

ORLANDO FRANCO

LOS OJOS DE LA PASIÓN

Pocos son los términos y los conceptos que han logrado el status de palabra-fetiché con el mismo vigor e intensidad como el alcanzado por CULTURA. Y pocos se han usado con tanta frecuencia y se han convertido tan pronto en símbolo vacío. Eduardo Subirats en su obra "Culturas Virtuales" advierte de una curiosa paradoja: cuanto más oscuro es un término, cuanto más parece en condiciones de significar cualquier cosa y nada al mismo tiempo, menos serán sus virtudes clarificadoras. Es decir, si uno quiere esclarecer cualquier asunto, por intrincado que sea, de manera incontestable y expeditiva, lo que debe hacer es emplear una categoría cuanto más opaca mejor. En cambio, si lo que se prefiere es utilizar nociones que se quieran claras y bien definidas, el efecto producido en los objetos a los que se aplican acabará siendo el de oscurecerlos aún más de lo que estaban al principio, a veces de manera ya irreversible.

Pues bien, pocas ilustraciones más elocuentes de esa ironía –los conceptos diáfanos confunden, los turbios esclarecen, temporalmente, por supuesto– que el empleo que se hace de la noción de cultura para sostener o desmentir el argumento que sea. Donde menos se espera y a la menor oportunidad, esa palabra-fetiché por excelencia –cultura– es invocada para iluminar no importa qué parcela de la vida humana y hacerlo, además, sin tener que pagar peaje alguno en materia de rigor y precisión. Ejemplos de esa inefabilidad crónica –pero como se ve, altamente útil– que parece afectar a la categoría de cultura son abundantes, relativo a algunos de los ámbitos en que su vocación hiperexplicativa provoca al mismo tiempo estragos y portentos.

Subirats aborda en su obra la impugnación del papel productor y reproductor de lo real que juegan los medios de comunicación y las redes telemáticas, así como la malignidad del potencial tecnológico de la civilización global y la degradación política de las presuntas democracias occidentales, todo en forma de homenaje a la vieja denuncia entre el poder-espectáculo y la mercantilización de las relaciones sociales. Extrapolando términos, la precisión de su argumento es aplicable a realidad culturales concretas, como es el caso que nos ocupa, al mismo tiempo que su misma tesis nos servirá para analizar más en profundidad las razones de este escrito.

Aplicando estos criterios, al observar determinados exponentes de la creación contemporánea donde la cultura es entendida y utilizada como el conjunto de rasgos supuestamente inmanentes que caracterizan a un grupo humano y lo hacen singular, lo que permite presumirlo como no solo distinto sino incluso inconmensurable, se produce un fenómeno de dislocación de las realidades: aquí es donde se muestra la magnitud de la manipulación. Esta forma de interpretación es sumamente delicada, requiere de una reflexión muy seria, a la vista de todas las exaltaciones esencialistas de la "diferencia cultural", pero también por los discursos seudofilantrópicos de moda que convierten mágicamente la explotación humana y las más brutales asimetrías sociales en algo vaporoso llamado "multiculturalismo".

Estas reflexiones iniciales son pertinentes al tratar de ubicar las estrategias de método y de sentido que se hallan contenidas en el proyecto que se define, antes que nada, por la participación conjunta de Adrián Alemán, Juan Gopar, José Herrera y Luis Palmero. Como propuesta inicial, extraída de los diversos y múltiples diálogos entre los componentes del proyecto, podríamos hablar de dar respuesta, desde sus respectivas singularidades, a cuestiones que implican al arte del presente en cualquier latitud en que se produzca: ¿para qué se crea hoy en día?; ¿qué buscan los artistas?; ¿consiguen éstos dar con lo que persiguen?; y de hallarlo, ¿podrían compartirlo o ese logro será prácticamente exclusivo de ellos?...

