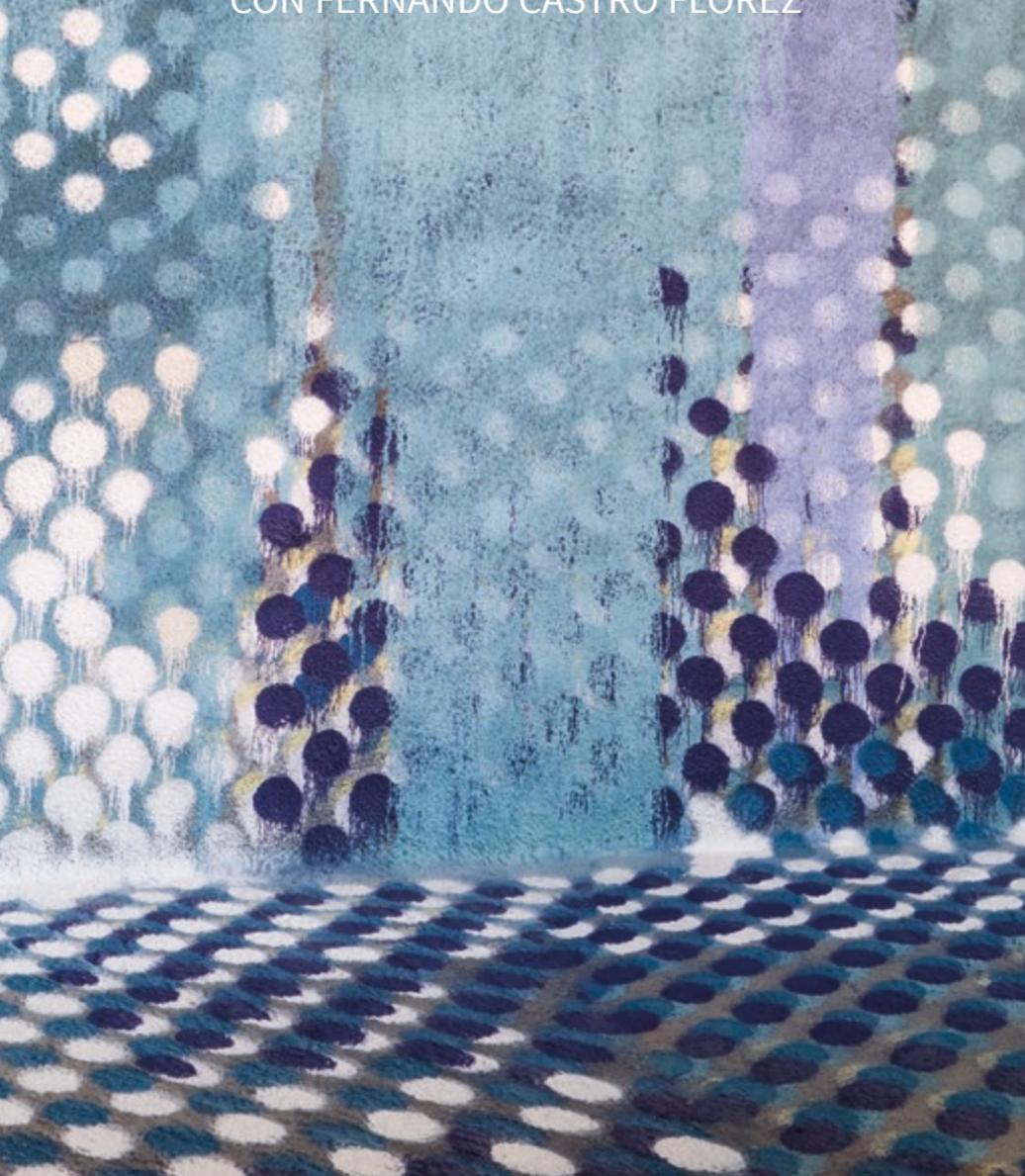


JUAN GOPAR

TALLER DE REPARACIONES

CON FERNANDO CASTRO FLÓREZ





JUAN GOPAR

TALLER DE REPARACIONES

CON FERNANDO CASTRO FLÓREZ

-Libros de artistas-

TEA
tenerife espacio de Las artes





ÍNDICE



18

Traspatio

124

Al paio

240

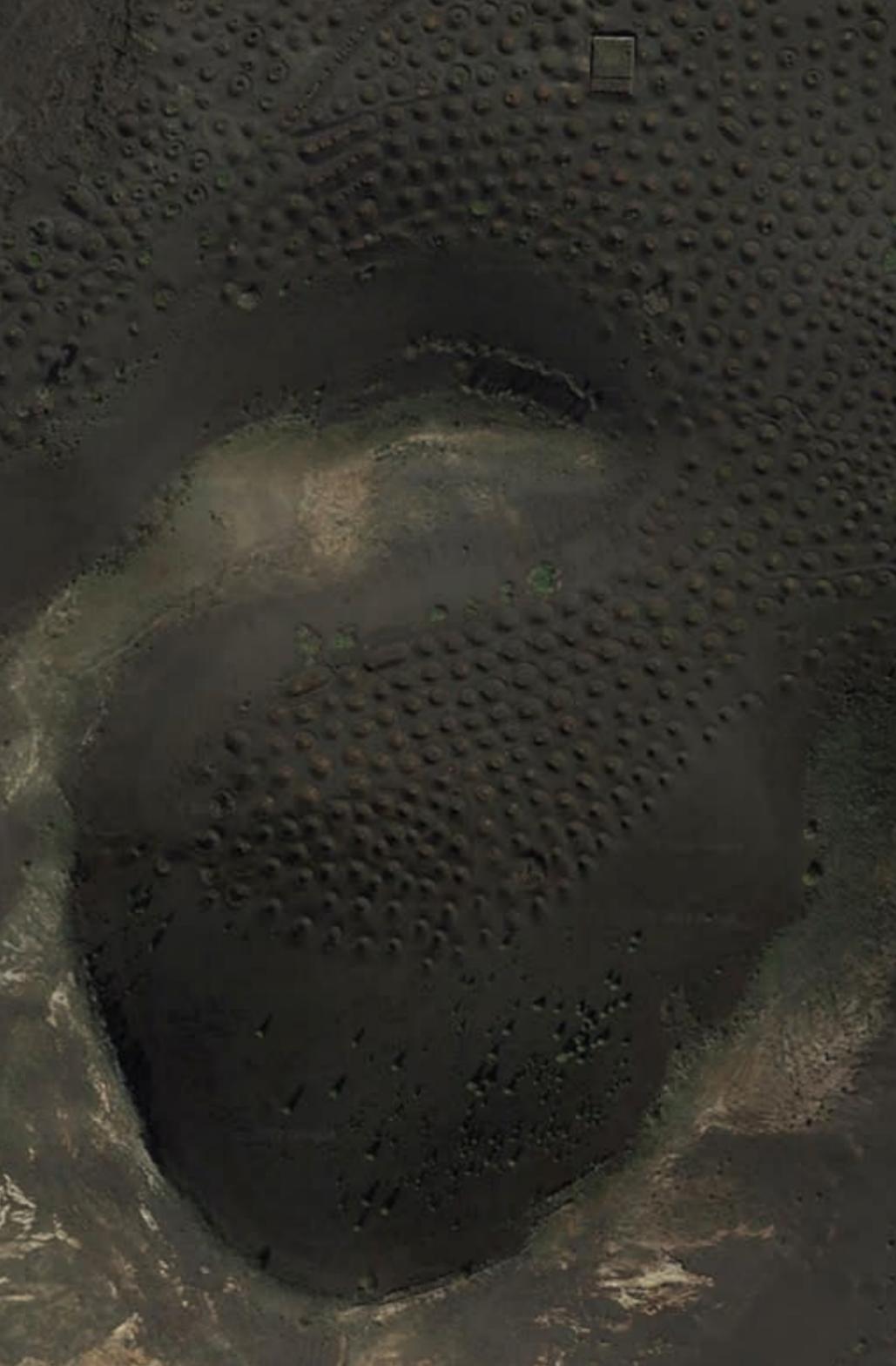
Pecios

146

Notas para
una charla en
el COAC



¿Por qué?

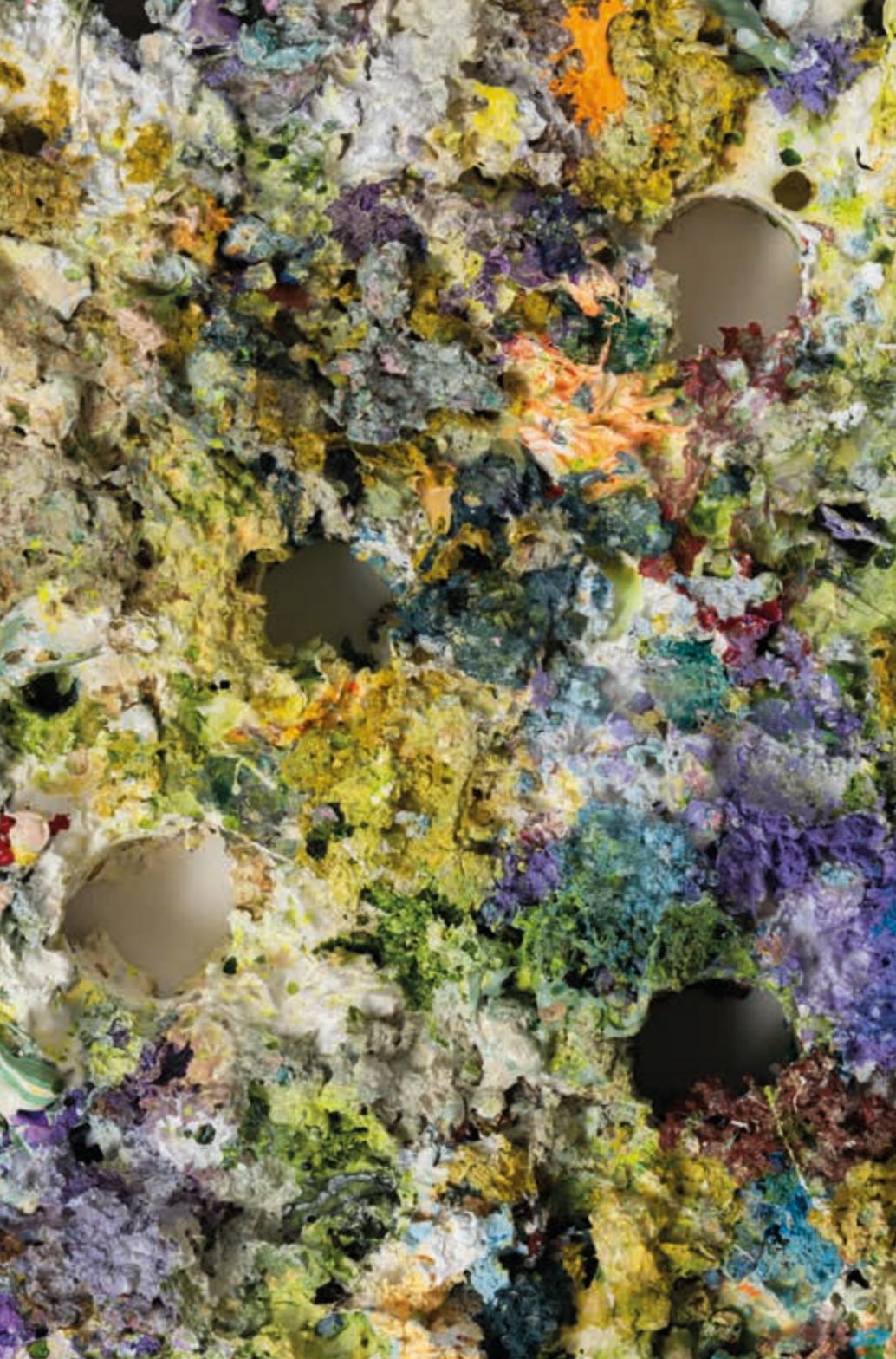
















Herbarium intermareal, 2005-2007







En un taller no es posible avanzar sin diálogo, no es factible recomponer sin descomponer, por eso en este diálogo entre Juan Gopar y Fernando Castro Flórez hay un contrapunto crítico, un juego de líneas de observación y una descripción ramificada. Gopar es descriptivo, distante, plantea un ámbito para acceder a su obra, para entender algunas de sus obsesiones creativas, y en diálogo con él y con sus múltiples referencias aparece el bisturí reflexivo y cáustico de Castro Flórez, ese equilibrio inestable del auténtico pensamiento que aspira a generar una tensión analítica, pero también una constante relectura de la obra que gravita.

