lineales", "Autoprotección", "Sistemas abiertos", "Mirada creativa"...etc.

En ambas exposiciones se exponían las recientes aportaciones de los diseñadores contemporáneos, en ambas se combinaban las dudas con las respuestas contundentes, en "Sin Limites" se partía de los siguientes interrogantes: ¿Cómo se comporta un diseñador cuando tiene libertad para hacer lo que quiera? ¿Se expresa? ¿Intenta comunicar? ¿Resuelve problemas? ¿Se expresa y comunica al mismo tiempo? ¿Cómo lo hace? ¿Desde dónde? ¿Recurre al diseño o emplea otros medios? ¿Puede opinar? ¿Opina? ¿Es arte o diseño? ¿Importa mucho lo que sea, si uno es consciente de dónde están los limites? ¿Cuáles son?" Esta exposición respondía, asimismo, al reflejo de una realidad, y tal como se decía en el dossier de prensa: "...estamos presenciando la prolife-

ración del auto encargo, como un modo de buscar o presentar alternativas a un diseño que cada vez se siente mas presionado por los criterios del marketing; como una manera, también, de que el diseñador es un individuo que vive en sociedad y puede dar su opinión abandonando la neutralidad a la que siempre ha estado obligado. Por ello, la muestra se subtitula "Visiones del diseño actual", porque son simplemente eso, las maneras de ver, mirar, abordar cuestiones diversas que abarcan desde temas sociales y políticos hasta aquellas que afectan mas directamente a la profesión, pasando por las investigaciones en nuevos códigos visuales o las mas puramente estéticas. Y pese a que no es una muestra de diseño en sentido estricto, a través de algunas de las propuestas podemos entrever las distintas tendencias que sigue el diseño actual, especialmente en relación con las nuevas tecnologías.

Además de numerosos interrogantes, aparece aquí la figura de alguien que como hace el artista queda liberado del encargo externo y además quiere decir lo que cree que se debe hacer. La ruptura es obvia con uno de los fundamentos que aun hoy en día utilizan los herederos de la tradición moderna, aquel que dice que hasta que no surge la necesidad y el encargo, el diseñador no debe ponerse a diseñar. Este aspecto no es irrelevante pues otorga la iniciativa al diseñador y en consecuencia este propone itinerarios y caminos, acepta la responsabilidad del guía en la montaña de la existencia.

GUIXÉ EL GASTRÓSOFO

Por último y como conclusión he escogido un verdadero pionero del auto encargo actitudinal, me refiero al polémico diseñador Marti Guixé que como el mismo explicaba en una presentación de su trabajo, no solo obedece a su propia necesidad, sino que incluso cuando el MOMA de Nueva York le encargó una nueva aportación para la oficina del siglo XXI, él, propuso, tras una intensa evolución de la idea original, una máquina que expende artilugios extraños.

Me parece que este diseñador se ha propuesto con su modo de hacer y con sus proyectos, perfilar comportamientos nuevos y correctos para el hombre del siglo XXI y es por ello que creo necesario incluirlo en las propuestas renovadoras de un nuevo paradigma del diseño, un proceso de renovación partiendo de las raíces. La preocupación nutricional que ya he dicho pertenece a uno de los tres instintos básicos. Define algunos de sus trabajos pues es habitual, en este diseñador, la ingestión de alimentos o partículas que pasan por la boca, hasta el punto que el término nutricionista y el de "Tecnogastrósofo" aparece en su "Web" y como ha demostrado en la creación del "Spamt" comida rápida para la vida moderna o en su ultima intervención en Barcelona: "Foodball. The Foodwow Shop" un lugar en donde se sirven alimentos esféricos naturales y bio-orgánicos que se degustan en las graderías informales de un estadio imaginario. Este "gastrósofo" ha puesto sobre la mesa el tema alimentario para que hagamos de ello un motivo de reflexión.

Como ya he dicho, Guixé fue invitado en la exposición que se realizo en el MOMA de New York en el 2001, sobre los entornos de trabajo: "Workspheres", junto a emergentes diseñadores internacionales. En su proyecto HIBYE NomadicWorkinWorkspheres, Guixé propuso un menú de soluciones para el nómada contemporáneo, y lo que había de ser, en principio, un ordenador, se convirtió tras un depurado proceso en el proyecto "Hi-Bye". Consistía en una carta de recetas, en un menú de soluciones que vistas con detalle auguraban la necesidad de nuevas actitudes, de nuevos comportamientos. Este vademecum consiste en unas, digamos "píldoras" destinadas a producir efectos positivos a quien las utiliza, pero no son sustancias químicas, sino pequeñas cápsulas que transportan mensajes de actitud, y que no olvidan su carácter de cosa, de minúsculos objetos que se expenden en máquinas apropiadas en lugares estratégicos de los aeropuertos y espacios de tránsito nomádico.

Guixé es riguroso y estudia la documentación aportada por los especialistas en cada tema tratado. Y recurre incluso a elaboraciones minuciosas de los prototipos, además de una fuerte dosis de improvisación. No voy a describir detalladamente el producto Hola-Adiós, como podría traducirse este Hi-Bye, pues, de momento, sólo quiero mencionar algunos de los lemas que acompañan a esas píldoras y que las interpreto como una suerte de máximas morales y comportamentales. Tales como: 1. Concéntrate en cualquier lugar. 2. No lleves nada encima. 3. Filtra 4. Relájate siempre. 5. Respira. 6. Escribe por todas partes. 7. Conecta y desconecta. 8. Flirtea. 9. Acércate a cada uno. 10. Recoge las experiencias. 11. Aliméntate de la comida de cada lugar. 12. Consigue tu AURA. 13. Parte. 14. Compra regalos para recordar. 15. Cuida lo que tomas. 16. Convence. 17. Desarrolla tus ideas. 18. Aíslate en cualquier lugar. 19. Considera todo como interior. 20. Bebe agua. 21. Consume.

Destacaría entre todas ellas, aquellas que elogian: la necesidad de la concentración, de llevar pocas cosas encima, de relajarse, de respirar, escribir, de conectar y desconectar, de jugar, de coleccionar experiencias, participar, cuidarse, conseguir aura, convencer, desarrollar ideas, aislarse en cualquier lugar... beber agua... No se trata de cuestionar la oportunidad de unos consejos sobre otros, pero es indudable que todos ellos parecen adecuados como forjadores de actitud y por consiguiente útiles para conseguir una cierta cota de felicidad, que como ya ha quedado dicho es una función del diseño. En este contexto de buenas intenciones y quizá contagiado por la necesidad de dar pautas sobre los indicios de lo correcto y de buenas máximas para el nuevo milenio, quisiera recordar a los creadores en general lo que vengo proponiendo a mis alumnos a propósito de la búsqueda de un nuevo paradigma para el arte y el diseño basado en el Amor, la Actitud y el Método, y la conveniencia de un óctuple camino hacia lo correcto: 1.Una visión comprensiva. 2.Un pensamiento y motivación correctos. 3.Un modo adecuado de expresión para cada momento. 4.Una acción firme y ejecutora. 5.Un modo de vida concordante con la acción. 6.Esfuerzo. 7.Atención máxima. 8.Concentración permanente y vigilia enamorada.

Los diseñadores de actitudes hacen que el diseño incida directamente en la vida, la transforme, y que cada gesto cotidiano este condicionado par la benéfica presencia de su trabajo. Y aunque me gustaría romper mi cuenco e imaginar la utopia de una sociedad sin necesidades y en consecuencia sin diseño, no podemos dejar de vivir social y confortablemente, pero eso no quiere decir que el principal objetivo del diseñador sea poner un sin fin de cosas y propuestas a nuestro alrededor para polucionar el espacio de la vida sin tener muy claro quién se lo ha pedido y porqué, sino muy al contrario, el diseño debe ayudar a la conquista de la felicidad. La preocupación principal del diseñador es cubrir nuestras necesidades, protegernos de los males cotidianos y suavizar las estrategias previstas par el aciago demiurgo a través de intervenciones estéticas y simbólicas que nos sirvan de pautas de comportamiento que faciliten nuestra existencia y así, conseguir el objetivo de la superación del dolor y la conquista de la felicidad.

2003 Junio. Escrito. "Diseño y Actitud: de Morris a Guixé", para la edición del libro "Altres mirades sobre el disseny" en la colección Gropius de la Escuela Massana.

FUNDIRSE

Hace mucho tiempo, el hombre y la mujer sabían que su paraíso era benéfico y podían acariciar a los leones. Hace mucho tiempo, la madera del arpa virgiliana recordaba que seguía siendo parte del árbol que había crecido junto a un arroyo de agua fresca y al recordar la frondosidad de sus hojas, rememoraba lo que había sido y así la música que salía de ella era extraordinaria. Los seres sabían que en la edad de oro, este era el metal que mejor representaba la felicidad y el emblema de lo permanente, lo inalterable, lo que debe ser siempre igual así mismo, era el emblema del valor. Sabían cuál era su lugar y lo que podían perder. La Naturaleza y el arte eran la misma cosa. De un modo inesperado entramos en la historia de los metales, empezó el progreso del cobre, del bronce, del hierro y con ellos también el drama de la separación de la naturaleza. Ya entrado el siglo veinte, Antonin Artaud dijo en frase alucinada y crítica: "no estoy muerto, estoy separado". El hombre y la mujer están separados de la ley. Casi nada de lo que hacemos hoy, no permite que el oro y la plata, el sol y la luna que representan puedan unirse nuevamente a la naturaleza. La unión debería ser fructífera y no oxidarse nunca pues este es el primer síntoma de la muerte, deberían purificarse con el "bórax" fundente de la actitud correcta. El fuego del fundidor intenta nuevamente la unión de los elementos en el crisol adecuado. Intenta recuperar lo fragmentado y retornar al origen. Mientras, a la espera de la transformación, un grupo de seres lúcidos de la Escola Massana, liderados por el profesor Josep Carles Pérez, han establecido periódicamente unas liturgias arcaicas en el paraje de Serraduy, en Isabena, en la comarca de la alta Ribagorza, un lugar en el que el entorno propaga a voces, que ahí junto a ellos, bajo sus pies se encuentran fósiles muy variados, una gran riqueza de sustratos geológicos, también los rastros de grandes dinosaurios desaparecidos en el tránsito entre el Cretácico y el Terciario o los restos de quelonios, criaturas lentas y reptantes que nos dicen con su mutismo pétreo cuál fue nuestro origen y nos obligan a una respetuosa humildad.

La arqueología tecnológica e industrial nos da informes detallados de cómo en todas las épocas y lugares ha existido ese deseo de buscar diferentes procedimientos de fundición. La tecnología de la fundición en sus niveles más primarios indica metáforas muy atractivas que van más allá del objetivo por conseguir un anillo o un collar o una figurita votiva. El procedimiento mismo lleva la carga de la prueba simbólica ya que fundir con la tierra, utilizar el esqueleto transparente de una sepia de mar, el estiércol de diferentes animales, la antigua técnica de cera perdida de los Ashanti de Ghana, o cocer piezas en un horno de humo que ennegrece la materia con la aleatoria complicidad del fuego, eso es, en sí mismo, un objetivo, es una acción reverencial hacia la naturaleza que nos

dice, como siempre, lo que conviene o debemos hacer. En todo momento aparece el gran libro que hay que aprender a leer. Hoy, incluso los más escépticos y desconfiados hacia la naturaleza han sucumbido ante las investigaciones de los nuevos descubrimientos científicos. Robert Waterson ha demostrado, siguiendo las secuencias del genoma humano, que las funciones humanas básicas como la respiración o la circulación sanguínea son, en un cincuenta por ciento, idénticas a las de un gusano y que la secuenciación del genoma del chimpancé resulta ser casi idéntico al nuestro. Y que, con toda seguridad, hace mil millones de años fuimos una levadura. La Joyería que resulta de esta experiencia esta afectada por la invisible presencia de ese pasado y nos obliga a una fusión de tiempos y espacios, una fusión en la que los rituales de la tierra, el fuego y el aire anuncian nuevos resultados con arcaicos modos.

2007 Febrero. Escrito. "Fundirse" para la exposición "La força del lloc" en el centro de Artesania de Catalunya. Barcelona.

DEL JARDÍN IMPERFECTO

Entre los día 8 Septiembre a 30 Octubre en la Aliance Française de Sabadell se puede ver la obra reciente del escultor Tom Carr que con el título "del jardín imperfecto", muestra una parte del recorrido que inició en las galerías Astarté, Sala Maior y Studio Franck Bordas de París. Tom Carr trabaja en formatos y proyectos siempre diferentes que van desde obras monumentales como su "Seed & Helix" que se encuentra en la sede principal de la Société Générale en la Defense de París, a proyectos de incidencia pública como: Project Principium en la Illa Fantasía del Maresme y otras obras que se pueden consultar en su página web.

Los trabajos que le dieron las primeras señas de identidad artística fueron sus ensayos con la luz, las sombras y las proyecciones, una etapa aun poco estudiada de este artista y que, desde mi punto de vista, contiene aspectos muy interesantes que aún no ha superado con su trabajo actual. Pudo verse indicios de esta etapa en su instalación "Cycle et coïncidence", que realizó en el Museé d'Art Moderne de Céret en el 2002.

Pensando, brevemente, en el título de la actual exposición, he encontrado la clave de porque me gustaba tanto su época de luces y sombras. Actualmente, su trabajo es de una perfección extrema y por este motivo el título general de la exposición podría haber sido: del Jardín Perfecto. Es cierto que, como indica el magnífico escrito de Carme Miquel de Enero de 2007 el Jardín es muchas cosas y entre ellas, yo destaco las siguientes: dentro de su aparente control y simplicidad, el jardín puede ser un laberinto, un lugar donde todos los abismos del yo son posibles, la pulsión de lo escondido se revela, afirmando contundentemente su existencia. Me parece que Tom Carr ha ido arreglando y cuidando ese jardín hasta dominarlo absolutamente.

Una vieja historia, que leí o escuché en algún sitio explica lo siguiente: Un padre y un hijo están arreglando el jardín, las hojas de otoño caen incesantemente y el hijo es el encargado de recogerlas, una y otra vez realiza esa labor pulcra bajo la atenta mirada de su padre. Recoge todas las hojas, no queda ninguna y le dice a su padre: –Padre ya he acabado el trabajo–, el padre le contesta que continúe, que el jardín aún no está perfecto, el hijo vuelve una y otra vez y la respuesta del padre siempre es la misma: aún no está perfecto, llegado un momento y cuando ya todo era limpieza absoluta, el padre llama a su hijo y sin mediar explicación coge con las manos unas cuantas hojas del cesto y las vuelve a tirar por el jardín, diciendo: ahora sí que está perfecto.

2007 Septiembre. Escrito publicado en la Revista Avatar nº 6 con motivo de la exposición de Tom Carr en Aliance Française en Sabadell.

PULSIONES

Con el título de Pulsions el departamento de Artes Visuales de la Escuela Massana organiza esta exposición en la antigua Capilla de la Santa Creu i San Pau. Pulsión es una palabra de poco pasado, es nueva y apareció en nuestro uso como consecuencia de encontrar una palabra latina que definiera adecuadamente el "Trieb" Freudiano, ya que él no quería decir instinto sino más bien empuje. Sea como sea, es indudablemente una palabra que está marcada por el signo de una fuerza manifestada, espontánea y arrebatada. He querido ponerme delante de estas obras con la voluntad de escribir, aunque brevemente, sobre cada una de ellas.

He querido dejarme llevar por la pulsión interpretativa y así digo: que he visto en la obra de Ariadna Trias unos acoplamientos de imágenes que si bien son reales no comparten ni tiempo, ni realidad; sus asociaciones de imágenes generan, como dice el título de su propuesta, una nueva mirada: "Re-Miradas".

He visto tres obras, una de Britta Eppinger "Heimat", otra de Víctor Masferrer y la tercera de David Gutiérrez que nos proponen adentrarnos en la noción de transporte y viaje.

Britta Eppinger alude a la melancolía nostálgica del refugio perdido con un contenedor cálido y cerrado, un lugar del que hemos partido sin garantía de retorno, un viaje que como indica el objeto-canoa de Víctor Masferrer puede adentrarnos hacia la boscosa y frondosa zona húmeda de la naturaleza o, al mismo tiempo, comienza a caminar y hace un recorrido urbano de carácter iniciático, arrastrando una vieja maleta llena de indicios y memorias tal como ha hecho David Gutiérrez en su "Viaje a Rius i Taulet ".

El reposo y la suspensión corporal ayudan al reencuentro de los recuerdos, el viaje necesita una nueva calma favorecida por lo que nos propone María Zamarbide, las medidas de su propio cuerpo, los moldes suspendidos llevan inscripciones y palabras. Es la advertencia al equilibrio necesario y equidistante.

La belleza enigmática de las Formas está presente con las obras de Marlon Mas, Miquel Samitier y Carlos Gavilán, a mi juicio, los tres han hecho de la forma una forja, no en el sentido técnico del término, sino en una forja mítica aquella que alude a ellos mismos. Marlon Mas explorando de "su peso a su altura" ha vinculado la forja a la vida. Miquel Samitier con "Aequalitas numerosa" luchando contra el boj que es una madera dura que le ha permitido hacer una torsión diagono-espiral inverosímil como si se tratara de un hombro humano. Carlos Gavilán con un virtuosismo obsesivo y una compleja trama ha conseguido "1.000 nudos", con la magia de convertir la linealidad de las cuerdas en un sólido paralelepípedo de nudos que indican vínculo, compromiso y obediencia personal.

Jordi Requena nos abre la puerta, "ostium" y nos ofrece la mirada interior hacia un paisaje nunca imaginado en los que los filamentos sanguíneos y los pliegues de los intestinos se muestran con la belleza de un paisaje orgánico. Esta disección visiva me lleva directamente al mundo micro-macroscópico de Jon Elortza que con una habilidad gráfica ofrece a sus formas circulares la fuerza del color, una dinámica aero cósmica y la vitalidad de no saber si estamos cerca o lejos del Sol.

Eriko Fukuda ha dispuesto sobre la tela indicios ligeros y evanescentes de la Naturaleza, la exigencia atenta hacia el detalle son parte de su trabajo. Los pequeños formatos de Vanessa Prieto son soportes para la memoria, en los que los personajes, ficticios o reales crean una atmósfera de recogimiento, una calma tensa tratada con los colores del sueño y el recuerdo.

Alejandro Martín es la imagen de la totalidad, en su obra se quieren reunir tanto el mito como el progreso, la figuración y la abstracción, la profundidad y la superficie, oriente y occidente, la pincelada narrativa y la precisión tecnológica de la escuadra y el compás.

Acabamos nuestro recorrido con la obra de Marc Ligos, sus objetos son una especie de metáfora para nuestra pulsión final, pues implican la imprescindible colaboración del espectador, es el tercer elemento, lo que falta para que junto a la obra y al autor cerremos el círculo del sentido necesario, ¿necesario?

2007 Diciembre. Escrito. "Pulsions" para la exposición: Artes visuales en la Escuela Massana En la Antigua Capilla del Antiguo Hospital de la Sta Creu i San Pau.