Estará aún vigente la historia que narra Balzac en "La obra maestra desconocida", donde el artista prácticamente enloquece encerrado en su obsesión o en la incompreensión que debe afrontar quien se apasiona con la búsqueda de algo nuevo y, por tanto, todavía incomprensible (dos caras de una misma situación). O, acudiendo a Rilke: "la palabra poeta significa literalmente hacedor. Todo lo que no está bien hecho no existe". Lógicamente, el artista de hoy, salvo rarezas, se alimenta de obsesiones que no son cegadoras sino iluminadoras: no se puede caer en la tentación de creerse artistas por hacer algo distinto, ya que, parece claro, en un caso así el engañado no es otro que el que pretende engañar. Volvamos a Rilke, el cual al final de su vida señaló: "lo terrible del arte es que cuanto más se avanza más fuerte es el compromiso de alcanzar los confines, lo casi imposible".

Se halla aquí, pues, el núcleo, la esencia del proyecto que agrupa a estos cuatro artistas. Es algo que va más allá, que trasciende ampliamente del hecho circunstancial, aunque indudablemente determinante, de pertenecer todos a un mismo ámbito geográfico y de pertenecer a una misma generación. Más bien la base del proyecto habrá que localizarla en torno a una reflexión sobre el sentido del arte en nuestros días.

Estos artistas, conocedores de las inquietudes que dan forma a su tiempo, saben que a diferencia de lo que sucedía en el pasado, los artistas no son ya quienes detentan el monopolio de la producción de imágenes simbólicas. Imágenes las hay ahora por todas partes, y bien potentes. Entretanto, las que se deben al arte se sienten tan obligadas a la autorreferencia que no pueden sino reconocerse al final como figuras específicas de la mala conciencia. Por eso tiene sentido pensar en ciertas manifestaciones inequívocamente modernas de la iconoclastía. Reflexionar sobre el destino del arte partiendo de que las cosas no están nada claras es, honestamente, una postura u/o opción que entraña máximas dificultades.

Las notables diferencias de lenguaje que se dan entre estos cuatro artistas no se ocultan ni maquillan, al contrario, la riqueza que se genera desde la misma disposición física de las piezas es mayor aún al compartir el espacio sin ocultamientos escenográficos de ningún tipo. Esto permite hablar de una exposición, de un proyecto, que busca su razón de ser en la preeminencia y coexistencia de los lenguajes: no se trata de un proyecto de esos que tanto abundan hoy en día contra las formas de representación o sobre la crisis de la representación en el arte. Esta exposición manifiesta claramente que el arte encontrará siempre una salida a esta denominada crisis de representación. Estos artistas saben que con el fin de la época del arte moderno, que se anunciaba como el fin del arte, han empezado nuevas prácticas más allá de las sucesivas crisis que se originen, sean de representación o de cualquier otra índole.

Son éstos cuatro artistas, pero más aún si cabe Adrián Alemán y Juan Gopar, quienes entienden su trabajo de este modo: desde las matemáticas a la medicina, pasando por muchas otras ramas del conocimiento, estamos asistiendo a un retorno triunfal de la imagen en las más variadas disciplinas. Mientras que el arte persigue unas estrategias iconoclastas, asistimos al advenimiento de un tipo de conocimiento iconológico que cree en el poder de las imágenes. El arte ya no tiene el monopolio de la representación; por el contrario, nuevas disciplinas están abrazando las nuevas tecnologías para ofrecer su representación de la realidad. Si el arte quiere mantener su significado y sentido, es imprescindible que encuentre una nueva postura más allá de la crisis de la representación y de la guerra de las imágenes.

Por otro lado, como artistas posteriores al advenimiento y dominio de la escena del arte conceptual, son así mismo conscientes de lo que éste reivindicaba: lo importante no es el medio sino el poder desarrollar una idea con el material necesario en cada caso. Supongo que debe de haber algo generacional en el hecho de que para estos artistas las disciplinas no forman parte del discurso principal.

Cuando en una disciplina, cualquiera que sea esta, absorbe demasiado los problemas formales, se acaba diluyendo el concepto, lo que se quiere transmitir, y ello no quiere en absoluto indicar que para cualquier proyecto estos artistas no se planteen problemas formales. Sólo es una cuestión de priorizar los objetivos. Para ellos los debates acerca de las fronteras entre los medios de expresión artística es algo que ya ha pasado. Y gracias a dios. Es sano aceptar desde el principio que se pueden utilizar y combinar todos los medios.