PRIMERA PARTE

▲ Juan Gopar

≈ Fernando Castro Flórez

- ≈ El mapa no es el territorio. No hace falta ser «borgesiano», aunque acaso tengamos que recuperar *El hacedor (Remake)* y reconocer que *Google Earth* ofrece una imponente «vigilancia cartográfica». Ya no quedan rastros de la disciplina que pretendía completar la escala 1:1, lo que nos regala la Red es el imperio de la visión vertical o acaso el vértigo que anticipa la caída.
- ▲ La creación habla con el presente, no con la actualidad. La primera idea interpelaba el ahora de una fenomenal extrañeza del presente: no la vida de las monjas en clausura, sino la idea misma de clausura. Unos meses después de haber pensado los lenguajes creativos del cierre y lo escondido, la pandemia convirtió el convento en actualidad: de manera natural el proyecto pasó del régimen semántico «confinamiento» a la idea general «vivir juntos».



- ▶ Puerta trasera del convento que separa a las monjas del mundo y que comunica el espacio de clausura con el expositivo. La exposición estará dividida en dos partes: una será de clausura, esto es, solo la verán las monjas, y la otra permanecerá abierta al público.

- ≈ Tras *Revolving doors*. Puede que eso de «una puerta que se cierra es otra que se abre» no sea más que fruición quimérica o sublimación patética. El cierre categórico-conventual, valga la paradoja en el ámbito de la creencia, impone una presencia que es estricta ausencia. Lo expositivo juega con el *expósito*. El cerco hermético (en términos de Trías) dota al proyecto de una intensa cualidad simbólica.
- ▲ *Clausura* era una clara referencia a Roland Barthes y a su libro *Cómo vivir juntos*, a la necesidad de pensar en la vida del convento, el monaquismo, la clausura, el fantasma, el anacoreta o Robinson, pero el tiempo se dilató y la covid-19 lo cambió todo.
- ≈ En cierto sentido hemos sufrido una petrificación medúsea aunque no «contempláramos nada». El virus, en una época de viralización, nos confinó. El tiempo quedó empantanado. Ni siquiera el «desquiciamiento» shakesperiano da cuenta de nuestras fobias. Recluidos, anhelando la retórica «nueva normalidad» comprobamos que la mayor dificultad era, como Pascal apuntara hace siglos, vivir dentro de nuestra propia cabeza. El horror domiciliario se trenzó con el peligro del contacto/contagio con el otro. Agorafobia y claustrofobia simultáneas.
- ▲ Ante la imposibilidad de exponer en sala, al final la dirección artística de TEA me propone una publicación: «exponer el proyecto en forma de libro-objeto».

Del mismo modo que existe una casa que da sentido a todas las casas, en Lanzarote, que es la isla donde vivo, existe un libro que da sentido a todos los libros, *Lancelot 28º- 7º. Guía integral de una isla atlántica*, de Agustín Espinosa. En *La Rosa de los Vientos*, la revista de Juan Manuel Trujillo y el propio Agustín Espinosa, y en su «Primer manifiesto», publicado en *La Prensa* el 1 de febrero de 1928, se lee:

Somos marineros de todos los mares. Obreros de la Universalidad. Por siempre: Universalismo sobre regionalismo. Hemos bostezado con hartura, sobre las páginas labriegas de nuestra literatura; sobre los regionales portales de Belén de nuestra literatura. Saludemos

emocionados todos los barcos que cruzan el Océano Atlántico, con rumbo a África, Asia, Oceanía, América y Europa. Saludemos con las manos, abanderadas con las banderas azules, rojas, verdes, amarillas, del júbilo. Saludemos con las manos sobre nuestras cabezas. Saludemos a todos: africanos, asiáticos, malayos, americanos, europeos. Por siempre el océano en nuestros ojos nuevos. Es este nuestro destino, ya entrevisto por los filósofos —Viera y Clavijo, Marqués de Villanueva, Graciliano Afonso— del siglo XVIII insulano, desechado en la centuria pasada, creadora de círculos y ateneos batuecasianos. Hemos de levantar un semáforo en cada isla.

Acaso me estaba pidiendo TEA, a través de su director, crear un proyecto nuevo, una isla nueva inventada por mí, asociar objetos, maridar ideas, trazar una genealogía, reunir figuras, por dispares, lejanas, extrañas o contrarias que parezcan. Remover, deshacer y rehacer todo este diccionario que es la naturaleza. Como escribió Paul Dermé: «Crear una obra que viva fuera de sí, de su propia vida, y que esté situada en un cielo especial como una isla en el horizonte».

Visitamos el convento. Vamos Gilberto, Jerónimo y yo. Las ocho monjas de clausura nos recibieron en una habitación para visitas. Nos sentamos a la mesa y nos presentamos. Todas eran mayores, pero la más joven, sor María Cleofé, tomó la palabra. Le pregunté por su actividad y por el rigor del tiempo en la vida de clausura, y me contó cómo nada quedaba fuera del rigor del reloj. Pregunté si aún tenían gallinas, porque sabía que en otro tiempo hicieron pasteles. Dijo que no, que el último animal que tuvieron fue un gallo bastante peleón y que la última vez que lo vieron estaba en el muro que da a la calle, que le gustaba ver pasar a la gente. Un día desapareció. No se le había visto en todo el tiempo que estuvo en el convento un mínimo indicio de vocación. Desde ese día se acabaron los animales.





Sr. Fernando Castro Flórez

Sta. Cruz de Tenerife, a 2 de agosto de 2021

Estimado Sr. Castro Flórez,

Recientemente nos hemos embarcado en una nueva propuesta encaminada a la edición y publicación de libros de artista. La misma persigue acercarnos como institución y hacer partícipe a la ciudadanía de los procesos en que se encuentran actualmente algunos de los artistas con trayectorias más sólidas y coherentes.

Como usted sabe, queremos iniciar esta línea editorial junto a Juan Gopar. Nuestra intención no es la de realizar un catálogo razonado de su trabajo si no, por el contrario, abrir los procesos de reflexión e influencia tanto ejercidas y recibidas a quien se acerque a dicha publicación. Tras distintas conversaciones, quienes participamos de ella creemos que la persona indicada para acompañarlo y ayudar a plantear las preguntas a modo de diálogo, así como establecer cierta tensión dialéctica con él es usted.

La publicación se ha concebido de forma preliminar como un libro de 16 x 11 cm, en torno a las 200 páginas y que debe ser tanto un ejercicio visual como textual. De cualquier forma, no se ha decidido aún el diseñador.

A la espera de sus noticias reciba mi más cordial saludo.

Gilberto González
Director Artístico



Cod. Naturales: 54-0209-0522-027-01-HE-ASCI-HAPS | Verificación: https://sede.gob.es/portal/portal.do
Documento firmado electrónicamente desde la plataforma eAP. Código Gestión: 1 | Página: 1 de 1

- ≈ *Puntualicemos*: «cierta tensión dialéctica» como aquello que nos podría encaminar fuera del marco ortodoxo del *Tractatus Catalographicus* o de la pedantez académica. Diálogo, por tanto, que, a su vez, surgía ya de «varias conversaciones». Invitación a un *polifonismo* (en la estela bajtiniana) que tendría que ser diferente de lo habitual y, sobre todo, divertido. No ignoramos la enorme dificultad de escribir «a cuatro manos», sobre todo cuando los implicados tienden más a la anécdota que a la categoría o, mejor, al desparrame vital que a la sistematización.
- ▲ Con el tiempo y pensando en el libro he ido cambiando sin abandonar la fórmula original de seguir con el método Barthes. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos.
- ≈ Esa «afinidad electiva» barthesiana nos remite tanto al «placer del texto» cuanto al «imperio de los signos», esto es, a la mezcla de sabor y saber pero también a la conciencia de que lo inexplicable o aquello para lo que no tenemos código puede ser lo que más nos fascine. Teníamos que *habitar* (este es el término crucial) en una zona (*Stalker* en la memoria) en la que no teníamos una brújula fiable, dispuestos a montar, como obsesivos *bricoleurs*, la cabaña que nos corresponde.

HERRAMIENTAS
Carpintería de ribera

Sierra tronzadora
Sierra de aire
Sierra portuguesa
Serrucho
Serrucho de punta
Serrucho de costilla
Sierra de contornear
Garlopa
Cepillo de mano
Garlopín
Cepillo curvo
Rebajador
Cantil para machihembrar
Cepillo de moldura
Hacha
Azuela de mano
Azuela de pie
Formón
Gubia
Escoplo
Lima
Escofina
Raspilla
Mazo
Martillo de uña
Martillo de bola
Tenazas
Botador
Pata de cabra
Barrena
Berbiquí
Martillo de calafatear
Hierros de calafatear
Sargento de varas
Torniquete
Gato
Escuadra
Cartabón
Gramíl
Tenazas
Alicates
Nivel
Plomada
Cordel
Plantillas
Compás
Barrenas de cola de ratón
Clavos de distintos tamaños
Pernos
Llave inglesa
Estopa
Masilla

La isla,
la casa,
el patio,
el barco,
el Charco de San Ginés,
la cabaña,
la orilla,
...
...

問



Átopos, 1996

≈ Lo mismo y lo otro.

▲ Nadie, nunca jamás.

Habitar una «narrativa», hacer el mundo con palabras: lo inexplicable es lo inalcanzable. La zona está definida en islas concéntricas: cada paso que cierra puertas exige un habitar más radical (es decir, más radicado, localizado). Lo más cierto de este mundo es que el mundo es incierto. Cuando hacemos un trabajo por el placer de hacerlo no pensamos en nosotros, cuando admiro o comulgo con alguien retrocedo a un segundo plano, pero no con distancia: cada vez que lo hago reafirmo mi existencia. Llamemos a esto comunión serena.





Bodegones de la orilla

RASGOS

Esto en cuanto al material. Ahora pasemos a la presentación. Punto de partida (y de retornos incesantes, de control) : el fantasma (idiorrítmico) . Ahora bien, fantasma = libreto, pero libreto estallado, siempre muy breve = fulgor narrativo del deseo. Lo que se entrevé, muy recortado, muy iluminado pero inmediatamente desvanecido: cuerpo que veo en un auto que da un giro, en la sombra. El fantasma = proyector incierto que barre de manera entrecortada fragmentos de mundo, de ciencia, de historia -de experiencias. 64 Lo dis-cursivo, entonces, no es de orden demostrativo, persuasivo (no se trata de demostrar una tesis, de persuadir de una creencia, de una posición) , sino de orden "dramático", a la manera nietzscheana: quién , en lugar de qué 65

Nuevamente Nietzsche 66 -a través de Klossowski, 67 69: "Suprimir el mundo verdadero era también suprimir el mundo de las apariencias -y con él, suprimir nuevamente las nociones de conciencia y de inconciencia- el afuera y el adentro. No somos más que una sucesión de estados discontinuos con respecto al código de los signos cotidianos, sobre la cual la fijeza del lenguaje nos engaña: mientras dependemos de ese código concebimos nuestra continuidad, aunque no vivamos sino discontinuamente; pero esos estados discontinuos sólo afectan nuestra manera de usar o no la fijeza del lenguaje: ser consciente es usarla. Pero ¿de qué manera podemos hacerlo para saber lo que somos apenas nos callamos?"