MUROS ÍNTIMOS

A VANESSA PRIETO

En estas fechas las escuelas de arte vibran con el entusiasmo y los nervios de sus alumnos. Son fechas en las que se presentan los trabajos que culminan los estudios. El gran resumen, en el que se indican caminos, tendencias y dudas. Todos han pasado por ese trance, incluso, Stephen Conroy que nació en 1964, en Escocia y se formó en el Art College de Glasgow vive y trabaja en Escocia, allí, con toda seguridad, tuvo que pasar por un trance similar al que pasaron los alumnos del ciclo formativo denominado por la ley como Artes Aplicadas al Muro de la Escola Massana.

Todos los trabajos tenían méritos, por uno u otro motivo para ser comentados en esta pequeña anotación pero he escogido a Vanessa Prieto por la alta calidad de su trabajo que el tribunal calificó con buena nota, pero sobre todo porque puede ser útil para hacer una breve reflexión sobre un aspecto de la práctica pictórica que no sé si está bien entendida por la ley y el inspector que la representa.

Vanessa trabaja con unos formatos pequeños que recoge y guarda en una bolsa de mano una vez los ha enseñado. Stephen Conroy no trabaja con los grandes formatos que hicieron escuela en los años ochenta, sino en obras de caballete de unos 183x137,5cm. Ambos buscan en la intimidad de su corazón un diálogo reservado con ellos mismos, en voz baja y susurrando.

En ambos las figuras se encuentran en espacios interiores repletos de indicaciones psicologistas y de recuerdos. Es una pintura en la que conviene ser "curador" de sus trabajos y atravesar el cristal sin romperlo. Cualquier mal gesto, cualquier mala interpretación acabaría con ellos. Toda la historia del arte se encuentra en sus cuadros, pero también la mirada foto-cinematográfica que tanto me gusta. Incluso la abstracción, pues, Conroy tituló una de sus obras como "Abstract Painting", en 1992. Con este título se explica la presencia de una abstracción sutil, una abstracción que está en los espacios, los objetos y que dialogan sin complejos con la figuración.

Los hombres de Conroy y las niñas de Vanesa están solos, son frágiles e indefensos, están rodeados de pequeños indicios, cosas que sugieren y representan dolor. No sabemos si son víctimas o serán verdugos vengando un recuerdo. Yo no conozco ninguna fórmula que permita convertir estas confesiones íntimas en un mural público al alcance de miradas impúdicas. Aquí esta servida la contradicción. Gracias Vanessa.

Mientras decidía si compraba una tarrina de mantequilla o de queso fundido me he encontrado con Ester, una amiga pintora con la que, una vez acabadas las respectivas compras y después de valorar la calidad de la leche ecológica frente a la que no lo es, hemos acabado hablando de arte durante casi una hora que es lo que realmente nos interesa.

Le comentaba que había visto con calma la exposición de Vanessa y que me habían vuelto a la cabeza los mismos cosas que había escrito en el mes de mayo, y es que entonces dije que: Vanessa busca en la intimidad de su corazón un diálogo reservado con ella misma, en voz baja, susurrando con las figuras que se encuentran en espacios interiores repletos de indicaciones psicologistas y de recuerdos. Que sus personajes y sus niñas están solos, son frágiles e indefensos, están rodeados de pequeños indicios, cosas que sugieren y representan dolor. No sabemos si son víctimas o serán verdugos vengando un recuerdo. Que todo ese escenario lo desarrolla con obras de pequeño formato que enfatizan aun más el carácter reservado de su obra.

Le decía también que yo no conozco ninguna fórmula que permita convertir estas confesiones íntimas en un mural gigantesco y público, en obra al alcance de miradas impúdicas y que yo veía, ahí, un problema irresoluble, un conflicto entre lo público y lo privado. Dicho de otro modo, me preguntaba sobre la pertinencia de los formatos, de la escala y de la proporción adecuada para tratar temas íntimos o quizá dolorosos. De ahí hemos pasado a imaginar que sucedería si esta obra que yo le presentaba como de gran emoción, se dimensionará, por ejemplo, en un formato gigantesco, cubriendo la fachada de un edificio en construcción; hemos coincidido en que de inmediato se trivializaría, se convertiría en una anécdota.

Entonces Ester me ha recordado el tema de la escala y la proporción a propósito de las hiperrealistas esculturas de Ron Mueck (Melbourne, 1958). Un escultor que ha hecho de la dimensionalidad de la realidad su principal logro artístico. Mueck es un reconocido "guiñolista" en The Muppet Show (Los Teleñecos) y Sesame Street (Barrio Sésamo) y un magnífico profesional de los efectos especiales para películas y con sus resinas de poliéster es capaz de hacer cualquier cosa. Ahora los museos y galerías de arte se lo rifan, como: La Fondation Cartier y diferentes museos de Europa, América y Canadá, han acogido la exposición "Ron Mueck" que en estos días, coincidiendo con la expo de Vanessa, se exhibe en el Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, entre el 24 de junio y el 21 de octubre de 2007.

Mueck realiza una especie de proceso de "Gulliverización" y así construye un bebé de cinco metros, como en "Cariño, he encogido a los niños" un recurso que en Holywood ha sido el guión de numerosas películas y que, a pesar de ser comedias, no dejan de ser algo inquietantes, un mundo en el que rompiendo las normas de la proporción, coloca fuera de escala al espectador. Más llamativa aún resulta su técnica, perfecta pese al enorme tamaño de la escultura, gracias a la cual pueden contemplarse las arrugas, el pelo e incluso los poros de sus personajes. Su trabajo es laborioso y muy documentado, partiendo de fotografías o estudios científicos sobre el cuerpo humano.

Una de las obras más dramáticas de Mueck es su escultura de 1,83cm. De un hombre desnudo sentado en el suelo, en la esquina de su habitación de mirada desconfiada y triste, y también el cuerpo muerto y yacente del padre del artista. Dos situaciones muy dramáticas en las que se añade una fuerte dosis de espectáculo que proviene de esa desmesura, de esa escala y proporción a-hu-

manas, que acerca sus figuras a gigantes imaginarios y en los que el drama pasa a segundo término debido al virtuosismo con la resina de poliéster.

En definitiva, me pregunto cual es la escala, la proporción adecuada, la medida de un muro o de una escultura cuando se trata de reflejar en él, cuestiones íntimas, melancólicas y tristes. Mundos propios, privados. Mueck lo ha hecho sin reparos, por lo tanto quizá sea posible que un día veamos, entre medianeras o cubriendo la fachada de un edificio, cuadros tan bonitos y trágicos como los de Vanessa, o nunca.

2007 Octubre. Escrito publicado en la Revista Avatar nº 7 con motivo de la Exposición de Vanessa Prieto en la Cámara de Comerç.

LA PUREZA

De un modo discreto, pero muy coherente, dos artistas Elena Kervinen y Mastuset, ambos ex alumnos de la Escola Massana, gobiernan desde hace unos años una nave repleta de buenos artistas del norte de Europa que, junto a alguna valiosa excepción meridional, está haciendo historia en la calle Consell de Cent.

Lo más difícil para una galería de arte nueva es encontrar un hilo conductor de coherencia y ellos la tienen en grado máximo, no sólo por la procedencia de sus artistas, la geografía les otorga trazos comunes, sino por el especial sentido que los directores de la Galería tienen de lo que es el arte y sobre todo su sentido de la belleza. Muestro mi reconocimiento a su trabajo constante y por su lucha por sobrevivir en los mares embravecidos del arte contemporáneo.

Escribo esto en estas fechas cuando todo el mundo está en Arco buscando novedades, y resulta que es el momento elegido por Elena Kervinen para inaugurar su propia exposición, cuando seguramente, como directora de la galería podía haber escogido cualquier otra fecha del calendario. Pienso que esa es una primera y eficaz reflexión. Creo que en su elección está diciendo: hay vida más allá del planeta Arco, y que además, el arte verdadero no está sometido a modas.

Pensando en ello, voy hacia La Galería, en Consell de Cent, 279, que se ha especializado en arte escandinavo y especialmente finlandés, con el convencimiento de que, como en otras ocasiones, disfrutaré de un remanso de belleza escogida. Voy con la seguridad de que encontraré amabilidad, sonrisas y un delicado ambiente. Y así fue, tomé unos canapés vegetarianos con zumo de naranja y arrullado en los brazos de la pureza de la obra de Elena Kervinen.

La anterior exposición de Elena Kervinen, hace dos años, se llamaba: "El Mundo de las cosas Puras" y la actual: "Donde vuelan los pájaros".

La pureza es una noción ética que se ha aplicado, en otras ocasiones al arte: abstracción pura, pureza geométrica, pura an-objetualidad etc, etc. Elena lleva pintando durante diez años el mismo tema, con el mismo encuadre, sólo cambian, ligeramente los formatos. Pinta la vista que tiene sobre una montaña y un castillo que se divisa desde su casa en un lugar cercano a Barcelona, en el Montseny. En su obra se encuentra los arquetipos del comportamiento contemplativo, pues alude a la calma, al silencio de la naturaleza, a la soledad, al misterio nunca alcanzado en la lejanía.

Pero sobre todo, es la mirada insistida durante esos diez años que convierte su observación en una persistencia virtuosa, en una reflexión sobre las infinitas variaciones de lo idéntico. Me fascina, ese momento en el que la pintura, sin dejar de serlo, permite el acceso de la idea, la aceptación de un conocimiento basado en la atención y en la observación. Eso siempre nos salva. La causa

principal de la angustia, ansiedad, malestar existencial, es el desconocimiento de las virtudes de la mirada, considero como un error del conocimiento no saber ver las cosas tal como se presentan ante nuestros ojos, hay que verlas en lo que son en sí mismas y no con una percepción deformada de la realidad. La base de este estado de ignorancia es una atención deficiente. Por ello, la obra de Elena Kervinen, nos propone una práctica de meditación profunda basada en el desarrollo sistemático de la atención. Elena Kervinen fenomenologiza su observación pura y atenta, pero además, incorpora ese principio estético formulado por las teorías paisajistas de Kuo Shi hace mil años y también por el paisajista romántico G. D. Friedrich, según el cual: hay que pintar desde lo más profundo del alma, pero concentrándose en los detalles de lo esencial. Solo así, puede entenderse que la obra de Elena, sea a la vez: una magnífica constatación de los numerosos cambios de luz y de atmósfera que afectan a su montaña y su castillo, pero también una constatación, en formas y colores, de las variaciones de su ánimo. Hace dos años, las obras estaban dominadas por brumas, en esta ocasión hay más cielos claros, noches y diversidad de colores que pregonan un estado emocional diferente. La pintura de Elena Kervinen, como toda buena obra de arte, se convierte en el único modo posible de acceder a la esencia escondida de las cosas, su alma desconocida se revela a través de un paisaje, día a día, momento a momento. Debido a este carácter altamente subjetivista de su experiencia estética, su obra, como mujer del norte, está más cerca de la vivencia religiosa vivida en intimidad, de un pietismo que interioriza la experiencia de lo divino, que de una mera descripción visiva, es una naturaleza interiorizada y confidente que guarda para ella celosamente y que cada dos años nos muestra, para animarnos a buscar nuestra propia montaña.

2008 Febrero. Escrito publicado en la Revista Avatar nº 8 con motivo de la Exposición de Elena Kervinen en LA GALERIA.

PROYECTO INTERMINABLE

Victoria Campillo expone en la Galería "EGO", la última aportación a su proyecto interminable. Desde hace algunos años, esta artista barcelonesa se ha propuesto re-escribir la historia del arte contemporáneo. Su proyecto fotográfico se mueve entre la sensibilidad de una artista fenoménica, proclive a la forma y al color y la erudición enciclopédica de un catedrático. Entiendo que su proyecto se basa en la noción Duchampiana de que el arte se encuentra en todo tipo de objetos y situaciones y del mismo modo que Duchamp vio en un urinario de caballeros una Fuente de agua pura, Victoria Campillo ve en unos calzoncillos Calvin Klein de rayas, a Jonathan Lasker o a Daniel Buren, (Serie Intimacy 2001) donde la gente común ve un cabracho o unos salmonetes rojos, ella ve a Anish Kapoor a Mike Kelley o a Damian Hirst (La Santa Cena 2008). Incluso cuando viaja con su marido, le hace posar, una y otra vez, ante improvisadas miradas sobre la realidad fotografiada del viaje como si fueran obras de T.Hirsch, de Tonny Cragg, de Fieldman o Robert Gober. (Travels 2007).

ANALOGÍA CONSTANTE

Bajo el prisma fotográfico de Victoria, toda la realidad queda transformada por un proceso de asociación analógica que deviene un síntoma visible, evidente y claramente relacionable con algún artista contemporáneo. Y eso no acaba nunca. He ahí el interés y la complejidad de su obsesiva práctica artística. Su observación de la vida cotidiana, bajo el prisma de la historia del arte, no tiene un punto y final previsible, toda la realidad se convierte en objetivo de su capacidad por establecer vínculos inverosímiles que revisan la noción de la práctica artística. Hasta la presente exposición sus objetivos han sido muy diversos: las batas infantiles de un parvulario "Kids", los juegos de te o café en "Still Life",una colección de cerditos tipo hucha en "Pigs", una colección de dibujos infantiles en "Early Works", Manolo Escobar en su serie "Manolo", unos bolsos de mujer en "Bags", los bodegones objetuales de sus juegos de café de tres piezas ("Still Life") en los que ella veía, entre

otros muchos, una clara citación a Richard Prince en su serie Cowboys, a los Becher o Vik Muniz y más recientemente las chaquetillas toreras, siempre y en cada caso la tipografía sobreimpresa de un nombre de artista. Donde algunos solo vemos, simplemente cosas, ella ve síntomas valiosísimos de la expresión artística contemporánea e inmediatamente se apresura a captarlas con su cámara.

LA SANTA CENA

En esta ocasión, nos presenta unos bodegones con naturaleza muerta, alusivos a la Santa Cena, en los que un mismo personaje vestido con polos Lacoste de diferentes colores hace con las manos gestos santificados y bendice alimentos diversos ante unos recipientes, sobre este fondo aparecen superpuestos los nombres de los artistas: Jim Dine sobre la sonrosada textura de un corazón de vaca, un pollo desplumado, a punto de entrar en el horno, alude a Rindo Kawauchi, Damián Hirst a una magnífica escórpora roja, un pan integral al demiurgo transformador de materia de artista Piero Manzoni. Todos ellos con un fondo de polo rojo con algunas excepciones como Zachary Zavislak que tiene una gran calabaza ante unas manos en oración con fondo de Laccoste Amarillo y del que dudamos si es el verdadero o el falso. La alusión al artista como marca es obvia. En la obra de Victoria Campillo se alude también al exceso de documentación nominal sobre arte contemporáneo que cada vez es más extensa, debido al gran número de artistas emergentes, que están sobre la palestra, y aunque es incierto su pase a la inmortalidad, las listas no cesan de crecer y la lista de Victoria los recoge y utiliza.

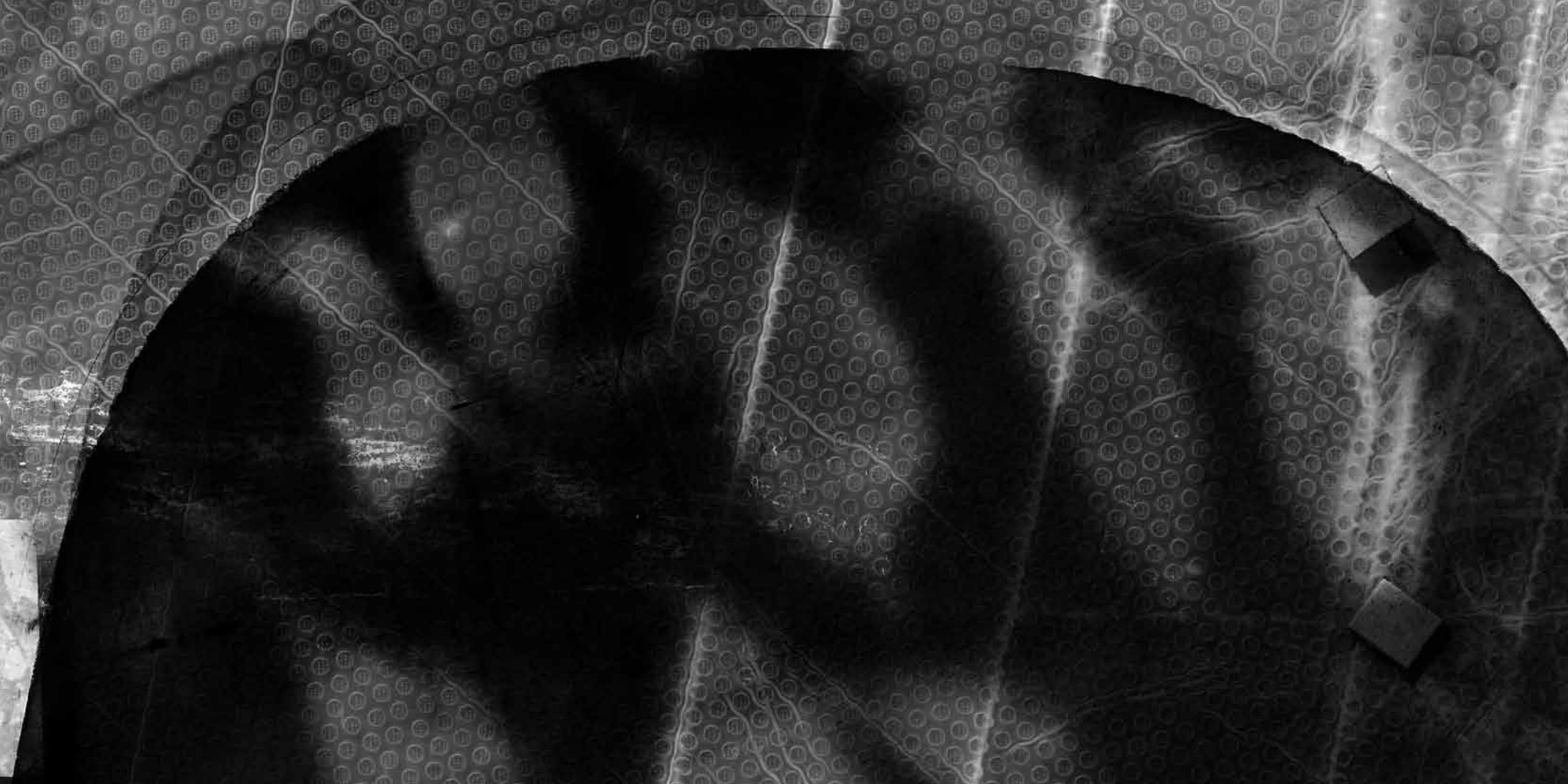
VER Y LEER

Como ya he dicho, todas sus fotografías llevan inscritos los nombres de los artistas a los que hace referencia. La analogía se establece de un modo similar a como opera en un exergo numismático o en una inscripción de medalla, en la que se coloca un nombre, un texto breve bajo una figura y que menciona algo que no está. Lo alude indirectamente, a través de lo que falta. Aquí se encuentra el desafío para el espectador que se ve obligado a cerrar el círculo del sentido. El espectador debe conocer las claves identificativas de los artistas para comprender qué significa esa calabaza o esa escorpora, asociados al nombre de un artista. Utilizando un símil fisicoquímico, diría que estas obras liberan energía exergónica a través de la contemplación de unas fotografías que obligan a la crítica artística a preguntarse si es posible que lo visual pueda aprehender lo semántico, y si un nombre propio es capaz de aludir a un mismo tiempo a una forma que se encuentra en la obra y a otra forma que no está en ella.