Pero volvamos a la reflexión en torno al sentido del arte hoy en día. La confusión estética y artística ha ido en aumento en los últimos años. Al margen de lo que cada uno piense del asunto, lo que queda claro es que no hay arte sin usuarios, pero restringir este crucial diálogo a un mero intercambio comercial o a la pulsión digital de un mando a distancia anula el sentido de esta forma de conversación. Las preguntas del arte, aquellas enunciadas más atrás entre muchas otras, van dirigidas a quienes acrediten responsabilidad, capacidad de responder. Por eso el arte lo aguanta todo menos sobrevivir en una sociedad de irresponsables.

La tentación de lo invisible, ese lugar donde el arte es derrotado: las circunstancias se leen rápidamente, los significados están preestablecidos. Los signos están cargados y la realidad es tan ambigua que se tiene la obligación de repensar (es algo así como una terapia mental). La ambigüedad es estructurante. El arte es una manera de entendernos con el mundo o jugar con las versiones del mundo: aspira a lanzar al espectador una multiplicidad de preguntas y que no dé nada por cerrado.

Es indudable que el paso del tiempo llega a permitir una consideración más aproximada al trabajo de estos artistas, al margen de etiquetas y consignas generales. Son conscientes de que la deriva de sus respectivos lenguajes les ha impedido abandonar la actividad más confortable de la representación, intentando al mismo tiempo construir su propia realidad, lo que implica en muchos casos un deseo de transformarla. Muchas de sus creaciones son herméticas, descaradas e hirientes, y en la actualidad muy pocas de sus formas e ideas de las muchas creadas por estos autores a lo largo de los últimos años se han entendido o disfrutado plenamente, más allá de los respectivos círculos de incondicionales.

El ideario estético de todos ellos, a pesar de la diversidad de sus propuestas, en última instancia reclaman y representan una utopía que es central en el arte contemporáneo: concebir que el arte pueda constituirse como una realidad autónoma en la que se pueda vivir de modo absoluto, incluyendo todas las dimensiones de la experiencia. Son piezas exigentes para el espectador. Se les pide muchas

renuncias y se les sitúa en un espacio de inmovilidad. Para apreciar estas propuestas es necesario olvidarse de prácticamente todo lo superfluo y dejarse llevar por la compleja experiencia intelectual de mirar, y eso hoy en día es difícil. Superada esa barrera, las propuestas recompensan; la experiencia que promete se cumple.

Son piezas, en general prácticamente todas, abiertas. Se proponen como entes que deben ser reapropiadas por el espectador: sin duda, sus propuestas se enriquecen y perviven en la tradición de sus reinterpretaciones; no se agotan nunca en la intuición de sus autores. Se dirigen al espectador porque quieren que éstos, de alguna manera, les confirmen en el camino que han tomado. Pero, además, quieren que sea el espectador el que enriquezca la vida de la obra mediante su análisis deductivo. Las interpretaciones subjetivas son parte imprescindible de la entidad objetiva de la obra.

El proyecto conjunto de estos cuatro artistas, se presenta de este modo como una inteligente articulación de enfoques complementarios proyectados sobre una compleja realidad. Cada uno de ellos comienza este proyecto, no olvidemos que se trata de un programa a desarrollar a largo plazo, mostrando sus cartas, aclarando conceptos, redefiniendo términos, casi como si se ideara una inédita sintaxis plástica con la conjunción de estas cuatro personalidades, resultando totalmente comprensible los argumentos sobre los que se asienta esta unión. En cierto sentido se podría hablar de una transposición formal de la idea moderna de la fragmentación: la naturaleza fragmentada, tanto de la experiencia como del pensamiento moderno, ha convertido el fragmento mismo en el emblema central de su expresión. Luego, por qué no concluir que esta exposición se ordena en función de la suma de singularidades – fragmentos artísticos. Veamos, aunque sea someramente, algunas características individuales que vienen a sumarse para dar como resultado una realidad artística conjunta.