Fragmento del libro *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, de Roland Barthes.

≈ *De nobis ipsis silemus*, aquella fórmula de Bacon que Kant asumiera, no nos dice nada a nosotros (afortunadamente envenenados —y— sanados por Nietzsche). Sin dejarnos llevar por el «ombliguismo» partimos de la *nuda vida*. Sabedores de que la cualidad poética de las interpretaciones, sin miedo al «mundo devenido fábula», tratamos de sedimentar huellas fantasmales, rastros reprimidos, fragmentos de experiencia.

▲ Cuanto más solos, más desnudos, más lejos, más abiertos a *otra* cercanía. No se trata de concentrar el «yo», porque la isla lo diluye, sino un «yo» geográfico, hecho de territorio. Apuntes autobiográficos, notas poéticas, comentarios sobre lecturas de toda clase, observaciones sobre artistas, filósofos, poetas, anotaciones circulares deliberadamente fragmentarias, discontinuas, sin fechas, sin ninguna linealidad temporal que nos hiciera pensar en un diario convencional.

Método y *paideia*.

Un fantasma: la idiorritmia.

El monaquismo.

Las obras.

La red griega.

Rasgos.

≈ Hace tiempo que estamos en el búnker o en la cripta, donde podríamos encontrar más que una alegoría o materialización de la libertad, una *indecisión* o, para ser más (psico)físico, una *claustrofobia intolerable*. Virilio ha apuntado que, en época de globalización, todo se juega entre dos temas que son, también, dos términos: forclusión (*Verwefung*: rechazo, denegación) y exclusión o *locked-in syndrom*. Otra alternativa es cavar una madriguera, un lugar en el que estar cobijado y, sin embargo, expuesto. El confinamiento pandémico ha convertido a los balcones y a las ventanas en los espacios fundamentales de la «expresión pública» (los aplausos ritualizados de agradecimiento a las «cadenas de cuidados» o la expresión del desacuerdo político en forma de charivari-cacerolada) pero también puede

que haya generado una singular *idiorritmia* (en el anómalo «monacato» global) que, como propusiera Roland Barthes, podría llevarnos a pensar en la necesidad de reinventar la *delicadeza*. Entre las últimas anotaciones del curso que impartió cuando se hizo cargo de la cátedra de semiología de la literatura en el Collège de France, se encuentra una defensa de la delicadeza a la que llega a calificar como el «Soberano Bien»: «Delicadeza querría decir: distancia y consideración, ausencia de peso en la relación y, sin embargo, calor vivo de esa relación. El principio sería: no manejar al otro, a los otros, no manipular, renunciar activamente a las imágenes (de unos, de otros), evitar todo lo que pueda alimentar el imaginario de esa relación».

Roland Barthes: *Cómo vivir juntos*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

- ▲ Los balcones no fueron expresión de delicadeza, sino espacios de mostración. Escaparates para el exhibicionismo moral (encarnación ética de la actividad del rebaño) en tiempos de crisis extrema. Modelo/modelado.

¿Orden alfabético?

- ≈ O incluso «enciclopedismo chino». Borges-Wilkins-Foucault («animales» recitados en la clasificación).

- Listado para un manual de supervivencia de un náufrago robinsoniano.

Lancelot 28°-7°, Agustín Espinosa

A la sombra del mar, Manuel Padorno,

Fama del día: seguido de escrito en Arrieta, Melchor López.

El boceto de Los estibadores y el estibador

Zumo de lima,

ron y sirope de azúcar

70 ml la proporción de ron

50 ml de zumo de lima

30 ml de sirope de azúcar,

Agitarlo en una coctelera y servir frío.

≈ Sin perder de vista que Robinson es el proto-burgués, la encarnación perfecta y delirante de la medida del tiempo y la roturación del espacio capitalista. Ni siquiera la huella del extraño puede escapar al control del sujeto «weberiano». La propiedad y la usura son el motivo cifrado de un heroísmo solitario que es metonimia de lo que acontece en la vasta superficie del mundo. Tal vez sobrevivir en medio de la multitud sea el único acto admirable.

▲ Habría otro, que todo lector sensato soñaría, que el bueno de Viernes, como decía Deleuze, siempre dócil al trabajo, feliz de ser esclavo, hastiado demasiado pronto de la antropofagia, se comiera finalmente a Robinson. Cuánto echo de menos en las islas un manifiesto antropófago. Todas las islas deberían tener uno.

En las islas es necesario distinguir entre la antropofagia (el protagonista del Robinson insular es Viernes: escribir de nuevo Robinson desde esa perspectiva) y la autofagia (el monstruo Calibán de *La tempestad* de Shakespeare). El caníbal continental devora lo que llega, lo incorpora a su cuerpo, lo deglute, lo excreta. El caníbal insular es exigido (sin quererlo) constantemente a devorarse a sí mismo, a tener autoconciencia y preguntarse qué hago aquí, qué puedo hacer aquí. No podemos olvidar que allí donde el continental es, el insular solo naufraga. Dos obligaciones del insular: pensar en su llegada y pensar en su salida. Odiseo no ve Ítaca en el horizonte: despierta a ella.

Fragmentos, archipiélagos, charcos esparcidos por la orilla donde el intervalo pone su voz, una voz caótica y desordenada como una olvidada caja de postales. Lugares reales donde me sentía vivo.



▲ Franja intermareal, esbozo del caminar por las orillas.



≈ El fragmento no tiene, en esta ocasión, la función «romántica» de evocar una totalidad perdida. No se trata de suscitar un sentimiento de melancolía ni entregarse a la nostalgia (una suerte de rencor por lo perdido o la construcción de un paraíso, habitualmente infantil, que nunca tuvo lugar) sino de soportar y asumir la fractura de la existencia, aprendiendo a (inter)actuar con lo roto, sin sublimar la precariedad.

▲ Verdades ocultas en secretos que son verdades.

Junto al destino trágico del extraviado, en el naufrago de las islas desiertas aparece pronto el principio básico de toda esperanza. Se trata de un ensueño positivo, generador y dador, que comienza a operar en el momento en el que el reconocimiento ha compuesto, sobre el mito del territorio desconocido, los primeros trazos de una literatura. Si el reconocimiento era un «volver a conocer», el problema del habitante de la isla desierta es que, lejos de interactuar con el territorio desde una perspectiva adánica, debe hacerlo como el extraviado que es. El naufrago no es un nuevo ser en el mundo, sino un emisario —lo quiera o no— de su mundo anterior. El ser del naufrago es su memoria: no es un ser «creado» para la isla desierta, no es un ser «en blanco», sino un ser preexistente, un ser que pertenece a un mundo anterior en el que, para bien o para mal, *ya había sido hecho*. Antes de esta tempestad, mucho antes, nosotros, los insulares del Atlántico, comprendíamos —es decir, pertenecíamos y otorgábamos sentido, habíamos hecho nuestro— un modo de habitar el territorio, éramos un modo de habitar el territorio. Ahora, la nueva situación pone en cuarentena —nunca mejor dicho—, suspende el conocimiento de nuestro propio mundo.

≈ Conversamos sobre ese espacio con el tono del *ubi sunt*, recordando la pasión del galerista por ciertas figuraciones, su atención a la «rareza», lo deshilachado del presente.



Catálogo de la galería Conca para la exposición *70 Generación*



Héroes y ruinas, 1978



▲ Los 70.

Dibujos. Narraciones y relatos, realismo mágico, las primeras exposiciones en la galería Conca donde aparecen los primeros fantasmas y anacoretas, el monaquismo.

Primeras exposiciones colectivas.

Primera exposición individual.



≈ Extraña «invitación» que tiene algo de *ficha policial*, como si un «delincuente» estuviera a punto de desvelar, nada más y nada menos, que una turba fantasmática. La negrura y la aparición como punto de partida.

notas

dedicada a Juan y Antonio.



ficha con motivo de la exposición individual, de su obra reciente, en la **SALA CONCA**
plaza de la concepción, 20 la laguna, tenerife, islas canarias,
del 25 marzo al 12 abril 1980 **horario de 11 a 1 y de 6 a 9 tlf. 25 25 25.**

Demócrito, filósofo harapiento, grafito sobre papel, 1978



Dibujos de cabañas en ruinas, 1981

▲ Maneras de estar solo.

No recuerdo las fechas, todos los días son uno y el mismo. Otro puto día en este jodido paraíso.

≈ Conseguir cuando estamos «desolados» pensar en algo más que el sí-mismo deyecto. «Soledad solidaria» que desplegara Adorno en su intensa meditación sobre la «vida truncada» (*Mínima moralía*). No es nada fácil sacar *fuerzas de flaqueza*.

- ▲ Sobre la soledad y sus voces. Escuchar la voz de la isla: no como consuelo sino como verdadera salvación. Comprender el sentido de la isla: su secreto.

El isleño es la obra del artista y la isla su taller.

- ≈ Tenemos que volver a leer *Compañía* de Samuel Beckett.

La «anarquía» auto-inmunitaria es «cosa del pasado» en un mundo *pandémicamente-confinado*. Incluso la gran metáfora (ultra-sedentaria valga la paradoja) de *El ángel exterminador* ha retornado para volver a mostrarnos que hay una estancia de la que no se puede salir, aunque, aparentemente, nada lo impide. La *cuarentena-surreal* antecede al *pánico-viral-infraordinario*. Esta catástrofe dificultará que en vez de la hostilidad podamos, por retomar una idea de Jacques Derrida, ofrecer hospitalidad. No podemos tampoco confiar en el enigma dulce porque, en medio de la abyección social (sintomáticamente descrita en la siniestra película *El hoyo* de Galder Gaztelu-Urrutia, un éxito absoluto de Netflix durante los meses del «estado de alarma» provocado por la covid-19) de «la panna cotta no es el mensaje». Debemos evitar que la experiencia de *llegar al fondo* sirva como pre-texto para la sublimación, en un delirio de nostalgia infantil. Tenemos que asumir lo acontecido, sabedores que no hay desierto ni música, como indicaba Sloterdijk en su magnífico libro *Extrañamiento del mundo* (Ed. Pre-textos, Valencia, 1998), a los que podamos huir para refugiarnos en la piadosa meditación. Ni siquiera podemos pretender que somos el *anarca* (reaparecido con rasgos espectrales, patético o intempestivo), aquel rebelde que se emboscó para evitar ser cazado a la intemperie.

- ▲ O quizá no, quizá el planeta es una isla. La isla total. El camino va hacia la conciencia del límite, pero a una escala planetaria. La isla es una excepción cotidiana. No hay reconciliación en la infancia, tampoco en la nostalgia de lo perdido. Reconciliarse no con la salvación, sino con dejar de ser. Diluirse en el territorio. Otra vez en el comienzo.





- ▲ Asegura Kounellis que necesitas «salir de los límites de la representación, ocupar un espacio real e imprimirle un orden formal, una medida humana». Yo no represento, presento, aclara Kounellis.