En otra dirección, estas obras se podrían ver por lo que son: es decir, una imagen en la que hay inscrito un texto del que no conocemos el significado. Aquí la ignorancia se vuelve una metáfora de la interpretación habitual del arte contemporáneo, que niega sus claves de comprensión y se convierte en una simple formalización abierta a toda suerte de lecturas. Así, la perplejidad se vuelve virtud ya que no conocemos lo que el artista quiere decir.

La propuesta estética de Victoria Campillo es conceptualista pero no descuida un ajuste fino con el color y la forma. La pregunta sobre la diferenciación entre leer y mirar se pone a prueba con esta obra, como también sucede con otros artistas contemporáneos, como Antoni Tàpies, Gonzalo Tena, Oriol Vila-Puig o Ignasi Aballí, por ejemplo. Ver y leer se convierten nuevamente en un tema de complejo análisis en el que se da un fenómeno isomórfico según el cual un espectador sólo puede captar aspectos de la obra según la capacidad que tenga por ajustarse a ella, cumpliéndose el aforismo Emersoniano de: "tal como somos, así vemos"

2008 Febrero. Artículo sobre Victoria Campillo: "Proyecto interminable" para el suplemento Cultura/s nº 297 de La Vanguardia de Barcelona. (27.2.2008)



NATURALEZA Y COLOR

Victoria Campillo, como era de preveer, sigue con su proyecto interminable. En esta ocasión ha dirigido su mirada escrutadora hacia las flores. El mismo modelo que utiliza siempre para sus series, ahora, nos da la espalda. La propia autora dice que esto debe interpretarse como un gesto de negación similar al que el ser humano ejerce con la naturaleza. El pretexto de la naturaleza le ha permitido explorar el color que es uno de los aspectos que la definen como artista. En sus series la búsqueda nominal de las referencias a los artistas o el propio tema escogido hacen que el espectro cromático pase, a veces, a un segundo plano. Ahora deja claro que este es un tema central en su trabajo. Todas sus series están planteadas como una progresión cromática, como un estudio propio de una paleta de pintor en donde se colocan, académicamente, los colores del óleo o del acrílico en un orden preciso.

Los tratados clásicos de la técnica de la pintura como el de Cennino Cennini, Pacheco o el de Palomino son fundamentales para la iniciación a la técnica de la pintura. Palomino, por ejemplo, en el capítulo V del tomo II, describe la colocación de los colores en la paleta del siguiente modo: "Habiendo, pues, de ponerse el principiante, habrá de poner primero su paleta de colores, las cuales es menester, que sepa con qué orden se han de colocar, y será en esta forma: por encima del anillo de la paleta comenzará el bermellón, después el blanco, luego se seguirá el genúli, después el ocre claro, luego el obscuro, después la tierra roja, luego la sombra de Italia, después el carmín, la ancorca, el verdacho, o tierra verde, el negro de hueso, negro de humo, o de carbón, añil o esmalte. Puestos en este orden los colores, y prevenido el secante, y los aceites en sus escudillas".

Los restauradores saben que Rubens utilizaba la paleta del blanco de plomo al negro marfil, pasando por Oro pigmento natural, Ocre amarillo, Laca amarilla, Laca de Garanza, Bermellón, Ocre Rosa, Azul ultramar, Azul de Alemania, Tierra verde o Tierra de Verona, Malaquita verde, Verdigris. Tierra de Siena tostada hasta el Negro de marfil. En esta exposición el color toma las riendas de las analogías y Victoria Campillo aplica criterios colorísticos. Sus series fotográficas, como sucede con las de Charles Frèger, se fundamentan en criterios que parecen propios de la pintura.

La naturaleza y las flores han sido uno de los temas más tratados de la historia del arte, el mismísimo René Magritte se ganó la cena pintando unas rosas magníficas sobre papel de pared en época de escasez. Todo el mundo conoce la deriva hacia las flores de Georgia O´Keefe pero como otras referencias son más crípticas, en esta ocasión, en la galería, se ha puesto a disposición del visitante, un documento esclarecedor. En él, podrán comprobarse los puntos de partida con los que ha trabajado Victoria Campillo para hacer su trabajo, verificar de donde salen los verdes de Ola Kolhemainen, los coloridos orientalizantes de Wang Jin, Takashi Yasumura, Murakami, o Rinko Kawauchi, el exotismo nigeriano de Yinka Shonibare o las espectaculares amapolas de Pipilotti Rist, por ejemplo.

2010 Febrero. Escrito publicado en la Revista Avatar nº12 Barcelona.

EN TORNO AL DESEO

Sábado tarde. Las familias visitan CaixaForum. Padres responsables quieren educar a sus hijos y los llevan a ver como los Etruscos se enfrentaban a la vida, a la muerte y a todo aquello que les atemorizaba. Tumbas policromadas para hacer más dulce el viaje. Objetos rituales. Los padres responsables educan a sus hijos en la cultura para que puedan saber cosas, aprobar exámenes y triunfar. Hay tantos niños y niñas correteando que incluso resulta molesto. Padres escondiéndose detrás de las columnas, haciendo cosquillitas a sus niñas. Todo es felicidad y cultura. Se forjan los públicos de las futuras exposiciones del mañana. Pero ninguno de ellos se ha atrevido a hablar de lo fundamental, de lo que les asusta, de sus propios errores o deseos prohibidos.

Cerca de ahí, en la Mediateca, en un lugar reservado, casi privado, Begoña Egurbide muestra cinco vídeos sobre el deseo imposible, sobre el deseo roto de los niños. Ahí no ha entrado ningún padre responsable, ningún niño, ni niña en formación. Solo cinco adultos miran el desencanto del anhelo no alcanzado.

Begoña abandonó sus crípticas señales cabalísticas pre-apocalípticas de los años noventa por la vida y que expuso en la Galería Carles Taché. Decidió convertir lo cercano, lo próximo en la materia prima de su trabajo: hijos, amigos, amores, se dedicó a transformar todo lo que tenía cerca. Su obra se basa en registros fotográficos en grabaciones en video de todo lo que le afecta: El abandono, El desencanto, El deseo, El enfrentamiento, El juego, El placer, La intimidad, La seducción, La ternura de la Infancia, Los enamorados, Los Suicidas, Retratos Infancia, Labios, Muñecas, Secretos, Tio vivo, Princesas, Maternidad, Castillo de arena, Pistolas, Mar, Jessica, Jon, Manuel, Retratos Familia, Trabajo, Gineceo, Berta, Pamela, Clara, Jessica, Pandora, Habitación, La Cera 29, Ratita, La noche, Retrato, Nuria, Ada, Pandora de noche... En esta ocasión se ha puesto, de manera descarnada, frente a frente con el deseo.

Begoña dice: "Nuestros cuerpos cambian, pero el niño que cada uno de nosotros lleva dentro está aquí, ha renunciado a ser pasado y confraterniza con un presente que se proyecta constantemente hacia el futuro".

En los cinco vídeos hay un rumor sonoro entremezclado con frases pronunciadas por una voz infantil, expresiones de amor adulto, de sexualidad directa que en ocasiones se refuerza con imágenes alusivas. En uno de ellos, el juego inocente de una niña que construye un muñeco de trapo se convierte, al cabo de unos años, en el "partenaire" fantasioso de una mujer solitaria. La añoranza, el paso del tiempo, la decrepitud corporal y la necesidad del amor son algunas de las sensaciones que he tenido al ver estos vídeos. Hablé con Begoña al salir de la sala y estoy convencido que todo su trabajo va creciendo a medida que crece ella y crece su hija. El tiempo se va reflejando en actos notariales del paso del tiempo. Quizá un libro, quizá la suma hilvanada de todos sus videos que creará una progresión matemática hacia la edad adulta de la niña y hacia la vejez de la madre. Todo augura un largo recorrido ligado al arte como manifestación de la experiencia de vivir.

2008 Marzo. Escrito publicado en la Revista Avatar nº 8 con motivo de la Muestra retrospectiva de videos de Begoña Egurbide en Caixa Forum.

CLASIFICATORIA PASIÓN

Ignasi Aballí (Barcelona, 1958), fue elegido por Robert Storr para su exposición "Piensa con el sentimento, siente con la mente" para la 52ª Bienal de Venecia y estos días expone en la galería Estrany-De la mota. En el medio artístico se le considera como una persona rigurosa y discreta que combina su labor pedagógica en la Escola Massana de Barcelona, con la de artista conceptual, textualista y emocional. I. Aballí encajó perfectamente con el deseo del comisario de la bienal del año pasado que buscaba sobriedad y poco espectáculo.

ORDEN TOTAL

En otros tiempos, clasificar y ordenar eran tareas propias de archiveros, científicos o maniáticos. Pasión y clasificación son palabras que se excluyen mutuamente, pero este artista las ha conseguido reunir en una misma intención. Ignasi Aballí ha hecho triunfar la inteligencia emocional del orden y la seriación, frente a las ocurrencias escenográficas de algunas propuestas contemporáneas. No es dado a las alegrías y su fascinación consiste en clasificar y controlar el exceso con un don natural para hacer series infinitas. En sus libretas negras, anota, entre las 0 y las 24 horas de cada día, todo tipo de acontecimientos, recorta cientos de datos de la realidad que captura de la prensa diaria y con los que ordena unas listas interminables. La espontaneidad del suceso, queda congelada para la historia y el acontecimiento es abrazado amorosamente por una estadística ineficaz, fría, pero de alto contenido estético. En sus recortes hay "Listados" interminables: desaparecidos, trabajadores, parados, heridos, porcentajes, dinero, tiempo, violencia, lenguas, religiones, monedas, números de lotería, todo es susceptible de integrarse en la búsqueda de su ansia de Orden y Absoluto: el anhelo de una clasificación total.

LOS NOMBRES DE LA PINTURA

La reflexión sobre el procedimiento pictórico constituye una de las series más importantes de Ignasi Aballí. Es una serie de largo recorrido que lo mantiene vinculado a la pintura como materia de reflexión y que se inicia en 1995. Ahora presenta unos cuadros de gran formato, monocromos: rojos, amarillos, azules, blancos, negros y grises que sirven de fondo, para que sobre ellos, sobre imponga en impresión digital, una textualidad clasificatoria de los diferentes nombres de cada uno de los colores utilizados: rojo cinamomo, rojo de metilo, rojo Maxwell, rojo clavel, rojo ciervo, rojo ciruela, rojo corazón, o rojo de Arezzo, hasta cubrir la totalidad de la tela roja, y así con el resto, todos colores reales, ninguno inventado, ya que la imaginación es un obstáculo perturbador para su trabajo... En otro espacio de la galería se constata, con idéntica austeridad estética, la atención a lo real y la intensidad en la que vive Ignasi Aballí. Aquí se encuentran el color de los muros ligados a su biografía: el de su estudio, el de la propia galería en la que expone, esos son los colores de la bandera de lo cotidiano, se fija en ellos y los convierte en obra.

La redundancia de ver el color y las diferentes maneras de nombrarlo, refleja sus diversos usos y su historia. Al nombrarlos vemos la palabra y la cosa que designa, cada dato, como cada nombre del color, es una mirada profunda sobre la realidad, y en el nombre de un color podemos ver el barro de la ciudad de Arezzo o un corazón latiendo. Aballí parece enfatizar la evidencia señalada por Wittgenstein, cuando, en su ensayo: "Observaciones sobre el color", se pregunta qué significan rojo, azul, negro, blanco, llegando a la conclusión de que lo único que podemos hacer es señalar cosas que contengan esos colores, porque nuestra capacidad por explicarlos no puede ir más allá. Puede parecer que nos encontramos ante una proposición de conceptualismo extremo, pero no, Ignasi Aballí ha incorporado en este ejercicio verificatorio y científico: la dimensión sentimental.

PASIÓN FRÍA

La búsqueda incesante de lo real, a través de la verificación de su existencia, produce una meditación eficaz sobre el valor de lo mínimo, una mirada atenta sobre lo imperceptible, sobre lo pequeño. Y así, convierte la mirada hacia el detalle en pasión silenciosa. La intensidad callada, la emoción reservada, la imperturbabilidad, la contemplación estoica y atenta ante el mundo encuentra aquí, una buena representación. La obra de este artista es una reflexión sobre el origen del orden y sobre nuestro anhelo legítimo de conseguir un Absoluto nunca alcanzado. Pero también entronca directamente con las mentalidades de la sociedad de la comunicación, en la que el uso de los códigos binarios en informática, nos obliga a establecer, sea con las parrillas del Excel o con cualquier otro programa, unos rigurosos procesos clasificatorios, entre afirmar o negar, guardar o eliminar, abrir o cerrar, se forja un nuevo paradigma gnoseológico esta cambiando comportamientos y actitudes. Nadie escapa al orden. El arte de I. Aballí, en concordancia con este momento, nos ofrece la alternativa de un paradigma conciliatorio entre Clasificación y Pasión, nos ofrece su hallazgo como modelo de comportamiento para una nueva mente cibernética y apasionadamente fría.

2008 Marzo. Artículo sobre Ignasi Aballí: "Clasificatoria Pasión" para el suplemento Culturas nº 301 de La Vanguardia. (26.3.2008)

EL BOSQUE SIMBÓLICO

A RAMÓN VAYREDA

Llamarse Vayreda en Catalunya es sinónimo de pintura. Ya he dicho en otras ocasiones que respeto la tradición y propongo modernidad. Por eso me impresiona ese apellido que huele a trementina y pigmento desde el siglo XIX. Uno de los Vayreda, Marià Vayreda que era pintor y escritor publicó en 1891 "El Roure dels Penjats" (El roble de los colgados) y su hermano Joaquim, pintó la naturaleza tan emotivamente que fundó la llamada escuela de paisajistas de Olot. Los árboles y las arboledas están tan imbricados en el hacer de la familia que incluso el más joven de la saga: Raymond continúa buscando los misterios que subyacen tras la corteza de un árbol, en su tronco, ramificaciones, hojas o raíces. De esa curiosidad ancestral por la naturaleza, Raymond ha sabido crear una morfología contemporánea, un vocabulario visual de formas y colores alusivos a los mismos árboles que otro Vayreda pudiera pintar hace ciento cincuenta años. Una savia invisible une generaciones y ha convertido el árbol en un tótem familiar.

El tótem por excelencia es el árbol en casi todas las culturas y por reducción podría decir que en la saga de los Vayreda se convierte casi en objeto de culto. El árbol es el depósito de las almas de ese apellido y se convierte en un referente mágico, casi religioso. Sobre este aspecto sabe mucho otro Raimon, mi amigo Raimon Arola quien ha escrito un libro fantástico sobre este tema que se llama "L'arbre, l'home i el temple" (Barcelona, 1985). El árbol, el hombre y el templo son según la tradición manifestada por Rene Guenón en "Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada" un aspecto importante del simbolismo axial: el árbol del mundo, el eje del mundo, la cruz del mundo.

Raymond Vayreda refuerza esa noción de "axis mundi" al poner como aspecto fundamental de la exposición sus tótems arbóreos en los que la nogalina resplandece como metáfora, como si esos árboles estuvieran pintados con su propia sangre.

2008 Marzo. Escrito publicado en la Revista Avatar nº 8 con motivo de la Exposición de Raymond Vayreda en la Galería Setba.

LA SONRISA DEL GEÓMETRA

A JUAN GUILLERMO TEJEDA

Entre 1974 y 1988 sucedió todo. Catorce años cruciales en la historia del mundo. Bueno, de mi mundo. La transición española a la democracia supuso la búsqueda de nuevas libertades, la euforia de la expresividad máxima en lo social y político, pero sobre todo, y esa es la parte que a mi me corresponde analizar, supuso el encuentro con el apogeo estético del movimiento posmoderno y el inicio de mi amistad con Juan Guillermo Tejeda. En 1978, un aire de renovación llegó de USA con los libros sobre arquitectura de Robert Venturi. Desde el primer día en que conocí a Juan Guillermo Tejeda, entonces conocido en Barcelona por Tex, supe que su actitud era la de un avanzado que encarnaba, de modo exacto, todo el ideario estético propuesto en los libros de Venturi. Tex había aprendido de las Vegas y abundaba sobre las complejidades y contradicciones del arte y del diseño. Tex es, aun hoy, por su inevitable manera de ser y hacer las cosas, un manifiesto viviente de actitudes posmodernas: es ecléctico en sus quehaceres y no quiere renunciar a ninguno de ellos, revisita la historia y se la apropia con naturalidad, practica la ironía como estrategia del conocimiento, también queda fascinado por la belleza del ornamento y su deriva simbólica, la imaginería industrial le atrae tanto como una cabaña en la playa, quiere aunar la supremas contradicciones de la vida académica siendo institucional, riguroso y a la vez amigo o cómplice de sus alumnos. También ha cumplido con la exigencia posmoderna que ordena el cultivo de lo individual, de lo subjetivo y además es socialmente eficaz, divertido, su broma es permanente, pero eso sí: le interesa tanto Cicerón como Nazario.

DISEÑAR

La exposición Blauhaus organizada por Tex y J.P.Guillemot fue un evento importante, llamó mi atención de inmediato y la comenté, a toda página, en el periódico La Vanguardia de Barcelona el 13 de Diciembre de 1983. La licencia heterodoxa del nombre, Blau quiere decir azul en catalán, se sumaba a una revisión general del movimiento moderno, que a base de buscar extrema coherencia estética había caído en una rutina insufrible. El alegato de esta exposición era dar licencia constructiva a los artistas, animarlos a una expresión extrema. Ya nadie temía a la Bauhaus feroz. Tex hizo una silla con el expresivo nombre de "Brutal". Todos eran muebles de artista que camuflaban su función original, en algunos no estaba claro su uso. La silla de Tex era un monumento simbólico hecho con madera de haya. También hizo la cajonera "Melipilla" y el sillón "Foradat". La racionalidad arquitectónica de la Bauhaus consideraba la pintura como un determinado tipo de enfermedad, pero entonces, en los ochenta, esos dos jóvenes animaban exaltadamente a los diseñadores para que se expresaran. Los pintores se atrevieron con los objetos, José Manuel Broto incluso con un globo terráqueo, sustituyendo continentes por rabiosas pinceladas. Luego los diseñadores se atrevieron con la pintura. En la cruzada a favor de la interdisciplina, yo siempre vi en Tex, un buldózer que derribaba los muros que separaban las artes del diseño, ese eclecticismo militante, lo convertía en un apóstol de la totalidad, lo quería hacer todo y además lo quería hacer

bien. Blauhaus fue un éxito en Barcelona, fue muy comentada y puso en boca de todos a dos jóvenes atrevidos que viniendo, uno de Francia y otro de Chile, habían sabido penetrar en el difícil entramado de la sociedad artística catalana. La posmodernidad puso a la deriva las ideologías duras y en ese momento de transición, no era obligado ser moderno y ser de izquierda militante, ni catalanista; sino que la época entroncaba bien con lo que el propio Juan Guillermo define como su "imaginario más íntimo, que es de clase media, de vida agradable e individualista." Tex es, aun hoy, la verificación de lo que entonces denominé: crear entre la inspiración y el proyecto. Es justamente eso. Juan Guillermo Tejeda es capaz de reunir de un modo armoniosos los términos contrarios y es capaz de ser proyectista sensato, realista, y pragmático y al mismo tiempo hacer que todo nazca espontáneamente de un dibujito en un papel, una anécdota, un garabato improvisado y ya es suficiente. Pude comprobar, cuando compartíamos aula en la Escola Massana de arte y diseño, que esa dualidad productiva era muy eficaz con la rigidez de los procesos académicos que como sabemos tiende a un cierto conformismo. Tex siempre salía victorioso, como un posmoderno guerrero medieval siempre vencía en sus cuitas con lo rígido, con lo inmovilizador. Ahí reside una de los grandes atractivos de la producción de este torbellino creativo, y es que, a pesar de su condición posmoderna, nunca ha abandonado los principios más antiguos de lo artístico, tales como: las cosas bien hechas, artesanalmente y ornamentadas. En sus obras no buscaba neo-materiales, neo-experiencias sino que las realizaba en sólidos materiales, y cuando hacía una silla la realizaba con madera de haya como si fuera una silla ennoblecida del siglo XVIII. Fascinado por el poder mágico y simbólico de los materiales, prefería el mármol al caucho, el oro mejor que el plástico; entusiasmado por la marquetería que veía hacer en la escuela, elevaba el ébano, el wengue o el marfil a emblemas ornamentales de exceso justificado.