Palmero pertenece a una estirpe valiosísima de pintores, cuyos méritos no se ciñen al hecho de haber permanecido fieles a una práctica cada vez más en desuso. En efecto, al margen de esa encomiable obstinación, la forma de concebir y practicar la pintura de Palmero enlaza con una tradición moderna, cuya genealogía él mismo ha descrito como una cadena que retrospectivamente va de De Chirico a Oramas, Calder, Palermo, Chillida..., Palmero sigue regodeándose con la riqueza de las formas y colores, de la materia pictórica cuya presencia física es signo de lo que realmente le importa: la pintura como vehículo de intensidad. Las imágenes de Palmero están casi siempre cargadas de una misteriosa densidad.

Palmero, pintor nuclear y central, a veces vanguardista y a veces tradicional, casi clandestino pero seguido por un cortejo cada vez más numeroso de fieles, sigue pintando al borde del silencio en el brocal de ese pozo inagotable que es su pintura, asomándose a ella y asumiendo esos misteriosos riesgos a los que sigue sin renunciar.

El pequeño formato pertenece a nuestro artista como una segunda piel –o como un conjunto de pieles de las que se va desprendiendo una tras otra, como las sucesivas capas de una cebolla– pues siempre se ha proclamado como un artista que hace de la síntesis y de la brevedad bandera.

Para Juan Gopar la idea de arte no tiene como fin la obligación de ordenar el mundo, sino de hacerlo visible. Amenazada ya la pintura por manifestaciones heterogéneas, por la desmaterialización del arte o por la expansión de las tecnologías, Gopar ha desarrollado otras ideas estratégicas. Sus piezas son “lugares” complejos en los que el espacio plástico se ve compartido por diferentes manifestaciones –materiales que fuerzan una intimidad que permite la complicidad inteligente entre espectador y obra.

A lo largo de estos últimos años, esta conversación íntima con la estructura interna de sus obras no ha dejado de ampliarse y complicarse, no sólo desenvolviéndose en todos los cerramientos que configuran un espacio construido, sino empleando toda suerte de recursos físicos, simbólicos e ilusionísticos. En cierta manera, todo esto nos indica que Juan Gopar piensa y se expresa en una dimensión en la que ya no hay limitaciones preestablecidas de ningún tipo, ni materiales, ni conceptuales. Ha utilizado los más variados recursos, por ejemplo el empleo de la luz y el color desde un tratamiento casi abstracto hasta como medio simbólico e incluso como truco ilusionista de naturaleza icónica... Pero no se trata de que posea un amplio y versátil registro, sino que los límites de las artes y sus géneros tradicionales ya no cuentan para él: que lo que hace es ya de por sí una mezcla de elementos y cualidades donde interviene la arquitectura, la pintura, la escultura... Esta puede ser la principal, o al menos una muy relevante lectura de su obra: que un lugar –físico o intelectual– construido por y para el hombre no reduce sus capacidades en la utilidad que comporta, sino que constituye una experiencia, una vivencia, una revelación, un acontecimiento especial y específico.

Adrián Alemán se vincula con los artistas cuyo linaje se inscribe en fomentar una actividad que se caracteriza por la constante búsqueda de la propia regeneración del lenguaje plástico. Como se planteó en su día Duchamp cuando tras ocho

años de trabajo dedicados al Gran Vidrio, intentó responder al interrogante que él mismo se había planteado en una nota fechada en 1913: ¿se pueden hacer obras de arte que no sean obras de arte?

El avance de las nuevas tecnologías en el arte está contribuyendo paradójicamente a un cambio de mentalidad. Una generación forjada en los 90, a la que pertenece Adrián Alemán, ha indagado en nuevas salidas formales cohesionando sus logros mediante el dibujo, la fotografía, el ordenador... Ahora se dibuja a lápiz, pero también con luz, con metal, con ordenador. Este estado de cosas ha sido reforzado por una influencia bidireccional, tanto gráfica como conceptual, de la cultura de los medios con el mundo del arte. Una corriente que surge de esta interpretación vincula y utiliza el intimismo –otra paradoja– como herramienta de análisis social. Los trabajos de Adrián Alemán son, desde posturas de crítica social en la dirección señalada, el resultado de observar y actuar sobre la influencia de esta metodología. En este sentido, el artista se apropia del lenguaje de la cultura popular como parte fundamental de su propio discurso, dejando de lado la opción únicamente descontextualizadora escogida por artistas pertenecientes a otros modos de actuar, como fueron por ejemplo los artistas pop.