El volcán, su organicidad, su dinamismo, su calor (sustancia evolutiva, principio primigenio), su energía, la incertidumbre sobre la integridad de la casa, las cenizas, los escombros, la escoria, materia pobre como los objetos del traspacio cargados de memoria y redención, como las orillas, los barcos y yo mismo. Todo son materiales que tenemos que añadir: madera, cuerdas, arena, rocas, jallos, pintura, relatos.

¿Quién es el volcán? ¿Cuál es su carácter? ¿Está dormido o despierto? Sin esas preguntas nunca tendremos una noción clara del espacio y el tiempo en la isla. Las respuestas no se obtienen mirando hacia atrás sino respetando todo lo que en la isla habita. El volcán vive, las rocas viven, y un día serán arena, playa, orilla. El volcán habla y el agricultor, el antropólogo, el poeta, escuchan su voz. Todo en la isla habla, el fuego, el agua, la tierra, el aire, es materia que ayuda al hombre a sobrevivir, son paisajes con firma, paisajes con un apellido muy claro y rotundo.

El volcán, que un día será playa, contradice la estática determinación de las formas, es proceso, energía en ebullición, es contingencia, es arquitectura sin arquitectos, es arte sin artistas.

La isla no tiene tiempo: solo tiene geografía.

El falansterio como utopía que arraiga en lo cotidiano.

El poema «Volcán errante» de Juan Ramón Jiménez gravita esta idea:

Volcán que pasas traslaticio,
como un total cometa,
prendiendo con la llama
de tu abismo dinámico la vida
(las piedras están grises y mojadas,
pero están granas, vivamente granas)
resplandor hondo y alto de otro extraño día
dentro del laminado día
¿qué inminente ser eres?
¿hay palabra que pueda ser tu nombre?
¿qué semejanza tienes con nosotros?
Lo que prendes e inflamas
¿qué anuncia a nuestra estancia
vegetal, animal y mineral?
¿Cuál será el hecho, para quiénes?
Los animales y las plantas
te miran como el hombre, como yo.
Todos estamos gravemente deslumbrados.
y ya se raja el aire,
se dilata el azul, se expande el agua;
todo va persiguiéndote hacia arriba,
todo hacia ti,
resplandor grana de otro día,
errante herida inmensa,
otro fulgor, otro calor, otro valor
de otra esperanza.



≈ Habitamos, lo sabemos, en plena penuria, llegamos a entender que la construcción puede ser una enfermedad, la sedimentación del egotismo descomunal. «La transformación más radical que se ha producido entre los años sesenta y hoy —apuntaba Gianni Vattimo en su libro *La sociedad transparente* (Ed. Paidós, Barcelona, 1990)—, en lo que respecta a la relación entre arte y vida cotidiana, se puede describir, me parece como paso de la *utopía* a la *heterotopía*». Esta conciencia de la *alteración del espacio*, causado por una introducción de lo aberrante en el seno de lo real, es compartida por la experiencia del arte y por la práctica lúcida, ajena al cinismo «urbanizante», de la arquitectura que constata que la ciudad está *perdida* (de la misma forma que en las artes plásticas surgen, antes que nada, fragmentos, basuras, materiales de bricolage, etc.) y que lo que nos queda es un territorio de escombros (sorprendente escenario de emergencia de la «intimidad») en el que aparecen toda clase de accidentes.

▲ Ahora que el planeta es una isla, todo el equilibrio cambia: la intemperie es el palacio del rey. Y el rey puede ir ya desnudo, como Viernes.

El fansterio aquí es un paraíso confeccionado para uso personal por un anciano gaviero habituado a encontrarse con experiencias de infinitud y peligro, rodeado de la cólera del mar y que sobrevivió a dos naufragios, el del mar y el de la tierra.

≈

El anarco [descrito por Jünger] radicaliza al rebelde, lo completa. En efecto, el que se retiraba a los bosques, lo hacía porque se le había impuesto una condena. Tomaba a su cuenta aquello que los demás exigían de él: proscrito, expulsado por la sociedad, combatido por ella, el rebelde elegía la soledad, la miseria y el peligro de los bosques antes que reconocer la autoridad, que él consideraba ilegítima, no fundada. Negándose a plegarse a las leyes dictadas por el poder, asumía abiertamente la secesión y luego se retiraba para practicar una resistencia altanera y solipsista. En Islandia, tierra de hielo y desolación en la que tiene sus raíces esta práctica, el rebelde que prefería los bosques a menudo era culpable de un asesinato. Stirner invitaba al homicidio, acto que revelaba la propiedad absoluta del único sobre el mundo, pero estipulaba que era preciso asumir las consecuencias

y saber ponerlo todo en funcionamiento para escapar a la sociedad ávida de castigo. Elogio del rebelde y de sus altos quedales. De él se puede decir que la sociedad lo ha rechazado, mientras que el anarco rechaza en su interior todo lo que podría marcar el menor signo de filiación a las reglas de la sociedad. Uno es reactivo, el otro, activo.

Michel Onfray: *La escultura de sí. Por una moral estética*, Ed. Errata Naturae, Madrid, 2009, p. 57.

- ▲ Falso o verdadero, todos tenemos abuelo pero, ¿acaso ese abuelo no es siempre el mismo, el abuelo de todos los hombres? O aún mejor, ¿ese abuelo no somos siempre nosotros mismos?

Escribí hace tiempo en *Imagen du mème*: «El agua preserva la memoria de las flores». Añadiría hoy las flores que somos, la multitud que son y somos, incluso aquellas artificiales y falsas que terminan disolviéndose en el océano de una tradición que cada día recomienza.

- ≈ En el caso del abuelo de Gopar no se trata de un «naufragio con espectador», ni contempló (a la manera de Lucrecio) el sufrimiento de los demás como algo «dulce», sino de una *premonición*, un sueño que le despertó a «otra realidad». La clausura que se impuso podría tener algo de *trabajo del duelo* por sí mismo, esto es, una impresionante asunción de su vida como super-vivencia «infausta». Acaso tendría que haber compartido el destino de aquellos que naufragaron y él sintió que tenía que acompañarlos en su extraña soledad.

- ▲ Presenció el sufrimiento de los demás en la noche de la premonición. Todos se ahogaban, y vio en sus caras la desesperación y el pánico y escuchó sus gritos, mientras se buscaba entre los ahogados. Cuando se hizo el silencio despertó y ya no volvió a embarcarse en ninguna otra travesía que no fuera la de su propio naufragio.

La primera cabaña después del naufragio.





Dibujo de Santiago Betancort, abuelo de Juan Gopar

Explicar con palabras de este mundo que partió de mí
un barco llevándome.

Alejandra Pizarnik

HOMENAJE



JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Última imagen del Guadalhorce antes de desaparecer. Dibujo Juan Gopar. 1978





Series *barcos de vela*, Juan Gopar, 1985



HÖLDERLIN



DIOTIMA



MORANDI



FONTANA



MANZONI



BAS JAN ADER



DUCHAMP



CAGE



BEUYS



PASOLINI



ANDRÉI TARKOVSKI



CALZOLARI



ERIK SATIE



ALEJANDRO KRAWIETZ



KOUNELLIS



HÖLDERLIN



ROBERT RYMAN



KUROSAWA



ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA



MERZ



MELCHOR LÓPEZ



LOUISE BOURGEOIS



MARÍA ZAMBRANO



RAUSCHENBERG



SMITHSON



MATTA-CLARK



TWOMBLY



FERNANDO ESTÉVEZ



OITIGICA



MILLARES



JUAN RAMÓN JIMÉNEZ



JUAN HIDALGO



NIETZSCHE



JOSÉ ÁNGEL VALENTE



A		J		S	
B		K		T	
C		L		U	
D		M		V	
E		N		W	
F		O		X	
G		P		Y	
H		Q		Z	
I		R			

Alfabeto náutico



Barco y mesa, aforismos del traspatio, 2003



Serie *La isla taller, Bricbarca*, 1992. Madera, hilo y pintura. 70 × 69 × 20 cm

- ▲ Relato... De esto hablaremos.
- ≈ De eso hemos hablado. Superando además el dictado de Stendhal de que «no se puede hablar de lo que se ama».
- ▲ Escribió Valente: «Porque toda palabra poética ha de dejar al lenguaje en punto cero, en el punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad».



Dibujo de Diego Gopar a partir de una torre de Juan Gopar

≈ LA MAGNIFICENZA.

¿Existe un modelo de anticabaña? ¿una arquitectura que niegue el encuentro-a-sí, la cámara, la celda, como valor epicúreo de interioridad? Un debate histórico, en el nivel de las artes arquitectónicas, opuesto a los partidarios de Roma contra los griegos, copiadores de cabañas.

Fragmento del libro *Cómo vivir juntos*, de Roland Barthes.



Dibujo de Diego Gopar a partir de una torre de Juan Gopar

▲ Vivir juntos como un ejercicio de contemporaneidad.

≈ La vivencia contemporánea es, por emplear términos caracterizados por Marc Augé, la del no-lugar a partir del cual se establecen distintas actitudes individuales: la huida, el miedo, la intensidad de la experiencia o la rebelión. La historia transformada en espectáculo arroja al olvido todo lo «urgente». Es como si el espacio estuviera atrapado por el tiempo, como si no hubiera otra historia que las noticias del día o de la víspera, como si cada historia individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia en el presente. El pasajero de los no-lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro de sí. En los no-lugares domina lo artificioso y la banalidad de la ilusión. Esa publicidad que está por todas partes ha llegado al agotamiento de sus estrategias; en cierta medida los no-lugares sirven, ahora en un singular *détournement*, para que los sueños se proyecten y ahí, por donde únicamente transitamos a toda velocidad o, mejor, donde no queremos *estar*, podría desarrollarse una nueva forma de la *flânerie*.

▲ La cabaña es solo lugar. Es toda lugar. Como la palabra es casa del ser, la cabaña es casa del lenguaje. No hay miedo: es refugio del miedo. No hay huida: es la huella de toda huida. La ciudad desaparece en el tiempo. La cabaña es encarnación de una geografía. Espinosa: islas hechas de geografía, islas en que la historia es no-lugar.

El fantasma y la idiorritmia

≈ Una suerte de «eterno retorno» que no es de «lo siempre igual» sino de lo que se diferencia. Sabemos que el «fantasma que recorre Europa» adquiere cualidad *inconsciente*. No solamente se trata de clamar «venganza» sino de pensar la deuda (en una radical *genealogía de la moral*) y tratar de no asumir las responsabilidades que nos endilgan. No todo es por nuestra culpa. La *hauntologie* tiene tono político y textura estética.

- ▲ El barco, el naufragio y la cabaña. La geografía no tiene retorno en el tiempo, no vuelve sobre sí misma: es expresión del tiempo.

El naufragio que tememos desde la isla es una combinación de imaginación amenazada y mitología. La isla geográfica, física, tan real e insólita como la luz o las rocas, conforman una forma de estar, de sobrevivir en el espacio, de pensarlo desde esa inseguridad y ese mito. El nuestro es un naufragio secular, una necesidad permanente de la cabaña en mitad del océano.

≈

Prostíbulos y colonias son dos tipos extremos de la heterotopía, y si se piensa, después de todo, que el barco es un trozo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está entregado al infinito del mar y que, de puerto en puerto, de derrotero en derrotero, de prostíbulo en prostíbulo, va hasta las colonias a buscar lo que ellas encubren de más precioso en sus jardines, comprenderán por qué el barco fue para nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta nuestros días, a la vez no solo, por supuesto, el mayor instrumento de desarrollo económico, sino la mayor reserva de imaginación.