PINTAR

Entre la ilustración y la pintura sus logros son importantes, porque tanto él como Guillemot, nos convencieron de que la pintura hecha por un diseñador o un arquitecto, podía ser algo más que unos apuntes de domingo, y que la necesidad, la voluntad expresiva eran legítimas, si estaban justificadas por la urgencia de ésta, que es el requisito indispensable para poder utilizar impunemente todos los procedimientos, incluso de los prohibidos. Llevados de ese entusiasmo pictórico Tex y Guillemot idearon una exposición para la Galería René Metras, de máximo prestigio en Barcelona y que había visto nacer en los años sesenta el informalismo español. Era una exposición de retratos en la que Guillemot ofrecía a su mujer de modelo a quien quisiera pintarla. La exposición de los retratos de Safia, hechos por Mariscal, Perico Pastor, Broto, Grau, Genovart, Cesc, Peret, Santi Moix, Albert Gonzalo y Jaume Plensa, todo eso culminó, debido al éxito, en la invención del Supermerc' art. La oportunidad de acceder al arte e iniciarse en el espíritu del coleccionista a precios asequibles. Una idea muy controvertida por lo que tenía de reconocimiento explicito de la transacción económica y la obligación que Guillemot imponía a los artistas de vivir el principio de realidad haciéndoles ver el placer que da tener una bolsa llena como la de un dentista o un industrial. En mi opinión, la obra pictórica de Juan Guillermo Tejeda está aun por descubrir,

demasiado oculta por su afición a la escritura y su obligación académica con el diseño, lo digo con el convencimiento de que los fantasmas que pueblan su memoria acabaran haciéndose visibles a través de la pintura.

LA SONRISA DEL GEÓMETRA

El primer encuentro que tuve con Juan Guillermo Tejeda marcó de un modo indeleble el sentido de mi amistad. Me di cuenta, de inmediato, que estaba ante alguien capaz de animar a sus alumnos de diseño, en Elisava o en Massana, a reflexionar de un modo creativo y divertido sobre temas complejos como pueda ser la siniestra relación entre amor y muerte. JGT activa incesantemente todo lo que le rodea y estimula las ansias de conocimiento de sus alumnos. La frivolidad festiva convive con una dramaturgia secreta que genera paradojas eficaces, por ejemplo: la necesidad de avanzar y ser radicalmente modernos pero respetando la tradición, de ser castos y lujuriosos, de ser hiperactivos y dejar mecerse por los abrazos de la melancolía. Tanto su Diccionario crítico del Diseño, como el Blog. Del "Taller Art Direction" de la Universidad de Chile, son dos manifiestos de esta actitud. En ambos casos convive la erudición académica con un desenfado histriónico que los hace eficaces y divertidos. Tengo el convencimiento de que en él, existen tanto la sonrisa, el placer estético de la visión, de la forma y el color, del sexo y de sí mismo, como el rigor apolíneo del geómetra. Juan Guillermo Tejeda disfruta de la contradicción de vivir, de las conciliaciones imposibles y se sitúa en la estrategia vital de aquellos artistas que desde una mirada irónica exploran el abismo. Los finos instrumentos de representación y la perspectiva caballera, una regla, un compás de oro se convierten en útiles eficaces para medir lo insondable. Así se forja la enigmática sonrisa de este geómetra, que sin dejar nunca su sentido del humor, es capaz de construir el dolor con una plomada.

2008 Julio. Escrito. "La sonrisa del geómetra" para el libro "La Fábrica" de Juan Guillermo Tejeda. Ediciones Universidad Diego Portales.Temas de Diseño. Julio 2008.

NOSTALGIA DE LOS BELLOS OFICIOS

A CARLES SELICKE

La nostalgia es un sentimiento que aparece cuando alguien ha partido de su lugar de origen pero también actúa cuando se pierde algo que amábamos. La posibilidad del retorno no es un sentimiento alegre, ni festivo. En la nostalgia no hay renuncia al retorno, hay incluso el deseo de que las cosas pudieran ser como eran antes. La tristeza que produce la nostalgia es melancólica, serena, pero no esconde la lamentación o el reproche de aquel que teniendo las herramientas para hacer, no hizo nada. Este sentimiento ha quedado muy bien recogido en el famoso grabado de Durero, "La Melancolía (1514) que se ha interpretado de muchas maneras y no es el momento de entrar en todas ellas, pero la más directa, la más obvia, la que todo el mundo puede ver, es que en un espacio lleno de instrumentos destinados al oficio y a la actividad creativa, como son: un martillo, unos clavos, un cepillo para madera, la sierra, una regla, un compás, un tintero, una balanza, un crisol o unas pinzas de orfebre y un buril …no se hace nada, no sucede nada. El personaje sentado, no sabemos si es ángel o mujer, se encuentra con la mano en la mejilla, signo inequívoco de tristeza. En mi intervención trataré cinco aspectos fundamentales con el fin de argumentar desde la nostalgia, citarlos como necesarios y añorar su ausencia.

Creo que para admirar la belleza artesanal de un objeto es imprescindible detectar en él la presencia de algunos factores, sin los cuales no existe ni belleza ni oficio artesanal. Los cinco lemas imprescindibles y ausentes en la cultura actual son: el Virtuosismo, la Disciplina, el Tiempo, la buena Materia y del Amor. Debido a la época que vivimos y a la planificación pedagógica e institucional de los oficios artísticos estas son cualidades escasas, difíciles de encontrar por no decir inexistentes.

PRIMERA: EL VIRTUOSISMO

La búsqueda de la perfección y el acceso a la excelencia es un anhelo permanente pero nunca conseguido del todo, una sucesión de acontecimientos que nunca culmina y que cuando creemos que es perfecto, que ya lo tenemos, resulta que algo falla y en estos momentos surge la necesidad de ir más allá, superar su dificultad.

En cierta ocasión me explicaron una historia sobre la imposibilidad del acceso a un estado de pura y benéfica perfección: Una vez había un niño que desde el primer día de su nacimiento, no decía nada, no pronunciaba palabras ni emitía sonidos, era muy silencioso. Los padres preocupados le hicieron toda clase de pruebas, creyeron finalmente que el niño era sordomudo. No le enseñaron a valerse por su cuenta y creció, pasaron los años y siempre con sus padres, hasta que un día, ya mayor, tenía más de cincuenta años y sus padres eran ya ancianos, cuando la madre le llevó el té del desayuno, como hacía siempre, "el niño" dijo con voz grave, segura y firme: "el té está frío". La madre sorprendida y asustada llamó a toda la familia, y le preguntaron cómo era que si sabía hablar nunca había dicho ni una sola palabra, a lo que él contestó: "no he dicho nada porque hasta hoy todo era perfecto".

La perfección absoluta es imposible, se nos ha dicho que queda reservada a Dios y nosotros lo único que podemos hacer es contentarnos con un simulacro de la perfección y después de mucho esfuerzo, acceder a los altos dominios del virtuosismo. El virtuosismo es la consecuencia de una actividad artesanal, un oficio en perfeccionamiento constante y es el resultado de una aplicación hábil de una técnica que tiene efectos y consecuencias en el comportamiento del que la realiza, es decir que según un cálculo de equidistancia, una persona que ejerciera el virtuosismo, sería, a su vez, una persona virtuosa y en consecuencia produciría efectos similares en quien poseyera el objeto creado por él. Porque la virtud es una cualidad en acto, una acción, una recta manera de proceder que aparece como consecuencia de la aplicación técnica de unos principios y reglas establecidas por una tradición y de la cual los principales argumentos son: el número, el cálculo, la medida y la proporción, el contacto con las materias primas y el instrumental adecuado, todo esto crea las condiciones de posibilidad de ir a la esencia de las cosas, a su Virtud, y aunque no es un proceso verificado totalmente, creo que el virtuosismo puede modelar comportamientos y generar actitudes éticas en el maestro que ejerce de un oficio.

La fantasía de Carlo Collodi inventó la figura de un artesano virtuoso por oficio y por conducta; el buen carpintero Gepetto, creador del mentiroso Pinocchio y de la que se han hecho innumerables versiones, la original es de 1883 y la última en el 2002 con Roberto Benigni. Este es un caso de contraste absoluto entre la bondad paternal del carpintero y la tendencia compulsiva al mal comportamiento y a la mentira compulsiva del hijo, un niño de madera inventado por él, fruto de su habilidad técnica y a quien un ser mágico le otorga vida real. En las primeras versiones del cuento, Pinocho comportaba tras si, toda suerte de males y desgracias con un final trágico, un drama que Walt Disney tuvo que dulcificar en las pantallas para los niños.

La virtud ha sido una de las primeras causas de pensamiento filosófico. Por ejemplo, en Platón al "Menón o de la Virtud" (71 c/ 73 a) Sócrates dialoga con Menon y le quiere hacer ver que virtudes hay de muchos tipos, pero que a él, lo que le interesa es la esencia de la Virtud, diríamos: "El virtuoso". Menon se sorprende de que Sócrates le diga que ignora qué es la virtud, a lo que

Sócrates añade que no sólo es eso, sino que cree que nunca ha encontrado a nadie que lo supiera. Platón en la "República", (VII 522 B), deja establecido este principio sin hacer diferencias entre artes, pues, relaciona de una manera magistral el quehacer de un gimnasta, de un guerrero o de un músico. El virtuosismo es el conocimiento aplicado de la virtud, quiero decir que no es suficiente la especulación teorética sobre la virtud sino que ésta sólo aparece en su aplicación, en su uso. No nos sirve saber las distintas clases de virtudes, que algunas, son hasta teologales, sino la virtud aplicada a través de la acción contra la ignorancia y la incompetencia.

Cabe recordar que las dos palabras: Habilidad y Técnica, definían, en otras épocas, la labor artística en general, no solo la artesanal. La célebre "Techne" que era sinónimo de habilidad y destreza, se aplicaba en la visión greco-latina del arte como unos principios inevitables de la condición estética de un objeto. Era tanto un patrimonio del arquitecto como de un tejedor de cestas. Tener habilidad y destreza es tener eficacia ante las cosas, ante las situaciones y algunos psicólogos las consideran virtudes superiores a la inteligencia desmedida que suele padecer de capacidad y fuerza para producir efectos o superar dificultades. El virtuosismo es escaso hoy en día, porque siempre es el resultado de la unión de la disciplina y el tiempo. Actualmente no existen ninguna de estas dos condiciones de posibilidad. Es también un enfrentamiento contra la insuficiente planificación de los estudios de los oficios artísticos que dan por hecho que es posible un aprendizaje completo en tan solo dos cursos. Por si no hubiera suficiente hacer gala de ser virtuoso en el clima ético social "granhermanístico" y de "salsa rosa" en el que vivimos, mueve a la caricatura y a la risa, pero por suerte, todavía hay alguien que haciendo las cosas, con habilidad y con técnica, incluso puede redimirnos. Usar las manos del artesano siempre ha sido un gesto de pequeña resistencia contra la inercia de los tiempos, a veces buscando la vida retirada en el campo, otros en el seno de la ciudad luchando contra la ligereza objetual e icónica y buscando incluso la complicidad del arte, de la arquitectura o de la industria.

LA DISCIPLINA

Disciplina y Jerarquía son dos condiciones del aprendizaje de los oficios artísticos, pero no hay que confundir disciplina con "disciplicinaje". Quiero decir que solo vale una disciplina y una jerarquía interiorizadas por el aprendiz y no impuesta por nadie y menos por decreto o con gritos a pleno pulmón. La disciplina es la consecuencia de la consideración y el respeto que el aprendiz tiene a quien le debe enseñar los secretos del oficio que ha escogido aprender. El respeto a la jerarquía tampoco es impuesta por nadie. Es el propio aprendiz y el prestigio del maestro quienes le otorgan el poder de estar por encima de otro. La transmisión espiritual y sensible de un maestro se hace posible a través de las reglas del oficio, al permitir el uso de tal o cual herramienta, de hacer una cosa u otra, solo con esta actitud humilde se puede aprender un oficio.

Por eso la falta de la "buena" disciplina es la segunda condición de imposibilidad en el aprendizaje actual de los oficios artísticos. Creo que no existe una palabra más deslucida en el vocabulario

actual. La Disciplina se suele asociar a actitudes autoritarias impropias de nuestros tiempos, en el ámbito escolar es una palabra que ha caído en el más absoluto olvido. Tiene connotaciones de falsas jerárquicas, de represión y se encuentra socialmente repudiada. Los que hayan visto algunas imágenes del Festival de Cine de Venecia de este año (2007) se habrán sorprendido por la escenografía que preside la entrada a la famosa alfombra roja de los famosos. Aquí se pueden ver los cuatro leones alados que son el símbolo de la ciudad convertidos en la preciada estatuilla de oro a la mejor película y también un espectacular e impresionante péndulo negro de destrucción que según su creador Dante Ferretti, es el que diseñó junto a Federico Fellini para la película "Ensayo de Orquesta".

No me referiré al Festival sino a la esfera negra. En 1979 vi la película de Federico Fellini: "Ensayo de Orquesta". En España se oían todo tipo de cantos a la libertad y al exceso. La llamada "movida" madrileña fue un buen ejemplo de ello. En este supuesto de retorno a la luz de la democracia, nos impresionó vivamente el controvertido mensaje de la película de Fellini.

La película planteaba una especie de película sobre la película, un documental que hacían los realizadores de un programa televisivo sobre la vida, ensayos, instrumentos y músicos de una orquesta. Desde el principio fue una obra polémica por la querella entre productores, pero sobre todo por las diferentes y contradictorias interpretaciones ideológicas que surgieron en prensa, por parte de intelectuales y políticos de la época. Se interpretó como un panfleto político pero aún está por desentrañar su fundamento ideológico. ¿Qué nos proponía el genio del exceso y la acracia cinematográfica? ¿Abundar en el desconcierto? ¿Un elogio de la libertad absoluta? ¿Su propia eliminación como director, como figura prescindible? ¿Un canto a la disciplina de la dictadura frente al desorden democrático?

Para que estos interrogantes tengan sentido, se comprendan por aquellos que no hayan visto la película, será conveniente describir sumariamente la situación: nos encontramos bajo las nervaduras de los arcos de un escenario de privilegio: una antigua iglesia medieval italiana con una acústica privilegiada. Podría ser nuestra escuela. Los músicos hablan de la importancia de sus instrumentos, se muestran de una manera natural, algunos con expresiones groseras, otros con frases lapidarias sobre la importancia de sus instrumentos como fundamento de la orquesta. El factor humano empieza a surgir cuando vemos las diferentes actitudes de amor y odio que existen entre los músicos. Aparece el director que habla con energía y con un fuerte acento alemán. Sin saber porque, la orquesta comienza sus ensayos de una manera armónica, pero, poco a poco, se llega al caos y al desorden total. En este escenario, y mientras el director pide orden, los músicos se descontrolan totalmente, escenas lujuriosas bajo el piano, "Slogans" como: "No queremos director, solos lo hacemos mejor", incluso algunos lo quieren sustituir por un metrónomo; otros, los más mayores, se muestran partidarios del director, los demás siguen creando todo tipo de situaciones surrealistas mientras el delegado sindical va lanzando sus proclamas.

De repente, en medio de la confusión, se escucha un ruido terrible, fuerte, y una de las paredes de la iglesia cae derruida a los pies de los músicos. En el muro queda suspendida una gran bola negra, una esfera de destrucción utilizada por las empresas de escombros que oscila pausadamente tras el impacto. El arpista ha muerto, el director coge nuevamente la batuta y con una renovada energía empieza a dirigir con mayor fuerza que al principio, con su acento alemán grita: "da capo, da capo", que es una expresión italiana que significa volver, volver al principio de la partitura para tocar nuevamente.

Las interpretaciones quedan abiertas a nuestras opiniones, pero valgan algunas cosas que se han dicho sobre la película: "Que las imágenes transmiten nostalgia de la dictadura o apuestan por la contundencia ante el desorden que puede comportar la democracia. Que nos habla del abuso de poder y de la delgada línea que separa la imposición del orden por la fuerza de la tiranía y el totalitarismo. Que para que la música suene armoniosamente se hace necesaria la presencia del director, su punto de vista y de sus órdenes". En los tiempos que vivimos el péndulo de Venecia se convierte en una mera escenografía ingeniosa para que los actores y actrices muestren sus encantos; pero una posible interpretación de esta bola gigantesca sería por su esfericidad y su gran presencia, un símbolo de la ley necesaria de la disciplina que actúa sobre todas las cosas representada por la geometría. Un retorno al esplendor ya la ley de la escuadra, el compás y la plomada.

La buena disciplina, la autoridad y la jerarquía puede tener lo que en japonés recibe el nombre de "Meiji", que en la cultura tradicional que aún pervive en Japón es el hombre más experto o especialista, es lo que ha conseguido el grado de excelencia más avanzado en su arte y eso lo convierte en un genio creador. Tanto es el arte que se dedique, su individualidad original le distingue. Tal persona recibe el nombre de Meiji en japonés. En Japón nadie nace Meiji, uno se convierte en Meiji sólo después de la experiencia de una disciplina infinitamente dolorosa, pues sólo esta experiencia conduce a la intuición de las profundidades secretas del arte, es decir, de la fuente de la vida. Es evidente que el dolor que se menciona es el del esfuerzo, la dedicación constante, de aquel que está dispuesto a sacrificar unas cosas por otras y superar el desánimo que amenaza cuando uno se encuentra sumergido en un proceso que le absorbe absolutamente y constata que no progresa dentro del ensayo y el error. En los tiempos que corren nadie está dispuesto a aceptar ni jerarquía, ni disciplina y mucho menos sufrimiento.

TIEMPO

Hoy en día hacemos gala de no tener tiempo para nada, se ha convertido en argumentación recurrente en todo tipo de conversaciones. La prisa es un signo de modernidad y un síntoma de eficacia. La irrupción de la cibernética en nuestro sistema de conocimiento permite que en el tiempo que transcurre entre que me levanto de mi silla, me acerco a la estantería donde tengo la "Enciclopedia Catalana", busco el volumen correspondiente a la "O ", Me llenaba la nariz de polvo, sostengo con cierto esfuerzo el volumen, paso las páginas y finalmente llego a la definición

de oficio, haya pasado un tiempo que no dudo de calificar de infinito comparado con si busco la palabra "Oficio" en Google y encuentro en 0,2 milésimes de segundo 8.000.000 de referencias. Sin embargo, todavía puede parecer lento, pues esta es la expresión más habitual en los expertos en informática: "sí, está bien, pero es un poco lento". La noción de lentitud para ellos es vertiginosa. Una de las revoluciones de la era de la comunicación es la velocidad. La diferencia entre escribir una carta o enviar un correo electrónico ya lo dice todo. Y en este contexto de precipitación y prisa: ¿qué lugar tienen los procesos lentos de los oficios artísticos?