Pese a la aparente frialdad de sus piezas, José Herrera no olvida que el arte debe provocar emociones e incluso tratar de extender su influencia más allá de sus límites físicos. Sus piezas son una forma de arte que implica al espacio que desplaza, pero también afecta al espacio mismo donde es colocada. El espacio en un sentido es ausencia, pero también es continuidad entre el aire que nos rodea, que continúa a lo largo de las secuencias físicas anexas hacia el exterior... Es un punto de referencia muy importante porque en la substancia de estas piezas subyace el deseo de inscribir más allá del tiempo, tal y como lo percibimos: en cierto sentido buscan recuperar la necesidad básica del fetiche, del tótem, los objetos y signos que se sitúan fuera de los límites que acoten nuestros sentidos.

Sus obras son experimentos que pueden ser “habitados” por cualquiera y que conservan la idea utópica del modernismo de que pueden trascender las fronteras de su tiempo y de su especificidad cultural. Son obras que se presentan como un territorio abierto para cuestionar por cualquiera que se acerque a ellas, siendo el punto de vista del autor uno más, sin derecho a imponerse sobre los demás. De esta manera, lo material y lo inmaterial que conforman estas obras, a través de la percepción sensorial, se convierten en construcciones poéticas que pueblan un espacio mental cuyos bordes se sitúan entre la fantasía, el recurso y el intelecto.

artista para expresar de una manera u otra esa conciencia lingüística. En la actualidad con los nuevos medios de expresión y comunicación de que dispone el autor, esta conciencia de la que hablamos se expande considerablemente llegando así a un público mucho más amplio, al gran público, debido a los recursos utilizados. Pero no sólo basta con éstos, hay que correr riesgos, da igual que trabajes en el campo que sea.

LUIS PALMERO

"Mi obra es portadora de una sonrisa."

En sus últimas obras la estructura ha dado paso al movimiento, ¿puede explicar cómo ha desembocado en este proceso?

A lo largo de mi trayectoria he desarrollado continuos cambios marcados por el análisis constante y en este sentido estas nuevas obras se insertan en el espacio de un proyecto selectivo que intenta definir los cambios sobre variaciones de una misma imagen-raíz. Como bien afirma usted, lo que dominaba hasta la fecha era la estructura, tanto fuera como dentro del cuadro. En estos momentos busco un lugar más abierto, menos inmóvil, donde alcanzar nuevas y mayores cotas de libertad, abrirme a otras tensiones, lejos de esa otra "libertad" epidérmica que tan de moda está en la actualidad.

¿Qué peso tiene el humor en su trabajo?

Más que de humor, estrictamente, yo hablaría de algo próximo al humor. Me identifico plenamente con el análisis del crítico Serge Fauchereau, que en un texto sobre mi obra dice: "La problemática estética del artista canario es dar soporte metafísico a la abstracción pura y sencilla y añadir algo más con una sonrisa." Intento realizar una operación mental parecida a la de Francis Picabia que en un autorretrato fotográfico superpone su rostro sobre la imagen de una mujer desnuda. Lo que pretendo es plantear una geometría sencilla pero cargada de contenido donde cada cuadro contenga también esa otra imagen de un rostro que sonríe levemente tanto hacia fuera como hacia dentro. Intenciones similares están en las obras de otros artistas contemporáneos como Gary Hume, que escamotea esa sonrisa en sus cuadros; en John Armleder y sus piezas silenciosas y a la vez sonoras; en Günther Förg o en Sigmar Polke. Más que de humor mi obra es portadora de una sonrisa.