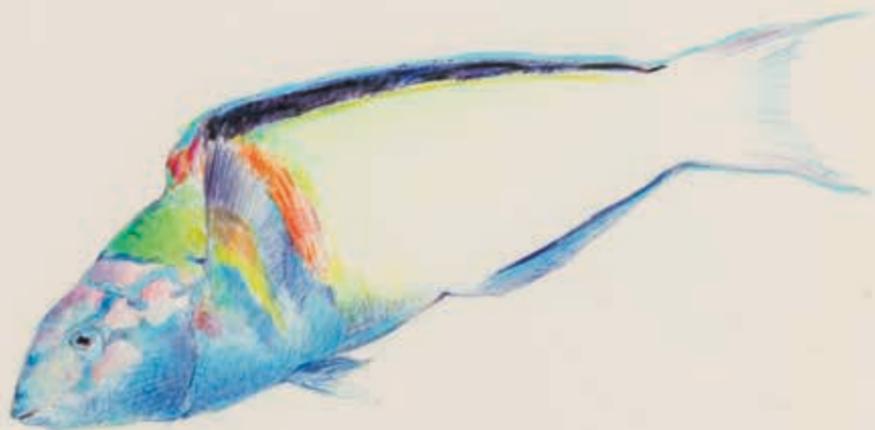
Michel Foucault: *Des espaces autres*, conferencia en el Círculo de Estudios Arquitectónicos, 14 de marzo de 1967.

- ▲ Un barco es sobre todo una «cosa», un «ente» que en su desplazamiento no hace sendero.

Ese es el mar que navegaremos, solo por el placer de navegar, un mar en calma, apócrifo, en este tiempo sin viento en el que ahora vivimos.

Es sabido que nadie ha sido capaz de ver el momento exacto en el que un barco desaparece en el horizonte, ese punto de disolución, ¿en qué momento las flores o un barco comienzan a ser memoria?

Ese momento exacto de potencial expresivo universal del que se han ocupado los poetas, los pintores, los filósofos, ese estar en un lugar en un determinado momento, en el que coincide el tiempo y el espacio para los japoneses, o el kairós griego, ese momento oportuno, un instante ajeno al personaje, que no depende de nada ni de nadie.



Peje verde, 1970. Lápiz de color sobre papel

Muchas veces he pensado que mi carencia de método, mi manera asistemática y caótica de trabajar puede llegar a ser para los otros desesperante, sin embargo, es probable que en ese desorden radique la libertad.

Es la lección del pejeverde, indócil y humilde, despreciado en su vida sin tiempo, esa lejanía donde soy y me explico. Es la voz que quise entrever, esa «razón para la nada» que este poema de Alejandro Krawietz explica:

Pejeverde

Lo que el pejeverde ignora:
que su cuerpo concierta
junto al pequeño muelle, en las orillas,
una completa teoría del color.

Ningún ser sobre la tierra
suma tanta belleza a tanto olvido:
ni la liebre que salta
para dejar pasar
bajo sus patas el camino,
ni el lagarto continuo
que es sombra de la roca,
ni el can mayor
con su altavoz de noche.

Lo que el pejeverde acepta:
el modo en que los hombres
desprecian su modestia,
el tesón de pastar fuera del tiempo,
y hacer de la hermosura alegre
razón para la nada.

≈

La nave es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos los sueños se secan, el espionaje reemplaza a la aventura, y la policía a los corsarios.

Michel Foucault: *Des espaces autres*, conferencia en el Círculo de Estudios Arquitectónicos, 14 de marzo de 1967.



Las tres Gracias. Aforismos del traspatio, 2003

▲ Vuelvo a Valente, a su *Diario anónimo* (1959-2000):

¿Hacer un autorretrato? ¿Retratarse, retratar al sí mismo? Pero el sí mismo solo es visualizable por oposición a otro.

Tan solo hay, según la teología negativa de Occidente, un ser que no es otro con respecto a nadie, el *non-aliud*. ¿Sería ése, del que nada sabemos que pueda afirmarse, el único que tendría un retrato, por lo demás imposible?

Para retratarse hay que mirarse a sí mismo. Pero cuando trato de mirar a un presunto a sí mismo, siempre veo a otro y, por lo general, no suelo reconocerme. Por eso escribí, hace tiempo, que Narciso es el mito de la epifanía del otro en la imagen de sí. El sí mismo se descubre como otro y, al término de esa cadena de sucesivos descubrimientos, descubre la desnuda verdad: «Comprendí en un relámpago íntimo que no soy nadie. Nadie, absolutamente nadie», escribieron.

En un juego irrenunciable de íntimas sustituciones, Bernardo Soares y Fernando Pessoa. Ser nadie es la sucesión reflejada del otro o de los otros. Nadie era el prudente Odiseo y ser nadie le permitió sobrevivir.

«Cada uno de nosotros –escriben los precipitados autores lusos– es varios, es muchos, es una prolijidad de sí mismo». «¿Con cuál quedarse o cuál se quedará con nosotros?».

Tal vez estas palabras aclaren el «sí mismo» de *Imagen du mème*.

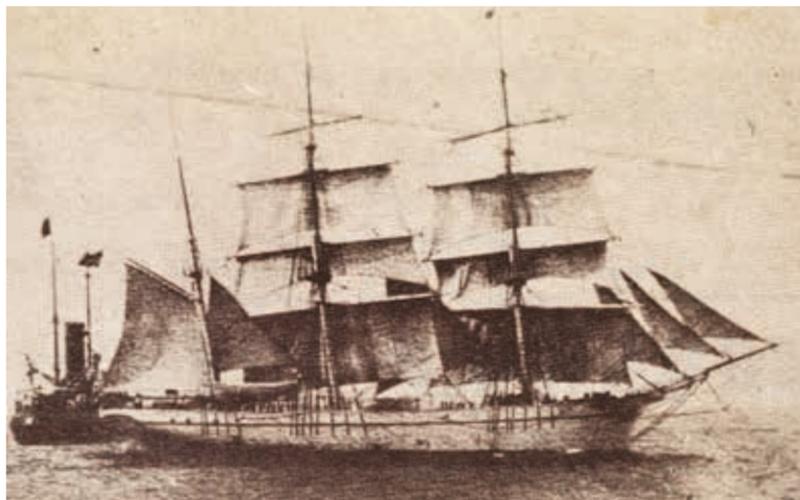
La disolución de las flores en el agua, la disolución de la experiencia personal en el mar de la tradición, que vuelve anónima a esa misma experiencia.

El barco = monasterio

La cabaña = barco en tierra

≈ Identidad inquietante o acaso siniestra (lo familiar que se torna, en términos freudianos, extraño por causa de una represión).

En ocasiones parece que fuera más azogue que espejo. Pocas cosas se reflejan en el turbio mar, ni siquiera parece que inviertan la identidad ni que provoquen el autoerotismo narcisista. Ese oscuro dominio infunde temor y aviva, a veces, la imaginación, promete algo diferente cuando acaso solamente es el sitio atroz del hundimiento.



Guadalhorce, la última foto antes de desaparecer.

El naufragio de la corbeta Guadalhorce, ocurrido a fines de 1932 o comienzos del siguiente, vino a añadir una página trágica más a la historia del Puerto de La Luz, ya que dicho barco había salido desde Las Palmas rumbo a Jacksonville (USA), y a pesar de la intensa búsqueda se le dio por desaparecido cuando navegaba en aguas del «Triángulo de las Bermudas».

La Guadalhorce se construyó en el año 1867 en astilleros Mateu de Palma de Mallorca. De casco de madera, desplazaba 310 toneladas brutas, 365 metros de eslora, 9'32 de manga y 4'90 de puntal. Fue botado con el nombre de «Aníbal».

Posteriormente navegó con el nombre de «Príncipe de Asturias», cuando en la década de los años veinte fue adquirido por la firma canaria Bosch y Sintés, junto con su gemelo, el «Guiniguada», que con el nombre de «Elisa», había sido construido en los mismos astilleros Mateu de Palma de Mallorca, donde fue botado en el año 1877.

El «Guiniguada», también había navegado con los nombres de «Constanza Barnuevo», «María Orero» y «J. Luisa Puig», antes de ser adquirido por Bosch y Sintés.

Sabemos que entre los años 1922 y 1927, la Guadalhorce navegó normalmente, entre Las Palmas y Nueva York, haciendo también algunos viajes desde la capital grancanaria a Lisboa. Sus viajes entre Las Palmas y Nueva York, que fueron nueve en total, tuvieron una

duración media de 36 días, si bien algunas veces tardó hasta 46. En el año 1930 tomó el mando de la corbeta Guadalhorce el hasta entonces su primer oficial, don Cipriano Garrafón. Dos años más tarde, el citado marino inició el que había de ser su último viaje. En octubre de 1932 salió de Las Palmas rumbo al puerto norteamericano de Jacksonville, y tras pasar varias semanas se empezó a sospechar la tragedia, después de que un terrible ciclón había asolado algunas islas del Caribe, después de correr su furia por el «Triángulo de Las Bermudas».

Unos restos de un velero encontrados en la costa meridional de Cuba se atribuyeron a la corbeta Guadalhorce, pero nunca se supo –ni se sabrá– cómo terminó la vida marinera de este popular velero de la flota canaria. En este naufragio perecieron su capitán, dos pilotos, un contra maestre, cinco marineros, dos mozos y un marmitón. En total, doce personas.



Se perdió con toda su tripulación en el mar Caribe, durante un furioso huracán y entre un réquiem de olas rugientes, albatros enloquecidos y gaviotas perdidas en el viento.

Texto de Juan B. Robert, extraído de su relato sobre la desaparición de la goleta Guadalhorce.

≈ Tripulación y gaviotas en el acontecimiento de la «pérdida», mar bravío y hasta pájaros «enloquecidos». La prosa poética choca contra la experiencia atroz. La fotografía es ciertamente «espectral» con una oscuridad que se ha *sedimentado* en las velas y unas diminutas (piranesianas) figuras que adivinamos como los marineros, reducidos a sombras inquietantes. Otro barco aparece por la popa del Guadalhorce como si fuera a embestirlo o, de forma temeraria, a afrontar su propio «naufragio».

En el «trenzado textual» me llega el recuerdo de la novela *El marino que perdió la gracia del mar* de Yukio Mishima. El título me parece que también añade «algo» a la reclusión del abuelo de Gopar en la cabaña del traspatio.



Es decir, porque somos seres insulares, estamos abocados al naufragio, y el naufragio es, finalmente, el sistema orgánico que permite la supervivencia, en la medida en que confronta la

memoria con la incertidumbre. Ungaretti habla en un hermoso poema de la «alegría de los naufragios». Esto es así porque la caída forma parte del drama del origen que permite y, más aún, garantiza, un segundo nacimiento. Si nuestro destino, como habitantes de las islas —lo que es lo mismo que decir como seres de las islas— era la tempestad, si nuestro destino era el naufragio, nuestro destino es también la reconstrucción. Y cabe afirmar que ese proceso de destrucción y construcción es consustancial a la «vida» insular. La misma geología semoviente de las islas (no la historia) nos enseña «tierra que nace» junto a «tierra que muere».

Pienso en Gordon Matta-Clark y su idea del espacio como materia y como herramienta.

El ritmo individual, negación del grupo, de lo generacional.

- ≈ El «combate generacional»: solamente mantener intensidad en periodos cortos de tiempo. La facción se fractura inevitablemente.