Existen tres tiempos en la producción de un objeto de oficio: el del aprendizaje, el de la ejecución y el de la recepción.

En cuanto al aprendizaje, los planes pedagógicos contaminados por la prisa social y la eficacia productiva, colocan el cronómetro sobre la frente de alumnos y profesores, los contadores de tiempo, pasan informes sobre el aprovechamiento temporal de los escasos dos años de aprendizaje de un oficio perfectamente medido en parrillas perfectos. El resultado no puede ser otro que la precipitación y el error. Los tiempos laxos del aprendizaje y de la ejecución de una obra son fundamentales.

El tiempo de la ejecución de un objeto artesanal es extenso, no hay prisas que condicionen el trabajo artesanal. Normalmente todo el proceso lo realiza una sola persona, con el auxilio circunstancial de un aprendiz. Por ejemplo, si algún lector quiere encargar una guitarra a un "luthier" de prestigio como, José Luis Romanillos, Jean Pierre Favino o Josep Melo debe esperar un mínimo de un año o dos según la naturaleza del encargo. Esto templa a cualquier impaciente, y no me refiero solo a guitarras clásicas, sino a las de Jazz y Rock que suelen ser tendencias musicales más moviditas. Favino dejó el taller de París y vive en un lugar bucólico en el campo cerca de Tolosa y como él mismo dice: "En la naturaleza he encontrado el silencio y he descubierto mi lugar, puedo organizar mi propio espacio y lo que es más importante he aprendido a moderar mis gestos para afinar los detalles. Los clientes llegan por "boca oreja", y nos tomamos nuestro tiempo."

El Oficio artístico se fundamenta en una poética de la lentitud hecha de detalles precisos y de la observación minuciosa de las características de la materia, de cómo esta reacciona en cada momento y ello exige paciencia y atención a los detalles pequeños. Esta capacidad observativa hace que todo sea importante en la tarea del oficiante.

En una entrevista que le hicieron a Eduardo Chillida en 1997 explicaba que: Hokusai (1760-1849) decía que se había pasado toda su vida pintando y que a su edad de más de ochenta años podría colocar, tan solo, un punto en un papel y eso sería suficiente. Esta es una expresión muy adecuada para el tiempo de la práctica y aprendizaje del oficio, toda una vida para conseguir acercarse a la síntesis, un proceso que nunca culmina y que si lo hace, es en una conclusión simple y magistral.

El tercer tiempo es el de la recepción, es el tiempo del usuario. Este último aspecto es muy grave, porque uno de los problemas del oficio artístico es la carencia de usuarios que dignifiquen el objeto. Cuando un objeto artesanal y artístico se dignifica es con su uso, con su utilidad, con su función. Actualmente, viajando por el mundo o en una tienda de la esquina podemos comprar objetos traídos de lejanos países, compramos con ilusión un Djenge o una Kora de Senegal y la colocamos ornamentalment en una estantería de metacrilato. Esto es horroroso. El objeto se lamenta de su destino. Y lo que ocurre con los instrumentos musicales exóticos, como sucede con cualquier otro ejemplo. El coleccionismo no dignifica el objeto cuando lo saca de su contexto y lo convierte en un objeto museable pero sin la vida activa que necesita. En nombre de una "ecología objetual" y dado el clima de exceso y acumulación en el que vivimos se pierde el valor, la medida y la escala de las cosas, debe apelarse a un consumo sostenible de objetos y como me gusta decir a menudo a mis alumnos: el diseñador o el artista que deciden poner algo nuevo en el mundo, deben tener en consideración el peligro de estar polucionando nuestro universo material con desperdicios sin uso y sin memoria.

MATER MATERIA

Este es un aspecto muy conflictivo que crea grandes contradicciones, sino graves conflictos con los tiempos que vivimos. Obviamente asociamos la calidad artística y la bondad de un oficio al uso, en su fabricación, de unas buenas materias primas que guardan un poder y una poética míticos, como el oro, el lino, el ébano o el marfil. En una sociedad con creciente conciencia ecológica, el uso de los materiales escasos y preciosos están sometidos a una vigilancia exhaustiva. Ikea adjunta en sus productos una etiqueta de medio ambiente que dice: "Mueble realizado en madera maciza que no procede de selvas vírgenes". Las guitarras a las que ya me he referido, por ejemplo, utilizan las maderas "prohibidas" palisandro de Brasil, Ébano de Makasar, Arce. Con este panorama la "materia prima", supone calidad que es una palabra difícil, resbaladiza y poco relativa. La calidad se nos ofrece como el paradigma absolutorio contra la contaminación material, pero como todo el mundo sabe, calidad y precio son términos que van inevitablemente unidos. Si pudiera existir un pacto con la industria se podría pensar en una nueva era con nuevas cualidades y nuevos precios. Si el Ébano fuera sustituido por unas resinas sofisticadas, densas y oscuras como la mítica madera, al igual que el titanio ha sustituido al ladrillo en la arquitectura moderna, en colaboración con la industria, los oficios artesanos podrían hacer un pacto del que puede salir una nueva alternativa a la calidad. Esto supondría romper con la tradición constructiva con un patrimonio antiguo, ya que se tendrían que inventar nuevas herramientas, nuevas maneras de tratar el material y un proceso de aprendizaje nuevo, donde todo lo escrito hasta este punto en mi artículo quedaría sin sentido. Habría una redefinición completa de todo.

AMOR

El amor apasionado por el oficio es otra de las causas de nostalgia estética de la artesanía contemporánea. El encantamiento y la fascinación sobre los objetos crean una adicción estética que se aproxima mucho a la pasión. El Oficio no puede permitir el quietismo melancólico en el que queda sumido el personaje, ya mencionado, de Durero, no, la actitud adecuada es la que se funda en el entusiasmo, en las ganas de realizar algo, de manipular, de utilizar todas las herramientas, conocer y crear. La temperancia del hacedor le permite controlar las fases tecnológicas de su trabajo artesano pero en cadenciosa armonía con la pasión por el oficio. Aristóteles no aprecia ningún inconveniente en la fascinación y alude a la pasión y la fascinación extrema en estos términos: "Si alguien, bien sea contemplando una estatua bella, o un caballo o un hombre, bien sea escuchando a alguien cantar, no quisiera ni comer, ni beber, ni disfrutar del amor, sino contemplar las cosas bellas y escuchar a los que cantan, no se consideraría que es un intemperante, como tampoco se consideraría tales a los encantados por las sirenas." (Etica Eudemiana 1230 b)

La palabra maestro tiene que ver con el virtuosismo ya mencionado pero sobre todo es sinónimo de entrega apasionada a una labor, exige vocación y amor. Estas dos palabras han entrado en profunda crisis en la edad contemporánea. La supervivencia social y económica ha relegado a la vocación en el desván de las palabras cursis, cursi como el Amor. Incluso una invocación al entusiasmo puede estar fuera de lugar. Esta palabra designa una actitud positiva que en la actualidad se confunde con la inocencia, sin embargo, el entusiasmo es una palabra de origen griego que en aludía tanto al furor de las Sibila al dar sus oráculos, como en la era cristiana cuando los profetas actuaban bajo la inspiración divina. El entusiasmo en nuestra cultura laica se podría sustituir por un estado de especial concentración de la conciencia que convoque una pureza actitudinal no basada en la noción de lucro, sino más bien de afecto, de querencia vocacional que sobreviva a pesar de las dificultades, como si nos viéramos obligados a hacer las cosas de una manera desinteresada. Esta reflexión es fácil de hacer bajo el cobijo de una nómina funcionarial, soy consciente de la contradicción, pero incluso confío que en todos nosotros pervive la "Cagione de animo gentile" o gentileza de ánimo, con la que todavía actuamos los que estamos metidos en esto de la Creación, pero es evidente que la noción principal se basa en el desprendimiento y la bondad, y estos síntomas inequívoco de afecto y amor son muy escasos en la sociedad contemporánea. Vuelve a aparecer la condición dual, ética-virtuosa del oficio que permiten que fortaleza moral y técnica artística vayan juntas.

Otro aspecto nefasto es la dispersión motivada por la especulación inmobiliaria, las antiguas colonias de artesanos, los gremios artesanales en la edad media compartían espacio en las calles de la ciudad que incluso conservan aún sus nombres, de la Argentería, de Relojeros, de la Librete ria, calle de los Talleres y tantos otros. En estas calles se acomodaban la manera de vivir en comunidad con la manera de hacer las cosas artesanalmente, cuidaban a la vez la amistad, el espíritu y la mano, siempre acompañados de aquellos que tuvieran un ánimo similar, de personas que hicieran lo

mismo, que no estorbaran y acompañaran bien. En definitiva y para concluir mi aportación: es necesario hacer corresponder la virtud y el amor del artesano con las características de cada oficio, así como el forjador, con cada golpe o torsión de las pinzas, no forja solamente el hierro incandescente sino a sí mismo y ordena su vida como si hubiera estudiado teología o como si fuera un sabio, llevando una vida correspondiente con los nobles propósitos que se encuentran en los oficios.

Debemos proponer alguna forma de pervivencia de este sentido del amor y muy especialmente los efectos transformativos que este sentimiento afectivo propone y que favorecería un cambio en la actitud, haciéndola más correcta, conveniente y apasionada.

2009 Escrito. "Nostalgia de los viejos oficios", para edición del libro sobre Artesanía: "Altres Mirades sobre l'artesania" de la Escuela Massana en la colección Gropius.

DEL SILENCIO VIRTUOSO

VOLUNTAD DE CONOCIMIENTO

En materia de creación artística contemporánea hay que distinguir entre aquellos que crean desde las bases de un pensamiento bien informado y de aquellos que lo hacen desde una voluntad de conocimiento y con un auténtico afán de innovar desde la tradición. Sigo la obra de José Noguero desde hace mucho tiempo y sus decisiones han sido siempre las propias del que busca virtud a través de la creación responsable, cimentada por el compromiso y la vocación de ser artista desde muy joven y con la convicción de quien ha formado su propio lenguaje. Lo ha conseguido al desarrollar unas obras siempre sorprendentes en las que la calidad y solidez material convive con la evanescente virtualidad de la imagen fotográfica. Noguero ha creado un sistema, pero en la toma de decisiones siempre aparece la sorprendente diferencia, una filosofía de actividad diversificada que le permiten ir del barroco al clasicismo, del mito occidental (Diana y Acteón) a la búsqueda de la estatuaria tradicional en la India (From Orissa en Lingaraj Maharana), de Berlín a China. José Noguero cumple en su obra con tres requisitos importantes: el de la máxima creatividad, el de estar en una reubicación permanente de sus intereses, lo que le lleva a un eclecticismo positivo de lenguajes, y el estar en concordancia, desde Berlín, con la exigencia de movilidad personal y diversidad entrando en la red cultural que la sociedad de la comunicación exige.

REALIDAD Y REPRESENTACIÓN

La vida es un escenario en el que sucede una comedia que algunos, como Truman en su show, creen real a pesar de su evidente mentira. La relación entre verdad, representación y el logro del vacío se encuentra en la obra de José Noguero desde su comienzo. El diálogo entre la realidad, el objeto realizado por el artista y su reflejo son tres constantes que de un modo u otro han ido apareciendo en sus trabajos: maquetas que parecen verdades al ser fotografiadas, reflejos sobre espejos de una figura que nos desafía a que nos preguntemos sobre cual es la imagen auténtica. El objeto figurado destrozado en una acción por el propio artista, los limites de la representación barroca basada en el exceso, el azul, el rojo o las ventanas con vistas a ninguna parte de su serie "Vivienda". Todos ellos son ejemplos de su búsqueda de la esencia del espacio y del objeto, unos "montajes"-"desmontajes" a los que ha añadido el vacío como elemento sustancial. Desarrollada a través de diversos medios: el objeto, la instalación, la escultura, la pintura y la fotografía, su actividad siempre tiene la seducción de lo fenomenológico, el tacto de la materia. Mediante recursos narrativos construye habitaciones en donde se simulan sucesos y acontecimientos en el espacio, lugares vacíos en los que pasan las cosas y que nos recuerdan que la vida es un decorado lleno de contradicciones.

Esta voluntad de conocimiento, la compleja trama de la representación, la simulación y la dualidad paradójica de los valores en las que se mueve José Noguero han sido los motivos adecuados

para que su trabajo haya sido escogido por Mark Gisbourne, curador de la Rohkunstbau de Potsdam de este año, como invitado a participar sobre un tema de doble cara: la Fraternidad y el color Rojo, asociándolos a una condición del ser humano noble pero ambigua a la vez, para el comisario: "el rojo es un color que evoca no sólo el amor, la calidez y la energía de la fraternidad durante siglos, sino también al diablo, ya que simboliza el pecado y el peligro".

DOS CÍRCULOS VACÍOS

Cuando José Noguero me habló de su nuevo proyecto me vinieron a la memoria las imágenes de dos círculos dominados por el vacío y por la virtud. La primera imagen se remonta al año 1.300, cuando Dante escribió el final de La Divina Comedia. El poeta describe la forma de una celestial gradería con los estrados bañados de luz y parecida a la estructura de una rosa. Llegado al último canto, el Poeta, fortificada ya su vista, la dirige a la eterna luz y descubre en un triple cerco el arcano infalible de la Trinidad. Es la imagen final de la Comedia cuando ya ha acabado todo, cuando el poeta ha pasado por vicisitudes inenarrables, cuando ha visto dolor, muerte y todo tipo de sucesos y simulaciones resulta que al final del recorrido tan solo encuentra tres círculos vacíos y silenciosos repletos de luz. Ante esa visión final y abstracta, Dante escribe los últimos versos de la Divina Comedia en los que ya no existe más invención, ni creación con un sublime canto al vacío y al silencio circular.

La segunda imagen, aparece al final de una antigua historia china conocida como: Los Diez Cuadros del Pastoreo del Buey atribuida a un maestro Zen de la dinastía Sung, llamado Kuo-an Shih-yuan y que José Noguero se ha propuesto trabajar para esta exposición. La Doma del Buey es una imagen de la victoria sobre uno mismo y una imagen clásica de la sabiduría, se suele representar a Lao-Tse como un venerable anciano o también a un buda joven sentado en la grupa de un buey muy dócil. Esa es una imagen de serenidad y dominio tras la que se intuye que ha sido una terrible batalla: la historia comienza con la fiereza extraviada de un ímpetu sin dominio que lleva al buey a dar cornadas en el aire; en el segundo cuadro y tras una primera intentona el buey se resiste y permanece en su plena naturaleza salvaje y díscola. En una tercera fase y ya sujeto por el pastor, el buey empieza a dejarse guiar. La confianza no es total y por eso para conseguir la sumisión el buey está atado a un árbol y con algún que otro vareo, la quinta estampa representa al buey, ya suelto, sin sujeción alguna siguiendo al pastor y solaceándose entre el verde sauce y el arroyo de la montaña. Sin trabas y ociosamente, en las estampas sexta y séptima el buey cuando tiene hambre pasta la hierba y cuando tiene sed bebe. El pastor toca su flauta. En la estampa octava el buey ha cambiado definitivamente de color, de la oscuridad inicial de su piel, a una totalmente blanca, pastor y buey andan despreocupadamente por el campo. En la estampa novena en un alarde de reducción minimalista: la bestia ha desaparecido y el pastor es dueño de su tiempo está feliz y lo demuestra cantando bajo la luna solitaria. Pero aun existe un último obstáculo que se despeja en el cuadro final del pastoreo del buey cuando el pastor también

desaparece, ambos, buey y pastor se han desvanecido sin rastro alguno de ellos: la brillante luz lunar está vacía, sin sombras y la estampa nos muestra simplemente un gran círculo lleno de vacío y silencio virtuoso.

FINAL

La obra de José Noguero nos ilustra sobre la necesidad de encontrar respuesta al escenario simulado de la existencia, nos obliga a superar la dualidad entre verdad y representación, nos sugiere buscar la auténtica naturaleza de la realidad de las cosas. Él, cada vez se desprende más, lo que se puede interpretar como un nuevo camino artístico fundamentado en un nuevo ascetismo basado en la concentración y el recogimiento. Su obra nos pone frente a la vida contemplativa de la nada que es uno de los máximos logros del conocimiento en el arte.

2008 Octubre. Escrito. "Del Silencio Virtuoso" para la exposición de José Noguero en la Galería MAS ART de Barcelona.

2008 Noviembre. Artículo. Jose Noguero: Arte de Síntesis. Revista Bonart Noviembre nº 109.

OBRA PARALÁCTICA

Ferran Giménez ha escogido un título complejo, pero acertado, para nombrar la exposición que actualmente está realizando en la Escola Massana de Barcelona: PARAL·LAXI. Como le debe suceder al lector de esta crónica, cuando leí la palabra, empecé a hacer todo tipo de especulaciones interpretativas. Algunas equivocadas, otras iban por buen camino. Sabiendo de su afección a la geometría empecé a pensar en el paralex de ingenieros y arquitectos, esa herramienta que utilizaban antes de la revolución digital y que sirve para trazar líneas paralelas horizontales, apoyando en él la escuadra o el cartabón o para trazar líneas paralelas verticales con múltiples grados de inclinación. También pensé en la preocupación que los fotógrafos tienen por el paralaje cuando retratan edificios o los límites de un paisaje, buscando otras referencias incluso fui a parar a la astronomía y encontré que es un ángulo formado por dos rectas que se unen en el centro de un astro, una con un punto de la superficie de la tierra y el otro con un punto cualquiera, etc, etc, algo así como dos puntos de esas líneas paralelas que se juntan en el infinito.

Esta primera incursión en el nombre nos indica varias cosas: la primera,la del interés de este artista por la ciencia a través del rigor geométrico, las leyes ópticas e incluso la astronomía. Ante esto, uno que es de letras, lo único que puede hacer es i r a lo suyo y deducir que en esas definiciones sobre lo paraláctico lo que domina es un doble punto de vista sobre las cosas y el deseo de una unión en el infinito, pero sobre todo, lo que me gusta es la raíz griega de la palabra paral·laxi que quiere decir literalmente: cambio.

Ferran Giménez inicia un cambio radical en su vida y tras un paréntesis profesional que le llevó a dejar los pinceles por lo impreso, ahora, recupera su origen y vuelve a pintar. Bueno, pintar no es la palabra más adecuada para unas obras fotográficas, pero el trasfondo de su trabajo continúa siendo el mismo que cuando utilizaba los pinceles, es decir: preocupación por los espacios estructurales de la superficie, colores extraordinariamente escogidos de gamas austeras, relevancia de los detalles, líneas perpendiculares, redes y mallas.

Su mirada fotográfica la imprime digitalmente y la enmarca sobre bastidores gruesos, unas impresiones de gran detalle ante las que el espectador duda "paralaxicamente" si se encuentra ante una fotografía o no. La sensación ambigua despierta en el espectador recelos que quiere contestar rápidamente, y puede pensar que hay manipulación digital, pero no, aquí no hay más que fotografía. Paral·laxi sirve tanto para definir su sistema de trabajo como para el tema escogido que, a mi modo de ver, no es otro que el cambio.

El cambio, el desplazamiento continuo que se encuentra en la raiz de la palabra griega no lo constato solo en su recorrido personal, sino también en los sujetos inmóviles que Ferran Giménez ha escogido para sus fotografías. Como un reportero bélico, este artista busca, entra, a veces con peligro de su integridad física en arquitecturas derruidas, edificios, solares próximos a su estudio en Sants. Su fotografía se nutre de los cambios incesantes, de la destrucción que aniquila su barrio y con él, parte de su biografía y de sus recuerdos.

2009 Marzo. Escrito para exposición Sala Busquets. Texto publicado en la Revista Avatar nº11 Barcelona.

DISEÑADORES O PREDICADORES

Los premios Laus se han convertido en un referente, en una guía de actitudes y tendencias en el diseño contemporáneo y los Avant-Laus / 08 son unas jornadas previas a la llegada del gran evento del mes de Mayo con la exposición y entrega de los premios y la celebración del día del Orgullo Gráfico.

En el Avant-Laus de este año ha habido una charla con Javier Abio, miembro de Ipsum Planet y uno de los tres editores de NEO2, que como se sabe es desde hace 14 años la revista de mayor incidencia joven y auténtica creadora de estilos y tendencias. Abio, en su exposición exigió a los jóvenes diseñadores una Creatividad máxima en cualquier terreno de la vida y tras hacer un breve elogio del sentido común y de la importancia de estar atento a todo lo que sucede, dijo, que había una palabra que estaba en boca de todos los diseñadores actuales y esa palabra era: Honestidad.

La preocupación de Javier Abio recupera la tradición del diseño de la revolución moderna por incidir en la vida de las personas y está más cerca de una actitud de misericordia ética, como aquel que da consejo a quien lo necesita que de buscar la manera más correcta de lanzar el logotipo de un nuevo yogurt. No me asombré por esta neo-inquietud,por esta pregunta sobre el comportamiento ético y sobre la actitud humana, porque hace tiempo que sabemos que la influencia del diseño es muy importante y que un rótulo, una silla, una lámpara, un rayador de verduras o una tetera marcaran para siempre el sentido de nuestra vida hacia la felicidad o la desgracia.

Sabemos que existen unos sistemas invisibles de intervención en nuestra sensibilidad que acaban teniendo consecuencias en el comportamiento y en las conductas éticas. Las cosas que nos rodean, las imágenes que vemos a diario se instalan en nuestra mente y condicionan de un modo grave nuestro imaginario individual y colectivo. Los neo-diseñadores se han dado cuenta de este hecho y con total responsabilidad de su misión se han convertido en los nuevos predicadores de nuestro tiempo, parece que han escogido el camino de la virtud que es una disposición habitual y firme para hacer el bien. La polémica en torno a esta actitud neo-ética es obvia porque como dijo el arquitecto J. A. Coderch de Sentmenat en su conocida entrevista con Enric Soria de 1980: "El arquitecto debe adaptarse a la manera de vivir de la gente tratando de servirla, de mejorarla, no de enseñarle a vivir". El diseñador actual ya se ha decidido y no se preocupa por resolver encargos, sino que es él mismo quien propone nuevas actitudes estéticas y éticas, quien nos obliga a tener una posición sobre la Honestidad y sobre la vida.

Parte de estos antecedentes hay que buscarlos en los "Truisms" de de la artista Jenny Holzer, que en los "80" empapelaba literalmente la ciudad con numerosísimas frases breves, como: "El egoismo es la motivación más básica".

Otra referencia es la del diseñador canadiense Bruce Mau quien en su "Manifiesto para el Crecimiento" propone consejos profesionales impregnados de categorías de comportamiento, como ya puso de relieve en sus libros "Lyfe Style (2000) o "Massive Change" (2004), su neo-manifiesto consiste en 42 mandamientos imperativos para la felicidad del diseñador y de las personas con expresiones como: Permite que los acontecimientos te cambien. Profundiza. Estudia. Desacelérate. Colabora. No participes en concursos en busca de reconocimiento. Piensa con la mente. Escucha con atención. Haz visitas al campo. Imita. Recuerda. Explora la otra orilla. Ríete. En la célebre maquina expendedora de consejos: "Hi-Bye Nomadic Workin Woorkspheres" que el neo-diseñador y gastrósofo Martí Guixé propuso al MOMA de Nueva York en el 2001 también se daba un menú de soluciones, un recetario de actitudes que convertía el artilugio expendedor en un confesionario. Las propuestas de los nuevos predicadores tienen el atractivo de las virtudes teologales o cardinales convertidas en formas tipográficas, en objetos o en espacios.

2008 Mayo. Artículo publicado en el suplemento Cultura/s nº 310 del diario La Vanguardia de Barcelona. Miércoles (28.05.2008).

EL ESCULTOR QUE BUSCA VERDADES

La Galería Simon fue inaugurada en Ishikawa-cho, Yokohama, en octubre de 2006 y expone todo tipo de obras de arte, artesanía, imágenes, fotografía, y joyería.

En la cafetería anexa, se puede disfrutar de un té de hierbas orgánicas, así como los diferentes proyectos y eventos, incluyendo exposiciones relacionadas con talleres, conciertos y representaciones como espectáculos de danza.

Entre los artistas que han expueso se encuentran Kouji Ohno, Izuru Takebuchi, Teruko Chiba, Hanamaro, Youichiro Furuya, Takashi Watanabe, Masao Sato, Kenji Matsumoto, Ikuyo Shigeno, Hisanao Aguni, Noriko Kitamura, Masahiko Furuichi, Kenji Kojima, y Junko Amauchi y Joan Navarro.

Joan Navarro ha expuesto su obra "Rice and Fall" en esta galería durante los meses de Agosto a Septiembre de este año. La instalación de esta exposición está hecha de granos de arroz y madera. Pude hablar con el artista y me dijo que quería mencionar al arroz como símbolo de Japón y que cada pieza aludía a diferentes ciudades y a la densidad poblacional que existe en las metrópolis que ha visitado en sus cuatro viajes a Japón. Este argumento elemental ha dado como resultado unas obras mucho más complejas en las que actúan nociones estéticas propias del Japón, como son la simplicidad minimalista adecuada a las características del espacio expositivo, la sutileza del color blanquecino del arroz con la madera que son dos fundamentos de la nutrición y la arquitectura japonesa, junto a nociones formales de gran arraigo en nuestra tradición estética occidental, tales como la escala, la proporción, la acumulación, el ascenso y el descenso. En estas obras se ven algunos vínculos con otros escultores como Isabel Banal o el difunto Ramón Guillén Balmes quienes han trabajado con la idea de miniaturización, escala y agrupación de elementos dispersos: semillas, pigmentos, arena, etc.

La acción de agrupar los granos de arroz en torno a la madera es como reunir elementos dispersos que tienden a la expansión y concentrarlos en torno a seis estructuras geométricas simples: Línea Vertical, Horizontal, Cruzamiento, Líneas paralelas de una escalera en el suelo, paralelepípedo convertido en mesita y una obra de escala que hace unos años, de la mano de Chari Mur en lugar de arroz, hubiera contenido clavos, espinas y pétalos de rosas.

En este sentido sacrificial me permito una digresión interpretativa en torno al nombre de la galería. Como he leído el nombre de la galería sin "h" intercalada lo he relacionado inmediatamente con un nombre de la tradición cristiana: San Simón. Es curioso que en el santoral cristiano a San Simón se le representa siempre junto a San Judas Tadeo. Ambos nombres, igual que el término "Shimón" para los budistas significan valores asociados a la verdad, según dicen en su nota de presentación sobre el nombre de la galería, el término "Shimon" se refiere a las cuatro puertas hacia la verdad, en el sentido budista, lo que implica el deseo de la galería de que sea un lugar para la expresión de los artistas que buscan la verdad de la actividad creativa y la intersección transversal de varias prácticas artísticas.

San Judas Tadeo otorga favores, Judas significa en hebreo "alabanzas sean dadas a Dios" y Tadeo quiere decir: "valiente para proclamar su fe". Simón significa: "Dios ha oído mi súplica". En la búsqueda de la verdad, San Judas Tadeo escribió una de las Cartas del Nuevo Testamento. En la misma, ataca a los gnósticos y dice que los que tienen fe pero no hacen buenas obras son como nubes que no tienen agua, árboles sin fruto, y olas con sólo espumas, y que los que se dedican a los pecados de impureza y a hacer actos contrarios a la naturaleza, sufrirán la pena del fuego eterno. La antigua tradición cuenta que debido a la proclamación de estos principios de su fe cristiana San Simón lo mataron aserrándolo por medio y, a San Judas Tadeo, cortándole la cabeza de un hachazo.

Al margen de esta deriva sobre el nombre de la galería quiero resaltar el puente efectivo que se ha establecido en este Yokohama - Barcelona Art Session 2009 de la mano de Joan Navarro que es profesor destacado de la sección de escultura de la Escola Massana de Barcelona y buscador de verdades. Shimon.

2009 Septiembre. Escrito publicado en la Revista Avatar nº12 Barcelona.

EL ENIGMA DEL OBJETO

Francesc Torres ha inaugurado en el Macba su exposición "Da Capo". De nuevo, otra vez, vuelta a empezar es el sentido de esta palabra. Y es que nuevamente despliega su energía productiva en Barcelona, nuevamente retorna con sus enigmas objetuales. Con esta retrospectiva, la ciudad lo ha reconocido como uno de sus bienes más preciados. Después de muchos años en Nueva York y algunos en Berlín, el regreso de Francesc Torres se ha celebrado como se merece.

Formado en la Escola Massana de Barcelona, en 1967 se marcha a París y conoce a Piotr Kowalski, quien ejercerá notable influencia en Torres. Desde ese momento no abandonará nunca el carácter formal, científico y conceptual en sus obras.

Los libros sobre arte conceptual español, como el de Simón Marchan o el último de Pilar Parcerisas siempre han alabado el tránsito de los artistas de los años setenta y sucesivos desde el objeto al concepto, desde la materia a la idea. Sin embargo en Francesc Torres el objeto es un elemento fundamental de su trabajo. No un objeto que desprecia la carga estética, sino que refuerza la idea. En el extenso aporte textual de su catálogo para el Macba se encuentran algunas expresiones que refuerzan esta interpretación. Francesc Torres asegura que lo que le da la fuerza reconocida al "Guernica" de Picasso es que más allá de que sea un manifiesto contra el horror es su condición de cuadro bien pintado, o se pregunta: "¿Es posible hacer un arte de contenido social que no acabe siendo decoración?" Y por último, un irónico reconocimiento de la habilidad manual como base de lo artístico cuando dice: "Esperemos que la reciente idea de asociar el radicalismo crítico de izquierdas en el arte con la total ausencia de habilidad de ejecución no se aplique nunca a la microcirugía o al sexo".

Esta interacción de áreas le permite relacionar sistemas complejos como: antropología, sociología, memoria histórica, pero sin perder nunca la referencia al objeto físico, a su circunstancia material, a su relación fenoménica y por este hecho, su obra, por muy conceptual que sea, jamás ha abandonado el misterio de la forma, la materia y el objeto. En él, las ideas nunca han antecedido a sus instalaciones, así lo reconoció en una entrevista de 1999 con Hughe Davies en el MNCARS: "Se trata de una práctica que surgió sin un cuerpo teórico. No había teoría para las instalaciones, y todavía no la hay (lo que me parece fenómeno)". La presencia objetual puede llegar a ser tan subversiva como una idea. Así, sucedió con su famosa instalación de 1989, Oikonomos, que expuso en el Whitney Museum de Nueva York. Representaba la compleja trama de ideas sobre el papel de la economía en el mundo. Sin embargo la polémica se organizó, no tanto por el ideario radical con el que el artista trabajaba, ni por las imágenes proyectadas sino por el uso desafiante de los objetos: una escultura de Zeus, un bate de béisbol y un monitor suspendido de los genitales de la replica divina. En Francesc Torres existe también una opacidad poética y simbólica que refuerza sus enigmas objetuales. Tras sus proclamas y cuestionamientos de carácter sociológico, antropológico o ideológico, el visitante queda con la misma sensación del lector de metáforas e intuye que detrás de la denuncia hay algo más. Las instalaciones de Torres no se desvelan con claves intelectuales, no son un mero manifiesto de intenciones que culmina con la comprensión razonada de su discurso: para ese fin es suficiente el poder de la escritura. Al contrario, su obra incluye una deriva poética y una fascinación matérica que se encuentra ya en sus inicios con la poesía visual de influencia "brossiana", o en obras de 1968, como: "Prototype for a series of Multiples" o "Poéme-Eméop".

La capacidad analógica del artista se demuestra con la elección de la película "Silk Stockings" de Rouben Mamoulian como punto de partida para su taller-seminario en el Macba (2008) que con el título: "Medias de Seda o el S.XX no ha tenido lugar" es un análisis de la situación actual del arte contemporáneo a través de un musical muy divertido. Esta deriva hacia la opacidad poética facilita la polisemia interpretadora y permite que el espectador ejerza su derecho a interpretar, tal como sucedía con sus "Esculturas Recortables" de 1969. En sus últimas obras como "Boomerang"-2/10 del 2008, regresa incluso a técnicas tradicionales con unos monotipos con aguafuerte sobre la guerra de Irak en el que Francesc Torres utiliza la imagen denunciante de un avión espía en una guerra injusta, pero, como siempre pasa con su obra, acaba siendo un objeto con forma precisa, un boomerang que remite al simbolismo del retorno y al regreso: Da Capo.

2008 Julio. Escrito publicado en la Revista Avatar nº12 Barcelona.

EL BANQUETE DEL ARTE

Cada cinco años hay un evento en la ciudad alemana de Kassel que lanza a la posteridad artistas y críticos. Este verano se celebrará la que hace la doceava edición. Robert Buergel, que según dicen se pasea con un coche Masserati y al que la Documenta le ha regalado un Saab, ha seleccionado a Ferran Adrià como único artista español. Los otros artistas y la crítica especializada están que arden y para más "inri", el comisario argumenta que Ferran Adrià genera celos porque: "Hoy no hay nadie en España, de esa generación, que se pueda comparar con su nivel de inteligencia formal".

Hace años, cuando Adrià no era conocido, un grupo de amigos me sugirió ir al Bulli, aún se podía cenar sin reserva de años, o décadas. Yo, llevado de un extraño impulso, que en ocasiones me domina, dije: "Ni hablar, yo no voy, acaso, ¿os gustaría que Van Gogh os diera de comer su oreja recién cortada?" Con esa extraña frase dejé perplejos a mis compañeros y estaba anunciando la llegada del artista Adrià con su torturada genialidad a la Documenta de hoy. Además, como si no fuera suficiente el escándalo, Ferran Adrià ha puesto una nueva piedra en el zapato del arte cuando ha anunciado que colocará el denominado "pabellón G" del prestigioso certamen en su restaurante, "el Bulli" de la Costa Brava: "En lugar de colocarnos aquí y cocinar, lo que era imposible, trasladamos la Documenta a la Cala Montjoi", ha añadido entre un gran revuelo mediático de cámaras y fotógrafos. "A 2.000 kilómetros de Kassel." El nomadismo ha sido elogiado, el transterritorialismo, la desacralización de los lugares míticos, el artista moderno cambia de lugar, nunca está quieto, no puede parar y de repente nos sale Adrià y nos marca en la piel la señal, la marca, un círculo perfecto con la plancha de tostar la crema catalana y convierte el Bulli en una catedral a la que hay que ir en peregrinación. La nueva ruta de Santiago pasa por la Costa Brava, por Cala Montjoi, por el monte de la joia, allí donde se encuentra nuestra nueva nutrición espiritual.

La proximidad de la nutrición a la creación se venía anunciando ya en Barcelona con los antecedentes de los banquetes y fiestas organizados por Xavier Olivé y Llorenç Torrado en Eina en los años "setenta" y sobre todo recientemente con el trabajo del diseñador Martí Guixé, un compañero de nutrición de Adrià que es gastrósofo, y que se presenta como un nutricionista excéntrico de la Forma y que en 1997 se dio a conocer con su peculiar versión del "pa amb tomaquet" llamado Spamt y con sus Techno Tapas. Podríamos concluir que hay apetito, pero no parece una conclusión muy interesante, lo que es indudable es que ambos poseen una potente "inteligencia formal".

Me ha gustado el comentario que me hizo la artista Victoria Campillo al salir de una conferencia: "lo mejor de la elección de la obra culinaria de Adrià, es que: todo el mundo habla de algo que no ha probado".

Me pareción una definición aplicable a la práctica artistica de la que todo el mundo habla pero que nadie la ha probado realmente. Nadie sabe lo que es, sabemos muy poco, pero igual que no sabemos la verdadera razón de porque se pinta, porque tampoco sabemos la razón por la que vivimos o morimos, la ignorancia y el desconocimiento es la maravilla de lo artístico.

Mientras no resolvemos el enigma de lo artístico, nos consuela la inteligencia formal de Ferran Adrià y su cocina. Pero ciertamente: ¿Este cocinero es un artista? Si repasamos la naturaleza de su trabajo, encuentro que en dieciseis aspectos claramente lo es plenamente, excepto en una. Veamos porqué Adrià es un artista:

1 Su obra como la de un artista: es fenomenológica, una obra total porque va dirigida a la Percepción y a los cinco sentidos: gusto, visión, tacto, sonido, olfato.

2 Su actitud como la de un artista está en su personalidad, su creación, su experimentación su pasión, su voluntad adivinatoria y su dedicación absoluta.

3 Su obra como la de los grandes artistas ha sido definida como de gran Inteligencia Formal y produce efectos transformativos como demuestra la polémica.

4 Su obra es fundamental y se basa en un instinto básico que es la nutrición. Sino hay alimento no hay vida ni pensamiento, ni concepto.

5 Su obra como la de lo artistas nos demuestra que todo puede ser arte si hay la actitud y el método adecuado.

6 Su obra como la de los artistas es instintiva e intuitiva pero sometida aun método riguroso.

7 Su obra como la de algunos artistas está hecha de formas efímeras, como los dibujos en la arena de los monjes tibetanos.

8 Su obra tiene forma y texturas como la de los artistas: Esferificación, Gelificación, Emulsificación. Espesantes y Crepitación.

9 Su obra como la de muchos artistas es muy formalista sin caer en un esteticismo decadentista.

10 Su obra como la de los artistas tiene formas básicas en las que se encuentran conceptos fundamentales, por ejemplo las esferas.

11 Su obra como la de los artistas es formalista como otras muchas obras del arte contemporáneo.

12 Su obra como la de los artistas exige el rito de la contemplación y degustación de las grandes obras. Sacraliza lo cotidiano.

13 Su obra como la de los artistas exige un lugar determinado y específico para ser vista.

14 Su obra como la de los artistas exige un momento especial para ser vista y degustada.

15 Su obra como la de los artistas se manifiesta cuando se va creando en la cocina, mientras se ejecuta va apareciendo el arte.

16 Su obra como la de los grandes artistas reivindica el valor artístico de la vida cotidiana. Pero su obra no es como la de los artistas porque no es el resultado del dolor que estos sienten a causa de su lucidez al mirar el presente y el futuro del mundo.