Intersticio, fugitividad del código, y la manera en la que el sujeto se integra en el código social, huella, presencia de una ausencia en los 70, 80, 90,...

Las décadas no duran lo que parece, algunas se han desdibujado en el inmenso derrotero que llamamos «olvido».

- ▲ La cabaña en el traspatio, separación de la familia y paso a la vida semi anacorética. Así la compañía en la isla se mueve en un eje típico: lo lejos-dentro y lo cerca-fuera.
- ≈ Tan cerca y tan lejos. Volverse un extraño en el seno de la familia. Lo acontecido es difícil de entender, aunque el nieto no puede dejar de mantener aquella «sonrisa de complicidad» que aparece en la fotografía con el gaviero.
- ▲ Entender las condiciones implícitas en el *ser* como *lugar*.

- ≈ No se trata de pensar el sujeto-como-sustancia ni tenemos «necesidad» de buscar un fundamento. (Menos aún cuando la singladura es marítima o, bachelardianamente hablando, propia de un imaginario acuático o de una ensoñación fluida).

En algunas ocasiones lo oportuno es *ser superficiales*. La succión del fondo alude al ahogamiento.

- ▲ Porque la fundación no es la obra, sino la nave. La contra-isla. Comprender las condiciones implícitas en la idea de *ser* como *lugar*.

¿Qué puede existir más allá de este desierto al que llamamos océano, mas allá del horizonte, cuando el barco haya desaparecido? ¿Es el horizonte el lugar del ocultamiento? ¿Existe un rumbo? ¿Un destino? Los insulares sabemos que nada intensifica más la verdad que el descubrimiento de una pregunta. En el silencio hay siempre una tentación. Es la forma del vacío, su centro, que precede a la desaparición, y al hacerlo nos revela, porque allí se manifiesta cuanto estaba escondido, donde las imágenes y los fragmentos se funden.

- ≈ Recupero unos pasajes de una conversación con Valente que titulé «Sola raíz de lo cantable»:

—*La tardomodernidad ha sido teorizada como lugar de la diseminación de los fragmentos del proyecto ilustrado; es un espacio de fragmentación y de multiplicación que usted entiende que afecta a la palabra provocando una gran locuacidad y dilapidación ¿Podría exponer su concepto de las «estéticas de la retracción» como alejamiento del despilfarro en dirección a un lenguaje de la condensación que también implica una extensión?*

—En la novena de las dieciocho *Tesis sobre filosofía de la historia* (1940), el rostro del Angelus Novus está vuelto hacia el pasado. «Quisiera el ángel demorarse –dice Benjamin-, despertar a los muertos, reunir a los vencidos. Pero desde el Paraíso sopla una tempestad (...). Esa tempestad es lo que llamamos progreso». Ciertamente, el proyecto ilustrado, como pretensión de totalidad, se ha fracturado contra el vendaval del progreso, por él mismo engendrado. La fractura de la totalidad no me parece, en sí, muy de lamentar. En la tesis IX, Benjamin postula –lo he repetido en otro lugar- el derecho de lo viviente a no

ser aplastado en nombre de ninguna historia, de ninguna totalidad, de ningún progreso. La diseminación de los fragmentos del proyecto ilustrado nos hace ver, contra el peso aplastante de la totalidad, el valor irrenunciable de la diferencia. Habría ahí una justificación histórica, pero también moral, de la estética del fragmento. El segundo problema que su pregunta encierra tiene, en rigor, otro origen. Hay, en efecto, un fenómeno de locuacidad y dilapidación porque el efecto multiplicador o reproductor que tiene la irrupción creciente de las tecnologías ha recaído con particular intensidad en la palabra y los lenguajes. Frente a la abrumadora locuacidad de los sistemas mediáticos, manifiestamente caracterizados por la dilapidación de la palabra, lo poético –entendido en su sentido más amplio– parece haber ido afirmando reactivamente su especificidad en lo que he llamado, como usted dice, «estética de la retracción». Me refiero, por supuesto, a lo que pueden representar Mies van der Rohe, Kandinsky, Weber o Beckett, por poner solo algunos ejemplos extremos. Y, ciertamente, ese lenguaje de la condensación o del condensar –del *Dichten*– implica una extensión. Pero hacia la interioridad. Pagarse más de implosiones que de explosiones, dijo entre nosotros –hace ya tanto tiempo– Gracián.

[...]

—Un poema de Paul Celan perteneciente a *Amapola* y memoria comienza así: «Deslumbrado de palabras/ lo sacas de la noche». ¿Cómo podemos pensar ese límite extremo de la tradición occidental que se encuentra «entre la extinción de la imagen y la plenitud de la visión» (*La piedra y el centro*, p. 64)? ¿No se enfrenta acaso toda la poesía o todo decir a esa experiencia que nombra Klossowski en *El baño de diana: el que ve enmudece y el que habla queda cegado*?

—Sí, podemos pensar ese límite. No con el pensamiento-racional, sino con la poesía-pensamiento hacia la que deriva la razón instrumental cuando queda desasistida de sí misma. Exige de nosotros esa experiencia extrema un *intelligere incomprehensibiliter*, según la expresión de Nicolás de Cusa a la que tantas veces he acudido. Un poeta, para nosotros siempre memorable, escribió: *Si un grano del pensar arder pudiera...* La poesía es la imposible posibilidad de tal fuego.

Conversación aparecida en *Espacio/Espaço Escrito* (Badajoz), 6-7 (1991) y reproducida en José Ángel Valente: *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, edición de Andrés Sánchez Robayna en *Galaxia Gutenberg* (Barcelona, 2018), pp. 141-144.

No olvido que, en el excepcional diálogo de Valente con Tàpies, habla del material-memoria y del *tacto que sensibiliza la materia*.

Algo similar sucede en el pensamiento poético de María Zambrano:

Y así todo organismo vivo persigue poseer un vacío, un hueco dentro de sí, verdadero espacio vital, triunfo de su asentamiento en el espacio que parece querer conquistar solamente extendiéndose, colonizándolo, y que es solo el ensayo de tener luego cada ser viviente un espacio propio, pura cualidad: ese hueco, ese vacío que sella allí donde aparece, la conquista suprema de la vida, el aparecer de un ser viviente.

María Zambrano: *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 64.

Bachelard hablaba en *La poética del espacio* de la experiencia de hundirnos en el bosque en un mundo *sin límites*, en el que llegamos a *perdernos*, mientras que María Zambrano identificaba la belleza con un centro o *claro del bosque* que nos abisma, cuando se querría encontrar la culminación de la «vida de la visión». No siempre es posible entrar en el claro del bosque, a veces hay que contemplarlo desde la espesura, desde ese linde en el que no hay nada determinado, «prefigurado, consabido»: un lugar análogo al templo, *aunque vacío*.





Un palo

Emblema,
objeto,
alegoría.
La sustancia



Invitación a Beuys a tomar té en el barco de mi padre. 1983

≈ La vida de Beuys es un oscilar permanente entre la energía y el desfallecimiento, un intensificarse de la enfermedad. Beuys consigue fertilidad en la depresión, en los lugares oscuros, utilizando su capacidad para ocultarse. Este artista tiende a lo funerario, a sepultarse: cubierto de grasa, semihundido en un pantano, en cuclillas durante largo tiempo. Las crisis, las fracturas, son lo único fecundo que le da energía para continuar la travesía. Werner Hofmann ha señalado que Beuys tuvo una intensa relación con lo amorfo o, mejor, con las materias *pre-morfos*: lo blando, pastoso y viscoso pudiera ser una referencia a la protección que ofrece el refugio prenatal. En buena medida, toda la creación de Beuys es una tensión que simboliza el *cordón umbilical*, un lazo irrecuperable que conduce hacia distintas formas del recuerdo, hasta las primeras experiencias infantiles. Es un artista que, manteniendo una relación directa con la tierra y el nacimiento, encarnado para él en la figura de la liebre, también la tiene con el recuerdo del dolor que la estepa le traía. Su accidente casi mortal en Crimea es el momento fundacional de sus experiencias energéticas que se resuelven en acciones, instalaciones, dibujos, prácticas políticas o conferencias interminables sobre el concepto de lo *plástico*. Este creador que situaba el dolor en una posición vertebral de su trabajo sabía que su misión era la de establecer una discusión extrema sobre la cultura, empleando un material que no se vinculaba propiamente con el arte: «Cuando pensaba –declara Beuys– en una configuración plástica que no capta solo material físico, sino que puede captar también material espiritual, me sentía literalmente impulsado a la idea de plástica social». El camino es circular, desde «la herida –de la que habla en *Curriculum vitae-Curriculum operis*– con los bordes apretados entre sí por medio de esparadrapo» hasta la acción de intentar cicatrizar la violencia histórica, el requerimiento de Beuys es obsesivo: «Muestra la herida». En último término, tenía confianza en que la escultura social encontraba *continuidad*, por ello recordó, poco antes de morir, el mensaje interior que él mismo recogía de otras manos: «Protege la llama, porque si no se protege la llama, antes de que uno se dé cuenta el viento apagará la luz que él atizó. Quiébrate

lastimosamente, corazón, mudo de dolor». En una importante conferencia, «Hablar del propio país: Alemania», Beuys comienza desde la catástrofe, en el caso: «Las cosas están otra vez de tal modo que yo quisiera empezar con la herida. Supongamos que también yo pueda *desplomarme*, supongamos que ya me hubiera desplomado, que tuviera que entrar en la tumba; pese a todo habría una resurrección de esta tumba».

- ▲ Hablar del propio país pone el eje en la historia y en la idea de nación. Sin embargo, en su «solución por (a través de) la materia» Beuys habla de su propio lugar, que nos sitúa en el eje geográfico.

De las sustancias pre-morfos a lo local, y de lo local emerge —por accidente— Alemania: Rauschenberg y USA, Kounellis y Grecia, Oiticica y Brasil...

Cómo leer a los místicos sin dios o a dios como un significante.

- ≈ Sabiendo que no tendremos el «cara a cara» (*per speculum*) por más que hagamos la peregrinatio *ab nihilum*. El Otro del otro, en una mística sin epifanía (comuni3n en sublime destello) ni redenci3n (escatología entrelazada con dimensiones *f3bico-políticas*), puede ser tanto «agalma» cuanto un significante barrado-y-borrado.

- ▲ La luz, escenario para azul.

Las sombras violetas del paisaje. «Si lo visible no se da sin luz, no por eso la luz borra o anula aquello que no vemos».

Sin duda, «la luz palpa lo invisible», como asegura el mexicano Octavio Paz, con palabras que serían válidas, reconozcámoslo, para artistas muy diversos, pero para pocos con más idoneidad que para Oramas. Es este rasgo -el carácter tangible de aquello que no vemos-, se diría, el aspecto que más y mejor justifica la interpretaci3n de Oramas como pintor metafísico; un metafísico peculiar o singular, ciertamente, en la medida en que escapa a los rasgos usuales de esa clase de pintura, y que introduce, en esta, una especial visi3n de la experiencia del tiempo, una experiencia vivida siempre como presente y manifestada como presencia.

La alianza de luz y tiempo, su unidad instauradora, es el signo esencial de la obra de Oramas, con razón ha podido decir Octavio Paz que

la luz no absuelve ni condena
no es justa ni es injusta
la luz como manos invisibles alza
los edificios de la simetría;
la luz se va por un paisaje de reflejos
y regresa a sí misma:
es una mano que se inventa,
un ojo que mira en sus inventos.
La luz es tiempo que se piensa.