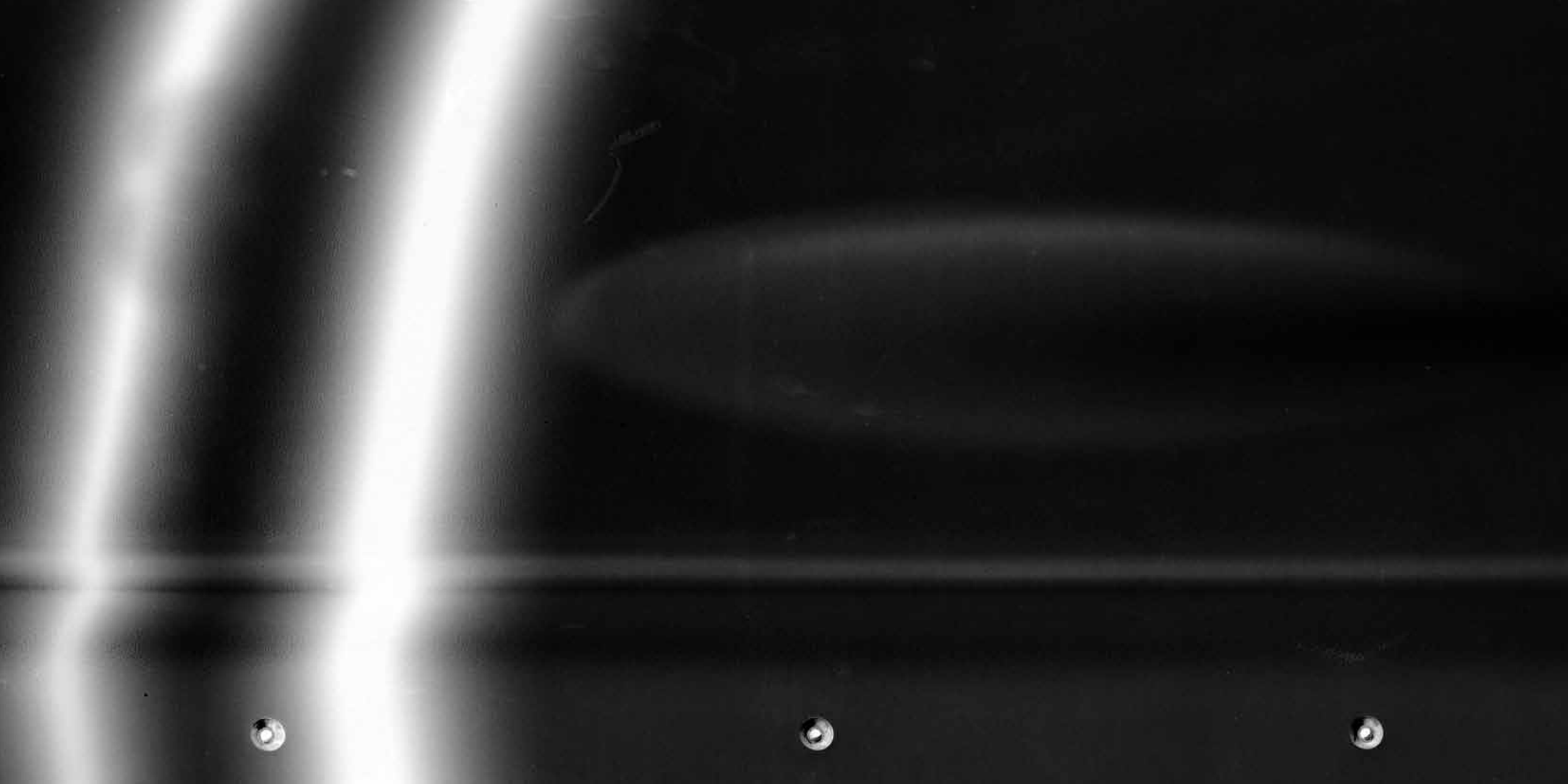
ADRIÀ VERSUS ABALLÍ

La elección de Ignasi Aballí como único representante español en la Bienal de Venecia del 2007 fue un triunfo de la inteligencia conceptual frente a la inteligencia formalizadora de Adrià y un gran alivio balsámico para los moratones o patadas en las ingles que produjo en los artistas modernos el golpe bajo que les asestó Robert Buergel al elegir a un cocinero para la Documenta de Kassel.

A todo ellos, hay que darles la enhorabuena pues la historia vuelve a su cauce, se ha hecho justicia. La historia nos ha gastado una buena broma y ha hecho que una de la polémicas más viejas del arte contemporáneo se haya subido nuevamente a la palestra cuando Aballí que es, entre otras cosas,puro concepto haya estado en la bienal de Venecia y se ha colocado frente a Adria que es pura forma en la Documenta. Durante años los partidarios de la pomada y la crema pictórica se han enfrentado a los manguitos blancos e impolutos del artista conceptual, o lo que es lo mismo, la Inteligencia Formal ha pugnado siempre contra la Inteligencia Conceptual.

Este año hemos vivido el apogeo de esta paradoja. Las paradojas son fascinantes y en ocasiones son útiles para examinar una situación. Se me han ocurrido ocho, aunque podrían hacerse infinitas y sorprendentes combinaciones. La primera es que Ferran Adrià con su exuberante investigación plástica meridional, ha conseguido el triunfo de su Inteligencia Formal en las racionales tierras germánicas, siendo el único español seleccionado para la Documenta de Kassel. La segunda paradoja es que Ignasi Aballí, otro artista catalán, y el más berlinés entre nosotros y que representa el triunfo de la Inteligencia Conceptual pura y dura sea el único artista seleccionado para la meridional y caliente Bienal de Venecia. La tercera paradoja es que mientras se cuestiona que un cocinero de vanguardia sea la mejor imagen de un artista, Adrià es capaz de asegurar algo tan importante y brutal para la definición del arte, como que: "Todo lo que hago en el Bulli es sagrado, sagrado y muy puro". La cuarta paradoja es que a nadie se le ocurre cuestionar la cualidad de artista de Ignasi Aballí recorta periódicos pacientemente y luego los encola en series infinitas igual que Adrià rebana remolacha. La quinta paradoja es que mientras Ferran Adrià prepara su "souflé desinflado " para Kassel, en Venecia, Aballí, se suma a la conceptualización del dolor y comparte cartel con Emily Prince (1981)" que ha puesto: miles de pequeñas cartulinas (3.556 en concreto) con el retrato dibujado de los soldados muertos en Afganistán e Irak y pegadas en la pared con alfileres, creando un continente conquistado pero ficticio o con el colombiano Oscar Muñoz (1951) que propone un proyecto para un memorial de las víctimas de la violencia; el israelí Pavel Wolberg (1966) da cuenta de un viejo conflicto en su país y en los territorios ocupados; el norteamericano Charles Gaines que sigue la estela del 11-S con un avión que amenaza lanzarse sobre unos edificios y el italiano Gabriele Basilico presenta sus silenciosas imágenes del Beirut de 1991 como ruinas arqueológicas. La sexta paradoja es que mientras la inteligencia barcelonesa nunca reconocerá que la apuesta por Aballí es la consecuencia lógica de la aplicación de los principios de gestión o "marketing" aprendidos y propuestos por ellos en sus seminarios, Ferrán Adrià dice, sin disimulo ni recato, que los de la Documenta le han dicho que están inquietos por su nombramiento, pero que el hecho de convidarlo, es la operación de la Documenta que más ha hecho por la muestra en relación al márketing.y que esto es muy positivo para ellos porque a pesar de tener un enorme prestigio, la Documenta no es muy conocida. La séptima paradoja es que la Inteligencia conceptual de Aballí no se mueve en el territorio de las ideas exclusivamente, lo que le daría un estatuto platónico y metafísico, sino que es más bien fenomenológica. Está hecha de datos concretos, emociones, de realidades sensibles, mientras que el trabajo matérico propio de la ingesta de la comida y tarea principal de la cocina de Adrià se vuelve eidético casi tan conceptual que desaparece del plato: se idealiza esferificándose. La octava paradoja es que en la República de Platón el artista y el cocinero comparten injustamente el mismo lugar discreto en la jerarquía para entrar en la anhelada república.

2007 Junio. Escrito publicado en la Revista Avatar nº5 Barcelona.



ANIHILAR: ANÀBASIS, POLUTROPON, PLECTOPOS

Las obras de Gabriel no necesitan al espectador. Sus brillos radioactivos expulsan al curioso, son autárquicas, integras, les gusta la soledad, no necesitan la complicidad de nadie. En los pliegues y rugosidades de la madera lacada sólo quedan indicios, leves rastros de la relación que el escultor ha tenido con ellas, hasta en eso desean ser anónimas. En el caso de que tengan nombre ahuyentan al intelecto comprensivo, sólo la salmodia de su sonido: Metatron, Taxon, Zevoulimum, KarSak, Polutropon, estas obras no quieren ser interpretadas, no les importa lo que se dice de ellas, se resisten a la voluntad de entender y con sus títulos sólo se quedan los ignorantes. Cuando las miras puedes oir sus rugidos, una morfología tóxica se desprende de ellas mientras, en un tinglado cercano, se escuchan los tambores que llaman al sacrificio de la inteligencia para ir más allá de lo que somos capaces de comprender.

Decía Blanchot, que decía Alain que los verdaderos pensamientos no se desarrollan. La obra de Gabriel permite corroborar esta apreciación filosófica, según la cual afirmar, argumentar o demostrar son infinitivos que quedarían neutralizados por la densa presencia de unas obras que contienen en sí mismas la contundencia de lo indemostrable. La fuerza ignota de la materia primordial con la que trabaja y el complejo magma de sus pre-formas no aceptan otra cosa que balbuceos, aforismos y fragmentos. La mirada culta debe renunciar a sus estrategias, queda desarmada y sólo cabe el grito o el llanto. Correr por el espacio, tirarse al suelo o babear. Dejar que tengamos por una vez, la sensación de regreso, de estar de nuevo frente a un muro calentado por el sol. En las obras de Gabriel el habla no se encuentra fuera de la obra está en ella y dice cosas que nuestros oídos no consiguen cifrar pese a la potencia de su voz. Desde siempre hasta hoy, la atmósfera de sus exposiciones públicas está sumida en actos de inspiración y pneuma, actos incondicionados que permiten la respiración y el latido del corazón: la vida y su contraria no permiten que sus exposiciones se conviertan en superficiales deleites del intelecto. No permiten la mirada rutinaria del que cree saber de que va todo en la cansina liturgia de la cultura. Cuando estoy ante sus obras quisiera hacer lo que ellas hacen, en un intento imposible de mimesis y así, repetir incesantemente sus presencias mudas, y que en mi aparezca lo que hay de carbón, de transparencia, de brillo luminoso o de dureza refulgente y acerada. Lo que hay en mi de Rojo y de Negro y también: disolver cualquier rastro o seña de Identidad. En sus obras como en las de los artistas cosmogenéticos se encuentran los filamentos de todo aquello que nos atrae y nos aterroriza. En el umbral de lo que somos capaces de soportar, Gabriel nos propone un acceso deconstructivo del yo, el sujeto que quiere afirmarse ante su obra acaba siendo derrotado por ella. Por una vez nuestra mirada dominante y culta queda atrapada, vencida y aquellas estrategias aproximativas que utilizamos para acercarnos a lo que no conocemos quedan desbaratadas. Nuestra identidad queda cuestionada porque es el propio autor quien pone en crisis la suya en un desprendimiento de la voluntad que lo acerca al místico o al caminante y porque es él mismo quien aniquila, quien arremete contra cualquier "a priori" conceptual en un radical anihilamiento. Estas obras no nos dejan perpetuar el mito de la objetividad comprensiva, pero tampoco el de la interiorización subjetiva que nos susurra el argumento de que si por lo menos no consigo descifrar sus enigmas en el plano de la objetividad, por lo menos me conformaré con un intimo proceso de comprensibilidad: ni una cosa ni otra.

Más allá de la fuerza del yo y de lo otro debe existir una noción que aparezca como consecuencia del reconocimiento del fracaso cognoscitivo. El fracaso, en cualquiera de sus manifestaciones, tiene virtudes que no queremos reconocer y es, junto a la humillación, el principal elemento deconstructor de la identidad. Y ahí empezamos a SER con la obra. Quien puede aceptar el aforismo irracionalizador que dice: si quieres saber lo que es la muerte convierte en ella.

MATERIA NUTRIENTE

Los artistas se forman creyendo, como siempre se les ha dicho, que debe existir una anticipación de las ideas del que quiere crear y que esta anticipación culmina en una Forma y que además no puede haber creación sin pre-visión. Las obras de Gabriel exigen otra idea de la anticipación. Por un extraño mecanismo de isomorfismo sólo comprendemos bien aquello de lo que formamos parte, y así en una transmutación misteriosa sabemos lo que es un mineral no en cuanto una proyección de nuestra mente, sino por los nutrientes que a diario necesitamos para sobrevivir. Nuestra condición de piedra y grasa nos permite reconocer la dureza y la ductilidad de los materiales escultóricos y sólo en la medida que los anticipamos nos sentimos atraídos por ellos. Este poder de la materia es uno de los magnéticos atractivos de las obras Gabriel y confirma la aseveración de la Física Teórica de E. Schrödinger de que mente y mundo están compuestos de los mismos elementos y que sujeto y objeto son la misma cosa. Este principio científico, como sucede a menudo, se corresponde con principios filosóficos que nos hablan en la doctrina clásica sobre la materia y la vida, el hilozoismo y también con la aforística críptica que nos dice que la naturaleza no da saltos y que existe una extraña afinidad y continuidad entre todos los reinos de la naturaleza. Las Pre-Formas de Gabriel parecen sacudidas a la conciencia en un intento de recuperar la fuerza que la costumbre y las convenciones han hurtado al lenguaje artístico, buscando el "aparecer"

de la fuerza del magma originario donde han sido gestadas. Nos remiten al origen de un tiempo anterior al logos configurador de háganse la tierra o los animales pero no sólo en un viaje hacia el inicio de lo no-formado, sino hacia el futuro: por eso sus obras parecen de un tiempo que aun ha de venir. Sus obras liberan la forma de su contaminación culturalista, van incluso más allá de la noción de abstracción o figuración, más allá de materialidad o virtualidad, buscando siempre la contundencia de los primeros niveles, incluso más allá de los sentidos primarios y buscando la plena libertad del que es capaz de trabajar desde la fuerza del que nombra algo por vez primera. Un sonido-forma, hecho de sensación pura y a-lógica y que genera un grito atronador lanzado a la infinidad del espacio.

DOBLE SEIS

La fenoménia productiva de Gabriel ha hecho aparecer, en algunas de sus obras presencias antropomorfas que parecían vagas indicaciones de la apariencia del ser. Agua y fuego han sido los portadores de esas presencias circunstanciales. Acudir a la división de dos cuerpos uno material y otro espiritual, separados por la vida o la muerte es un dualismo inexacto que no conviene a una obra tan crítica con los a-prioris culturalistas. Por este motivo me inclino a pensar que dado el carácter d e la materia nutriente, ya mencionada, me parece más idóneo pensar que existe una compleja trama de sensaciones alógicas, que más allá del individuo dominador convocan los más pequeños átomos de la percepción, devaluando el papel de la memoria o el entendimiento. Sus obras son muy físicas y piden el esfuerzo corporal del artista, algo que dicho sea de paso esta cada vez más en desuso, el criterio de verificación por el ruido del taladro sobre la piedra horadada o del martillo percutiendo tachas sobre la madera, conviven, en la obra de Gabriel, con otro cuerpo más desmaterializado, virtual y leve, siendo así su obra un programa de síntesis entre el reconocimiento de lo corpóreo y de su levedad icónica. En ambos casos existe la fuerza de lo que es, porque lo que no es no mueve.

KATSU

Esta palabra no tiene traducción, es más bien una onomatopeya, extremo oriental traída por el viento del este y que es lanzada al aire por un monje cuando ha conseguido un determinado logro, una determinada comprensión, cuando se ha conseguido un bien definitivo. Es también el grito pronunciado en el momento de la muerte. La muerte como principio de realización y felicidad contra-dramática está presente en las obras de Gabriel de un modo solemne y también trivial, en el sentido griego del término, en el sentido de afirmación vital, pues "la muerte no es, nada, para nosotros". La compleja naturaleza existente es un bien que no queremos perder y por eso la aparición de signos mortuorios, lejos de espantarnos, nos confirma más en la intensidad de la vida. Por eso las obras o los poemas a la muerte, como afirman los poetas japoneses: son un engaño, porque la muerte es la muerte. La aceptación de especie contemplando la muerte con la resignación de la gacela entre las fauces del tigre, supone, en el fondo, un elogio a la vida, un canto a la intensidad

vital. No me parece que el tono sacrificial sea una música adecuada para sonorizar estas obras, aunque en la pulcritud clínica de alguna de ellas, pudiera derivarse un ansia de trascendencia y de culminación espiritual yendo a un más allá imaginario. Más bien al contrario me gusta ver en las obras de Gabriel indicios de otro modo de final, una escatología que no quiere ejercer sobre el espectador el temor dominante o premonitorio de la cercanía de una gran hecatombe sangrienta, común a numerosas muestras de la comunidad artística coetánea como por ejemplo A.Caro en "The Last Judgement" sino al contrario, la expresión sublime de una comunión potente con la fuerza de los elementos y de la naturaleza que Gabriel conoce tan bien: "Partir sentado o de pie es uno y lo mismo. Un montón de huesos es cuanto quedará de mí. Giro y me encumbro en el espacio vacío. Y desciendo, con el retumbar de un trueno hasta el mar".(Koho Kennichi) Veo en la obra de Gabriel, un intento de dejarse a sí mismo y por extensión al espectador en estado de no-conocimiento, de no-forma, de vacío a-culturizado, un estado donde las palabras, incluidas las que aquí escribo nunca podrán llegar, ni siquiera las antítesis de lo vacío y lo lleno, ni siquiera la dialéctica de las dialécticas entre el orden y el caos.

La obra de Gabriel nos desprovee de armas diseccionadoras de la carne del arte, cumpliendo con el fin más sublime de la reducción fenomenológica: la suspensión del juicio crítico que nos remite a un estado anterior de las formas que conocemos: una Noésis que nos obliga a poner entre paréntesis todo lo que sabemos, haciendo aparecer "lo otro" de la Forma, lo otro de él mismo, lo otro de nosotros mismos en su existencia más pura y cristalina. La obra de Gabriel hace que estemos más atentos, que nos acerquemos a su obra, y que veamos cómo es y cómo no es. Un elogio al ser aquí, un canto a la atención vigilante que reside en nuestra capacidad de integrar sensorialidad y pensamiento. La obra de Gabriel anima a que vayamos con él, más allá del yo autárquico, a un conocimiento basado en la intuición más pura, en un universo de lo no formado, no causal, a-lógico, supra-humano y en definitiva nos sugiere el camino de la anihilación para dejar a la obra: sola, integra y perfecta.

2002. Escrito: "Anihilar" para el catálogo exposición retrospectiva "Anàbasis" de Gabriel en el Centro de Arte Santa Monica. Barcelona. 2008. Escrito sobre la exposición "Polutropon" en el Tinglado 2. Tarragona. 2010. Escrito sobre la exposición "Plectopos" en el espai Volart. Barcelona. (Revista Avatar)

EPÍLOGO: LA NUEVA ZONA INTERMEDIA

Quiero acabar este libro, tal como lo he empezado: hablando de la noble zona intermedia, ese espacio difícil en el que se reunen la inspiración con el proyecto. Este bucle confirmaría el viejo aforismo, según el cual es necesario progresar para llegar inevitablemente a lo mismo.