En la medida en que Oramas hace de la luz del mediodía un absoluto, hasta el punto de remitirnos una y otra vez a una suerte de cenital luz cósmica, y en la medida, también, en que esa luz se manifiesta como un presente perpetuo – una expresión del tiempo como consagración del instante-, a pocas obras pictóricas como esta podría corresponder mejor la identificación última, la unidad irrompible de la luz y del tiempo».

Fragmento del libro *Jorge Oramas o el tiempo suspendido*, de Andrés Sánchez Robayna.

≈ Jorge Oramas ha sido caracterizado por Luis Palmero como el pintor de «las sombras llenas de luz»¹. Dota de cuerpo a la representación de la sombra². Como escribiera Octavio Paz «la luz palpa lo visible», sin que lo sombrío deje de acechar como un contrapunto necesario. Los paisajes extraordinarios de Oramas parecen dotados de una enigmática levedad o, como Palmero sugiere, están a punto de emprender el «vuelo», aunque sea durante un instante³.

El silencio tímido (o el pozo seco de los relatos ancestrales), la verbosidad irrefrenable (barroquismo de nieve en el trópico, encadenado familiar de las anécdotas desmesuradas), la precisión del artífice del laberinto (el maestro del jardín de los senderos que se bifurcan en anaqueles de bibliotecas con espejos que reduplican los entes de forma aberrante).

▲ La metafísica y una taza de chocolate caliente.

¹ «Si analizas bien a Oramas te das cuenta de cómo las sombras están llenas de luz, de esa intensidad del medio. Yo también considero que Oramas es un pintor del mediodía, además de un mediodía de un sol a plomo. De hecho tú comentabas [Juan Manuel Bonet] que solo habías descubierto una nube en Oramas, de eso no me había dado cuenta yo» (Luis Palmero en conversación con Juan Manuel Bonet: *La pintura, la poesía, las islas*, Ed. Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, 2004, p. 24). «A propósito de un pintor muy querido por Palmero –José Jorge Oramas– ha escrito él que en Oramas «hay luz hasta en la sombra». Creo que Palmero hablaba también aquí, de sí mismo. En Oramas, la sombra recorta lo visible. Pero Oramas, al contrario que Palmero, es un paisajista puro, mientras que nuestro pintor parte del paisaje para llegar a una realidad en que no existe frontera entre abstracción y figuración» (Andrés Sánchez Robayna: «Luis Palmero: lo visible y lo invisible» en Luis Palmero, *Aula de Arte y Publicaciones de la Biblioteca de Icod*, 2002, p. 24).

² «Una buena parte de los elementos lumínicos de la pintura de Oramas vienen dados por la sombra. Hay luz en esta pintura porque, ante todo, hay sombra. La sombra es en estos lienzos, se diría, la que da cuerpo a la luz. Porque en Oramas, en efecto la luz se corporiza» (Andrés Sánchez Robayna: *Jorge Oramas o El tiempo suspendido*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018, p. 103).

³ En el catálogo de la exposición *Confluencias: Sintaxis* (1988), Luis Palmero coloca la siguiente dedicatoria: «Los dibujos que siguen están dedicados a los artistas que intentaron como José Oramas, volar aunque fuera un instante» (Luis Palmero en: *Confluencias: Sintaxis*, Casa de Cultura Benito Pérez Armas, Yaiza, 1988, p. 17). También Andrés Sánchez Robayna subraya cualidad poéticamente leve de la pintura de Oramas: «Flotación: suspensión. Ante un cuadro de Oramas sentimos el efecto de un tiempo milagrosamente suspendido en un punto preciso del espacio, en una de sus concreciones, siendo el tiempo mismo un aquí preciso, una concreción repentina» (Andrés Sánchez Robayna: *Jorge Oramas o El tiempo suspendido*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018, p. 148).

≈ Borges, en uno de sus momentos sarcásticos, declaró que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. No le falta razón, sobre todo si todavía podemos considerar a la curiosidad (a la manera aristotélica) como impulso primigenio del conocimiento. El sedentarismo idealista (alemán en pleonasma inevitable) genera cuerpos rechonchos y culos de zapatero. El alma del bailarín en las montañas nietzscheanas no ha encontrado «acomodo» en el canon-y-corpus filosófico.

▲ El naufrago insular —y su versión «liberada», el gaviero que vigila y «vigilia»— es metafísico por acción y no metafísico por especulación: reparar redes, barnizar cascos de chalanas, buscar en las escombreras del mundo la chapa que cerrará la ventana de la cabaña, adentrarse en la sombra de los colores que gotean sobre el suelo: el pintor toma el martillo neumático y la caja de clavos: mientras edifica su torre de tacos de madera construye a la vez una teoría del equilibrio que siempre recomienza.

Simulaciones o experimentaciones ficticias sobre un modelo, el más clásico de todos, la maqueta.

≈ Modelización, *mise-en-abyme*, especulación vertiginosa. A la manera de la mística sin divinidad, podría conjeturarse que la maqueta no aspira a convertirse en edificio. (Las tizas de Oteiza pueden dibujar diagramas místico-metafísicos precisamente porque no han sido «usadas»).

▲ Infinitas maquetas del Guadalhorce, el barco fantasma del naufragio, y esculturas de cabañas, arquitecturas precarias desde donde pensar y pensarse, disposición de una topología, una topofilia, de esa problemática de cómo vivir juntos.

La casa, el zaguán, el patio y su cielo, el cielo del mundo, donde las mujeres presagiaban el tiempo que acompañaba al Guadalhorce en el otro lado de la tierra, la cocina, el fuego, el café y los relatos, el traspatio donde el tiempo y el espacio habitan en sintonía compartiendo los restos del naufragio de las vidas que habitan la casa.

≈ Un clavo retorcido en una tapia fue lo que más se fijó en mi mente cuando escuché el relato del traspatio en el que instaló su cabaña el abuelo de Gopar. «Lugar con menor dignidad» que el patio, vino a apostillar. Sitio en el que se pueden ir acumulando todo tipo de cosas, sin llegar a ser un vertedero. «Tenderete» es una palabra que tiene mucho uso en Canarias.



Del pasear por la orilla, serie Cuerdas. Caletón Blanco, 2021

ANDAR

Flora vascular de Lanzarote

Doradilla	Yerba risco de yesca	Yerba puntera
Ophioglossum polyphyllum	Pico cuervo	Verol
Polypodium macaronesicum	Yerba de monte	Yerba Anita
Pata camello	Cerrajón	Sedum nudum
Cosco	Flor ancha	lancerottense
Barrilla	Cardo cristo	Cachuchera
Salado	Senecio flavus	Cohombrillera
Algoera	Peorrera	Tabaiba
Acelga	Cerrajones de conejo	Jiguerilla
Tebete	Cerrajón de risco	Jiguerilla salvaje
Mato	Pico cuervo	Sanaloto(d)o
Servilleta	Cerrajón	Jortiguilla mansa
Relinchón de vieja	Echium decaisnei	Chabusquera
Tajasnoyo	Lengua de vaca	Cha(b)usquillo
Pseudorlaya pumila	Moco guirre	Tedera
Tajame	Matorral	Corona del señor
Alfinelejo	Cuch arilla	Chícharo de burro
Colmillo de perro	Jediondo	Mata parda
Sedero	Alcarcán	Yerba múa
Cornical	Yerba blanca	Pelotilla
Pajo gato	Mostacilla	Trébo(1) (de) pelotilla
Peorrera	Violeta	Trébo(1) reventón
Santa María salvaje	Flor violada	Taboire
Tojia	Pata de gallina	Taboire amarillo
Atractylis arbuscula	Tunera	Cobeso
Atractylis cancellata	Rabo cordero	Ta(b)oire
Alpaor	Sanguinaria	Taboire negro
Cardo burro	Clavel del risco	Pata (de) gallo
Zafranero	Polycarpaea divaricata	Trebo
Cardillo	Romerillo de monte	Pelota
Cerrajón	Calabacilla	Trébol de olor
Filago desertorum	Rilla buey	Chinipa pelúa
Pajito	Rabo de cordero peludo	Chinipilla
Lechuguilla	Rilla	Chinipa
Yesquero	Romerillo	Chícharo de burro
Helichrysum monogynum	Artisco	Tomillo
Pastuño de perro	Helianthemum bramwelliorum	Alfinelejo
Verol	Rama cría	Alfinelejo macho
Aulaga	Carrigüela mansa	Agujetas
Cerraja	Carrigüela	Alfinelejo
Lechuguilla pedula	Enreaera	Geranium rotundifolium
	Greña (de la jugala)	Malvarrosa
		Palillo
		Camellera

Yerba clin
Yerba risco
Tomillo de risco
Brotona
Sideritis pumila
Tajosé
Linacilla
Malva acerifolia
Malva(s)
Batatera
Corujas
Yerba muela
Palomilla
Majapola (de) corneta
Majapola borracha
Majapola (de) burro
Majapola encarnada
Majapola blanca
Plantago afra
Rabo cordero
Estrella de(l) mar
Plantago famarae
Rabo (de) cordero
Rabo cordero
Siemprevivas
Culantrillo salvaje
Cañl
Polygonum maritimum
Vinagrera
Calcosa
Verdolaga
Huevillo (de) pájaro
Colmillo (de) perro
Rabo de cordero
Saladillo
Sonajilla
Tasaigo
Romerillo
Palillo macho
Pico (de) pajarito
Morterillo
Calabacilla
Jortiguilla
Beleño
Espino
Bobo
Moralillo
Ratonera
(J)ortiguilla
Rama
Treintanu(d)os
Uvilla(s)
Ajo(s) porro(s)

Tarabaste
Cebolla almorrana
Cucarros
Palma
Pitera
Pitera mansa
Esparraguera
Espino perro
Esparraguera
Gamonilla
Tarabastillo
Cebolla de monte
Ajillo
Junquillo
Ajillo salvaje
Tarabaste macho
Aegilops geniculata
Pasto de escobilla
Balango
Cebadilla
Asevé
Triguerilla
Gramá
Ceba(d)illa
Pasto macho
Balanguín
Pajusa
Parapholis incurva
Triguera
Alpiste
Chislata
Gamona
Cebollino de gato

問

Dedicado a Marta Peña
y Jaime Gil

≈ De nuevo la «analogía» con *El idioma analítico de John Wilkins*.

- ▲ La red griega articulada por tres estatutos fundamentales: la Monosis, vida solitaria, célibe. La Anachoresis, vida lejos del mundo, que es embrión de la idiorritmia. La Koinobiosis, vida en común, modelo conventual, también la casa, la familia.

Estos tres estatutos están atravesados (cada uno) por dos energías, dos fuerzas, dos ordenamientos: Áskesis, la domesticación del espacio del tiempo de los objetos.

≈ «Menos es suficiente». La interpretación ascético-weberiana que realiza Pier Vittorio Aureli nos hace ver que en la consigna «minimalizadora» puede encontrarse una delirante justificación de nuestra existencia precaria.

El libro termina reflexionando sobre cómo el modo de trabajar del artesano puede servir para anclarse en la realidad material. La historia ha trazado falsas líneas divisorias entre práctica y teoría, técnica y expresión, artesano y artista, productor y usuario; la sociedad moderna padece esta herencia histórica. Pero el pasado de la artesanía y los artesanos también sugiere maneras de usar herramientas, organizar movimientos corporales y reflexionar acerca de los materiales, que siguen siendo propuestas alternativas viables acerca de cómo conducir la vida con habilidad.

Texto de Richard Sennett, extraído de su «Prólogo: El hombre como creador de sí mismo», incluido en *El artesano* (Editorial Anagrama, Barcelona, 2009, p. 23).