Como muestra de la veracidad del aforismo quiero centrame en el trabajo de un grupo de artistas y críticos, digamos jóvenes, que han entrado recientemente en la Escola Massana y sobre los que, presumiblemente, recaerá el futuro de esta escuela. El grupo se ha forjado cerca de Ferran Barenblit que fue el director del CASM y por eso, los veteranos, les llamamos cariñosamente: "santamonicos" y representan una manera de entender el arte que en muchos aspectos coincide con nuestra tésis intermedia.

A todos ellos les apasiona plantearse las cuestiones que tienen que ver con la profesionalidad del artista y su "modus vivendi". Para ello reivindican la utilización de todo tipo de estrategias para legitimar su misión. Este grupo se propone, con todo el derecho del mundo, que la tarea del artista no sea diferente de la del ingeniero, el notario o el dentista. Para conseguir este objetivo: elaboran foros y discusiones sobre los modelos de presentación y de distribución del arte, el público, la recepción, las estrategias de promoción, la colaboración con instituciones y en definitiva exploran todo tipo de posibilidades de incidencia del arte en la sociedad y naturalmente de los artistas. Para ellos, los artistas deben hacer cursos de gestión de sus intereses, formación laboral, defensa de derechos de autor y sobre todo hacer cursos de inglés. Todos estos temas suelen aparecer en sus discusiones y en los foros en los que participan, también les gusta jugar irónicamente con las palabras como "Sinónimo de lucro" o "Past & Glory", un título de Antonio Ortega, Uno de sus lemas es: "si quieres hacer algo: hazlo.Si tiene algo que decir: dilo. Y si no: ¡Calla! Este era el lema pragmático de la propuesta de "Salir a la calle y disparar al azar" Premi Laus de Plata 2006 y que podría ser también una muestra de la acción decidida y directa que domina a la inteligencia artística de estos creadores visuales.

En el grupo inicial que se congregó alrededor del CASM, están Martí Ansón, Maribel López, Joan Morey, Andrés Hispano, Rafel G. Bianchi, Martí Manen, el crítico Eduardo Perez-Soler (ex alumno de la Opción Intermedia), Frederic Montornes, Jacob Frabicius, David Armengol y algunos de ellos han acabado vinculados a la Escuela Massana, es el caso de David G. Torres, Antonio Ortega y Montse Badia.

A pesar de esa voluntad gestora y racionalizadora basada siempre en procesos y proyectos, sus obras se mueven, treinta años más tarde, en la frontera imprecisa entre la inspiración, el delirio, la intuición y los procesos lógicos del proyecto hecho de medida y control. Un ejemplo claro de

ese "ritornello" lo he encontrado ejemplificado, como perfecto modelo de ese encuentro, de esa zona intermedia entre la inspiración y el proyecto en uno de ellos: Martí Anson.

Martí Anson ha dado hoy 3 de Marzo del año 2010 una magnífica explicación de su trabajo en la sala de actos de la Escola Massana de Barcelona con el título de: Producción, Exposición y Comunicación.

El título, en principio parecía indicar que la cuestión iría por el camino de lo esperado, de lo que ya me imaginaba y que es propio del grupo de artistas y críticos "santamonicos" con los que suele alternar es decir: producto, pasta, gestión, institución y comunicación, saber Inglés, etc.

El lector que lo conozca pensará de inmediato que la conferencia podría haber versado sobre sus obras recientes como: Martí y la fábrica de harina, 2009, o Fitzcarraldo. Cincuenta y cinco días trabajando en la construcción de un velero Stella34 en el CA SM. Pero no, nada de eso. Ha venido a hablarnos de su faceta como montador de exposiciones artísticas.

La sensación que he tenido es de interés y desconcierto que son los mejores estímulos para escribir sobre arte. Yo iba con el pre-juicio del que cree saber lo que va oír y en lugar de eso, mi sorpresa y curiosidad han ido en aumento.

RAZÓN PROYECTUAL

Poco a poco ha ido apareciendo un discurso muy descriptivo, formalista, casi diría: de máxima precisión fenomenológica que concordaba perfectamente con la tradición material y proyectual de la escuela Massana. En primer lugar ha mencionado la servidumbre del montador de exposiciones a otros artistas o comisarios, incluso me ha parecido verle currar con clavos y martillo; aquí aparecía la primera lección: ¡Un artista sacrificando su proverbial egolatría al servicio de otro proyecto que no es el propio! Eso ya vale un primer gesto de reconocimiento. Una ligera inclinación de cabeza. Luego unas lecciones de orden y sentido común aludiendo al hecho de que una exposición se debe plantear como si fuera un libro, con un orden de lectura, con una presentación y el mejor de los recorridos posibles. Para ello, es necesario conocer las alturas variables y adecuadas a la que se van a colgar los cuadros. Parece ser que la mejor es 1,47. Todo debe ser claro como el que tiene un libro en las manos y lo abre. El texto son las obras y el espectador su lector. El montador organiza el espacio de un modo razonable y económico. Este aspecto de ahorro de material parece interesarle especialmente y una exposición debe ser barata, fácil de hacer y ajustarse lo más posible a las medidas de las maderas para aprovecharlas al máximo y además, acomodarse a las ideas del comisario. Según dijo, estos principios de adecuación y sobriedad material y funcionalista se los ha inculcado su padre que es diseñador. Los muros estándar son de 3,66 m. En la conferencia, todo era un elogio de la precisión, el cálculo y el ahorro. Las exposiciones temáticas son más fáciles porque tienen el hilo conductor de una narración, mientras que las de arte contemporáneo puro y duro se presentan más complicadas por la aleatoriedad del trabajo de los artistas. Esta humildad y economicismo están dominadas por los números, porque según él mismo afirma: todo es matemáticas. Mi asombro iba en aumento, creía estar ante un neo pitagórico defendiendo la bondad de lo correcto, la conveniencia y la proporción exacta y armónica de todas las cosas. Hasta ese momento aparecía el lado razonable del arte en el que la búsqueda de la bondad, la verdad del material y la belleza parecían los principales y únicos argumentos de todo Proyecto.

INSPIRACIÓN DELIRANTE

Pero de repente como si se tratara de un Dr. Jekyll que manipula frascos delicados de cristal, medidas precisas y bisturis afilados, se ha transformdo en un destrozón Mr.Hyde, nos ha mostrado el núcleo duro y verdadero de su trabajo dominado por pulsiones irracionales, por el absurdo y por sentimientos apasionados que destruyen el gélido laboratorio convirtiéndolo en el palacio del absurdo. Lo ha hecho a través de una maqueta de su celebrada exposición en la galería Toni Tápies: "El apartamento" del 2002. En esta obra, aparentemente, veíamos las mismas acotaciones, las precisas medidas que habíamos visto en sus trabajos de montaje de exposiciones, pero aquí todo estaba alterado con espacios imposibles, con comunicación entre habitaciones absurdas y con un pasillo que era un camino sin salida, la entrada conducía al baño, la cocina es la antesala de un dormitorio. Es decir, todo lo que hasta el momento parecía una lección de orden, "decorum" y funcionalidad extrema propias del hijo desconocido de Walter Gropius, quedaba reducido a la nada de lo imposible. Este derecho a ejercer libremente lo que el artista necesita hacer, aunque vaya contra el sentido común, le condujo al límite del absurdo en el año 2007 con su proyecto delirante Fitzcarraldo. Estuvo construyendo con sus propias manos, sin parar, pero descansando como todo currante los fines de semana, durante 55 días de trabajo, un barco Stela 34.

Anson decidió construir un barco de madera a escala real. El mismo confiesa, en el cuerpo teórico del trabajo, que sólo tenía 55 días para hacerlo,y que sabía que el tiempo no sería suficiente para terminar. Así que estuvo trabajando 8 horas al día tratando de terminar el barco, a sabiendas de que sería un fracaso. Durante todo este tiempo la gente podía pasar a ver como se desarrollaba este imposible. Compró los planos a la empresa constructura del barco y empezó su obra. El argumento conceptual más sólido de este proyecto era conseguir que su padre fuera a verle y le dijera, como buen diseñador que es, que estába orgulloso de su hijo y que esa era la única opinión que le importaba.

La idea de la imposibilidad y el fracaso se encuentra en la película de Herzog en la que un excentrico Klaus Kinski quiere construir una ópera en medio de la selva, y para ello se propone alzar un barco a través de la montaña con el consiguiente fracaso porque después de tremendo esfuerzos físicos y materiales acaba deslizándose ladera abajo por la montaña y desapareciendo en el río.

La obra de Martí Anson sintoniza con esta noción de absurdo y también con la falsa complejidad que maneja Andreas Slominski. El artista alemán tiene una primera época dominada por un extremo conceptualismo que superaba cualquier intención formal, pero la búsqueda de la complejidad le ha hecho proponer cosas que tienen una gran fisicidad, como por ejemplo: derribar un edificio que se interponía entre un piano y el asiento del pianista para acercar uno al otro o la serie dedicada a trampas absurdas para animales de 1999.

Sin entrar plenamente en la dimensión de los trabajos de estos dos artistas, sus obras produce la irritación al sentido común propia de una acción dadaista pero reconozco que a la vez, me interesan por dos razones: la primera es que desde hace tiempo me inquietan las reflexiones sobre la noción filosófica de lo complejo. La complejidad de estos dos artistas se suman a las que propone el Instituto Internacional para el Pensamiento Complejo liderado por Edgar Morin o con la Complejidad Computacional y los Sistemas Complejos que actúan en la biología y que estudian los ecosistemas, estos son aspectos de debate que se encuentran constantemente en la red. El lema preferido de Andreas Slominski es: ¿Por qué hemos de hacer una cosa de una manera sencilla si podemos hacer lo mismo de una manera complicada?

Debo reconocer que la palabra complejidad en sí misma no es muy seductora, quizá porque en general tenemos la tendencia a complicarnos las cosas.Pero, no es menos cierto que la complejidad y los algoritmos permiten, entre otras cosas, que yo este escribiendo este texto para deleite de quien quiera leerlo, o que si me infarto me enchufen a una máquina inteligente. Pero, no sé, igualmente me sigue resultando antipática.

¿Existirá una complejidad de lo sencillo? ¿Existe algo sencillo? ¿Alguién sabe algo? Y sobre todo, hagamos caso a Slominski que es alemán y debe haber pensado mucho sobre esto. Slominski propuso transportar de una manera muy complicada una cucharita llena de jarabe. Yo creo que antes que él, el doctor Franz de Viena ya había pensado en la complejidad de las cucharas y las cucharitas.

Puede parecer, y con razón, que estas obras sean una pérdida de tiempo, pero eso no es relevante cuando hay conciencia de esa pérdida, pues él mismo Martí Anson escribe que: "El público visitaba el museo y no tenía necesidad de preguntar qué estaba haciendo, porque era obvio que estaba construyendo un barco. El público, en cambio, me preguntaba: "¿Por qué?" Yo sabía que mi respuesta debía ser: "Estoy perdiendo el tiempo", pero también sabía que no podía decir eso."

Transcurridos los cincuenta y cinco días pactados, Anson, no terminó el barco, pero, a pesar de ello quería sacarlo del edificio de Santa Mónica donde lo había construido y se dió cuenta que tenia unos ocho centímetros más que la puerta de salida. Así que tuvo que destruir el barco.

Las referencias en los trabajos de Martí Anson a las películas de Buster Keaton lo definen perfectamente. El actor mantiene la cara seria y rigurosa de un científico mientras realiza las empresas más absurdas que suelen acabar en estrepitoso fracaso.

El Proyecto, la economía de medios, el cálculo preciso, el respeto a la medida y la máxima función, el libro razonable del arte mostraba a través de este acontecimiento, a modo de ejemplo, la otra cara de las cosas. Todo se convertía en el punto extremo del sin-sentido, en el que el derroche y el despilfarro de esfuerzos y materiales servían para mostrar el lado más oscuro del ser humano, el espacio misterioso entre la Inspiración y el Proyecto esa Zona Intermedia desde la que siempre se manifiesta eso que llamamos la Causa del Arte.

2010 Marzo. Escrito publicado en la Revista Avatar nº12 Barcelona.

L'AULA DEL BANQUET, LA MÀQUIA FLORIDA, LA CEL·LA MARTIRIAL

I

En temps ara distant, vivia submers en l'autarquia de l'acció del pensament de l'art. Construïa construint-me, decantava gestos d'aglomeració i de partició, retrunyia el silenci en alvèols de buit, transportava l'estança en qualsevol periple de deambulació. Així era. Qualsevol accident del mediat podia pertorbar i pertorbava l'extaticitat on les incisions significaven els primers estadis de revelació. Hom podia presentir el monstre del sentit abonyegar les murades dilatades, impregnar els ecos percudits per l'alè fètid de titans remots. Així ho recordo, per tant així era. La caiguda endògena feia propici l'assaig d'empeltar en el temps qualque cosa amorfa adormida en un repòs sense fons.

II

Així que a contracor, tal vegada per provar de provar sobreviure extingint la llei d'aquell sistema monista d'extracció, vaig decidir decantar-me enllà el claustre de carreus de xifres vibrants i escometre el repte de l'explicabilitat fins ara innecessària i gratuïta.

En arribar a l'Escola, tot hi era disposat en l'hospitalari laberint. Una mena d'abaltiment i deixondiment permetia la dispensa precisa no coactiva, com en un abraonament d'aparents involuntats que gestava episodis màgics de significació sense prescriptibilitat i sense autoria. Una mena de danyina absolució angèlica enverinada de mites, estructures de llenguatge, tècniques fisiogràfiques, materials proteics, escenaris possibles, i sobretot, la imperativa voluntat d'absolució de la llibertat, atès que ens sabíem de la raça dels treballadors humils a qui la supèrbia d'ésser conscients, mai hagués possibilitat la condició de considerar-nos proscrits.

El tempo d'actuació admetia l'absència sense frisança, de manera, o millor, de forma que aquell buit d'indefinició només podia colgar-lo l'esdeveniment de l'especulació (especulum) del sentit tumoritzat en formes o dispositius mecanicistes a la manera d'aberrants simbiosis entre matèria i esperit. En precari estadi de configuració això sí, però amb fatiga germinal.

Els companys només sabien fer allò, trencar tiges de ginesta, atipar-se de la bellesa corrupta de la màquia que incendia la canícula, observar-se amb paüra innocent, amar armar la monstruositat de l'art, sacsejar amb somriure de kuros, decantar les menges del banquet i cantar la impossibilitat del límit. El mestre era fràgil i l'alumne exhibia el futur que imaginava.

Així va ser que vaig trobar una altra accepció de la idea d'art que havia rebutjat, fóra del claustre de bronze i cendra que abraçava l'abisme. Circumstància estranya i seductora, doncs al laberint de l'hospital el temps i el clima no eren pas de predació i permetia observar els esforços primers de molts nous, en un banquet amb joves que no havien amortitzat cap arma i amb companys que

sabien ocultar el terror en la memòria dels antics. A més, també em semblà que hom categoritzava art com a veritat, tal com va prescriure el captaire Heidegger, que resta sustentat pels rocs de les tarteres.

III

Vam eludir la taxonomia que avalua empíricament la funció i el resultat. Vam crear el cercle d'absència que esdevingué clam i cridòria de necessaritat. No definíem res, transitàvem els espais "Intermedis" perquè la possibilitat sempre fos superior a la consecució, la naturalesa de la cosa superior a la funció, el sentit a la significació. Per això qui ha recollit en aquest llibre les seves notes i els altres de nosaltres, vam fer l'aula "Intermèdia". Un episodi que només serà història en el nostre record i en el d'aquells alumnes. Cap esforç vam fer per escriure-la. La nostra tasca era una altra. Érem lliures de transitar. Perquè ens confiaven, confiàvem, i als tallers remorejava sense cànon tota possibilitat transformadora. Només una prescripció: la causa. Només una proscripció: la banalitat.

IV

Tal vegada les divinitats que martellegen el sentit en l'enclusa de la ucronía, mai van absoldre'm la culpa comesa en trencar l'absis gresol que congriava tempestes d'ombres, com fa el tenebrari que projecta en angles irreals les flames negres que precedeixen l'omunculació de la forma. No han perdonat pas que haguès transferit potència, *dynamis*, cap a l'externalització. Per ço, ara, això dit que hom trobà, ja no fos, ja no hi és, car ara sols fantasmeja en la memòria o s'abranda encriptat en la resistència. Mes sota la cendra encara crema la brasa del futur incendi. L'apnea romprà l'ample silenci abissal en un brogit eixordador de feixos metàl·lics. Sia.

La pública garantia, la impostació de la teoria en la filosofia, la mecanització de l'individu, el descrèdit de la intuïció essencial, l'origen prescindible, l'automatització de la cadena pressupòsit - consecució - significació, l'atròfia de la sexualitat tanàtica del modelat morfològic de la matèria plàstica, la contaminació invasiva de la pristinitat de la forma en tant que principi arcà arborador del llenguatge, la sacralització del mètode; comminats a sacrificar la llibertat natural que ens feia encalçar estadis salvatges de coneixement, sota la sospita d'autisme, restem relictes on som. On som, som on l'àgora és comunió dels preceptes que els claustres de savis elaboren obsedits pel guariment del pensament impropi de la funció. L'anhel redemptorista col·lapsa en els joves la intuïció feréstega, la pulsió ancestral de fixar en la fisis la marea que desferma el xoc empàtic entre consciència i matèria, minimitzant les seqüències exploratives d'assaig i error. Atès que qui no ha viscut encara la injustícia encara té la convicció de poder anorrear-la, no n'hi ha raó més poderosa que l'amenaça de la culpa egocèntrica, aquella advertència que exclou el subjecte del deure social tot censurant en origen el pensament bàrbar que impel·leix per natura a resoldre's en bifaces de sílex simètric, de sons estavellats a les balmes, o en universos de complexitat revelats en la plasticitat de la matèria mitjançant la forma. Com sempre ha estat, atès que això nogensmenys equival a la tangibilització del substrat del llenguatge. "El llenguatge és la casa de l'ànima", Hölderlin.

Per altra banda, dotar de significacions equivalents l'art i el disseny, de facto significa envair l'espai descrit per l'herència i la història com a propi de l'art, per part d'altres disciplines sens dubte igual de valuoses, imprescindibles i creatives però que mai han compartit el mateix horitzó d'intencions. Aquest símptoma revela el procés d'annexió del paradigma considerat obsolet de l'art i de l'artista. Per això considero ineludible abans d'edificar el corpus de continguts de l'ensenyament de l'art, abordar críticament i clara, quin tipus de comportaments són els propis dels conceptes que els defineixen. D'això deriva l'ús pertinent del nom de les coses. Car dir-se Escola d'Art i tal vegada menystenir les categories associades a la seva significació, ben segur és impropi del rigor intel·lectual exigible en la tan cabdal àrea d'articulació social com és l'ensenyament.

V

L'autor del llibre, ha transitat l'espai intersticial, el lloc de finalització dels espais de sentit, el front de col·lisió entre sistemes i entre unitats, la zona "intermèdia" on les coses deixen de ser o comencen a ser, el no-temps dels cicles de mort i resurrecció, com en l'art que és el dispositiu que permet l'accés i el desbordament del límit.

Gabriel
21/3/2010
Palau de Santa Ulària