LOS ANIMALES DEL TRASPATIO

El macho cabrío *Capra aegagrus hircus*

Cabras

Gallos *Gallus gallus domesticus*

Gallos ingleses

Quiqueres

Gallinas

Conejos *Oryctolagus cuniculus*

Palomas *Columba livia domestica*

Canarios *Serinus canarius*

Tórtolas *Streptopelia turtur*

Gaviotas *Larus michahellis atlantis*

Cochinos *Sus scofra domestica*

Perros *Canis lupus familiaris*

Gatos *Felis catus*

Ratas *Rattus rattus*

Ratones *Mus musculus domesticus*

Cucarachas *Periplaneta americana*

Arañas *Argyrodes argyrodes* Salticidos

Lagartijas *Gallotia atlantica*

Perenquenes *Tarentola angustimentales*

Moscas *Musca domestica*

Sarantontones *Coccinella septempunctata algerica*

Mariposas *Vanessa cardui*

Una pareja de macacos vestidos de hombre y mujer

Y los monogramas del traspatio.

問

▲ Una propedéutica de la creación implicaría una ritualización en el encadenamiento formal de artesanías (de recursos de prestación en el campo de la materia), pero en cada una de esas fases los gestos son superados por una acción de pensamiento que se apelmaza, toma cuerpo, se hace materia en la obra. La apreciación estética se produce como una arqueología de esos apelmazamientos o como la revelación del conjunto como iluminación: ¡plof!

≈ La antigua potencia del término griego *techné*.

Pragmatismo.

▲ Arguye Sennet que «la figura de Hefesto cojo, orgulloso de su trabajo, aunque no de sí mismo, representa el tipo más digno de persona a que podamos aspirar». Cojo: el que usa normalmente una sola pierna. Volcán: cojo de un ojo.

≈ Dando vueltas a la posibilidad de una *herme-náutica* que fuera más allá del mito del control que remite a la figura de Argos. En defensa de la «lectura atenta» o recordando, por raro que suene, el pragmatismo-deconstruccionista.

▲ Vida solitaria y el extrañamiento del mundo.

Eliminar, borrar, separar, para experimentar la no presencia de la mar, su ausencia.

Y sin la gracia del mar que al fin se revele la imposibilidad de un ser completo.

≈ Tenemos para soñar nuevas utopías que traspasar las fronteras de la banalidad cotidiana, ser capaces de partir hacia lo inaudito⁴. «Aquel que, entre una tierra ingrata y un cielo sombrío –escribió Albert Camus en el prefacio a *Les Îles* de Jean Grenier-, se afana con dureza, puede soñar con otra tierra donde el cielo

⁴ «Recuerdo al poeta Saint-John Perse: «¡Partir, partir, palabra de ser vivo!». Sin duda, pero ¿hacia dónde? ¿Hacia qué utopía? Y lo que es más importante ¿hacia qué ucronía, hacia qué nueva relación con el tiempo?» (Paul Virilio: *La administración del miedo*, Ed. Pasos Perdidos, Madrid, 2010, p. 95).

y el pan serán ligeros. Espera. Pero aquellos a quienes la luz y las colinas colman a cualquier hora del día no esperan. No pueden soñar más que un lugar imaginario. Así, los hombres del norte huyen a los ríos del Mediterráneo, o los desiertos de la luz. Pero los hombres de la luz, ¿a dónde huirían sino a lo invisible?». La *metoikesis* es, para los contemporáneos, algo peor que una «rareza», puede formar parte del «turismo de autor», incapaz de entender la radicalidad de aquellos modos antiguos del *apartamento del mundo*. Tendríamos que aprender a nadar de nuevo, renunciando a la seguridad de las piscinas, adentrándonos en el pavoroso océano, dejando atrás las playas insulares. Hay que saltar como ese hombre representado en el interior de un sarcófago de piedra descubierto en 1968 en Paestum⁵ o esperar a que zarpe algún velero para continuar el trayecto por el archipiélago que es la verdad del mar⁶.

- ▲ Pero esto es de lo que hablamos: el insular que habita el fragmento, lo precario —isla: «lugar que tiende a la despoblación»— ya se halla en esa nueva relación con el tiempo. Por más que se intente, no se puede «volver de las islas»: no se regresa a la casa, se regresa como otro. El insular es el que se adentró en el mar, el que se extravió en el bosque, el que no halló el claro, el que sigue ahí, construyendo una metafísica por acción —porque no tiene lugar, se ve obligado a construir lugar.

⁵ «O bien ese hombre que salta es un hombre joven que es empujado por la multitud desde la piedra de la acrópolis de Poseidonia, con la cabeza por delante, el sexo colgando bajo el vientre, sin excitación, los brazos extendidos al frente, volando todavía en el aire blanco antes de tocar el agua de la mar hacia la que la multitud le ha proyectado. O bien ese hombre que salta es no importan qué muerto desde el instante en el que llegado a los confines del mundo de los vivos, tomando su impulso con los pies colocados sobre las columnas de Hércules, salta en el mundo de los muertos representado por el agua verdosa del Océano y el árbol de las hojas del Olvido» (Pascal Quignard: *Butes*, Ed. Sexto Piso, Madrid, 2011, pp. 65-66).

⁶ «Del mar no nacen ni vides ni olivos, pero sí las islas, que dan sus raíces. Este mar no está, entonces abstractamente separado de la Tierra. Aquí los elementos se reclaman, tienen nostalgia uno del otro. Y el Mar por excelencia, el *archi-pélagos*, la *verdad* del Mar, en un cierto sentido, se manifestará, entonces, allí donde él es el lugar de la relación, del diálogo, de la confrontación entre las múltiples islas que lo habitan: todas distintas del Mar y todas entrelazadas en el Mar, todas nutridas por el mar y todas arriesgadas en el Mar» (Massimo Cacciari: *El Archipiélago. Figuras del otro en Occidente*, Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1999, p. 23).

Escribe Nietzsche:

Suprimir el *mundo verdadero* era también suprimir el *mundo de las apariencias* -y con él, suprimir nuevamente las nociones de *conciencia* y de *inconciencia*- el *afuera* y el *adentro*. No somos más que la sucesión de estados discontinuos con respecto al código de los *signos cotidianos*, sobre la cual la *fijeza del lenguaje* nos engaña: mientras dependemos de este código concebimos nuestra continuidad, aunque no vivamos sino discontinuamente; pues esos *estados discontinuos* solo afectan nuestra manera de usar o no la fijeza del lenguaje: ser *consciente* es usarla. Pero ¿de qué manera podemos hacerlo para saber lo que somos apenas nos llamamos?

≈ No se trata de «incontinencia verbal» sino de tener la muñeca *bastante suelta*, de pensar como si se estuviera haciendo esgrima con un colega.

▲ Vivir juntos, pero contarlo con mi lenguaje, de una manera discontinua, a mi manera, con mis ritmos, mis lecturas, mis balbuceos, mi forma de ver, de hablar, de pintar, sin remordimientos.

Pintar es mi manera de estar solo, enteramente solo.

La pintura me permite viajar a lugares que aún no están en el tiempo. La pintura necesita toda la lucidez y estar solo ayuda.

Tienes que desvirtuar para pintar, deshacer tus pasos hasta desaparecer, retirándote, exiliándote, yéndote, ocultándote.

≈ Reaccionar a esos *juegos de lenguaje* y a esos «dispositivos de visibilidad».

Escribiendo entre líneas, sin borrar nada. Tomando lo que dado como *estupendo pre-texto*. Cruzando miradas, compartiendo citas.

▲ Deconstruir el metalenguaje.

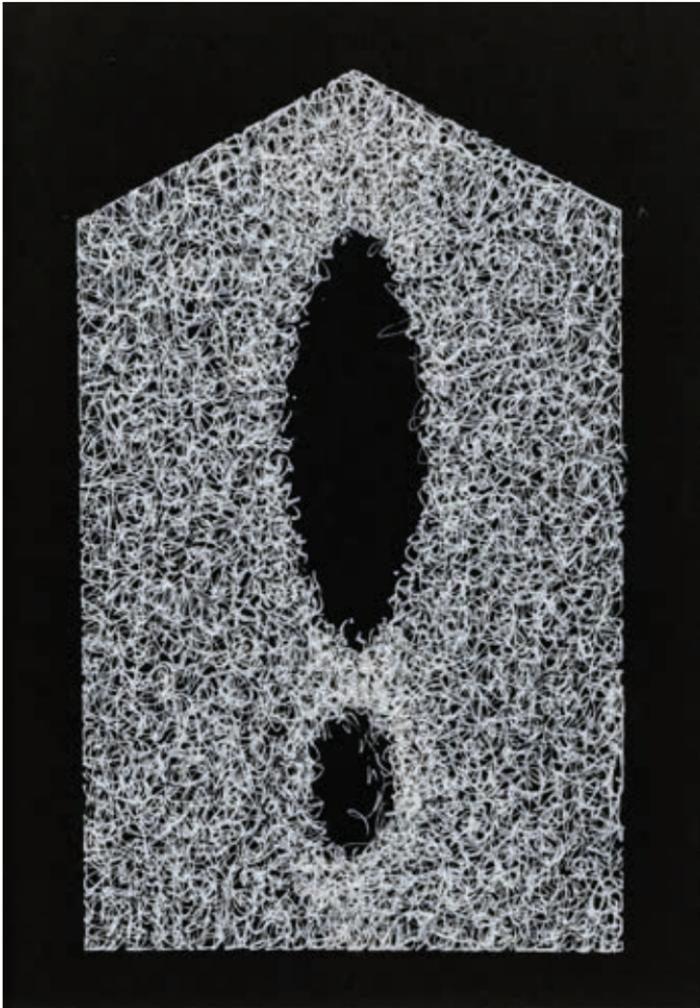
≈ El profesor japonés Izutsu encadenó a Derrida a una *promesa*: la de reflexionar sobre la palabra *deconstrucción*. Se trataría de pensar qué *debería* no ser: ni un análisis, ni una crítica, ni

un método. La *cuestión* de la deconstrucción es *la* cuestión de la traducción y de la lengua de los conceptos, del corpus conceptual que la metafísica llama «Occidental». En cierto sentido, esa palabra es una traducción o invención situada en el sendero de la *Destruktion* heideggeriana. Se trata de deshacer, descomponer, desedimentar estructuras. Más que destruir era preciso comprender cómo se había construido un «conjunto» y, para ello, era necesario reconstruirlo. La deconstrucción tiene lugar; es un acontecimiento que no espera la deliberación, la conciencia o la organización del sujeto, ni siquiera se sitúa en el ámbito de la modernidad. *Ello se destruye*, una suerte de impersonalidad: algo *está* azarosamente en deconstrucción. Ni siquiera podría hablarse en términos epocales de un ser-en-deconstrucción. El intento de delimitar la *ontología* se registra en una escritura que establece un contexto muy amplio; las palabras fundamentales son: *escritura, différence, suplemento, himen, fármaco, margen, encentadura, parergon*, etc. «Lo mejor – escribe Derrida – para (la) «deconstrucción» sería que se encontrase o se *inventase* en japonés otra palabra (la misma y otra), para hablar de la deconstrucción y para *arrastrarla hacia otra parte*, para escribirla y *transcribirla*. Con una palabra que, asimismo, fuera más bonita». Derrida encontró lo que buscaba en el diccionario *Littré*: *deconstrucción*, una palabra con sentido maquínico y gramatical. Desensamblar las partes de un todo, transponer versos en prosa. No falta la anécdota borgesiana: «La erudición moderna confirma que, en una región del inmóvil Oriente, una lengua llegada a su perfección se ha deconstruido y alterado por sí misma, por la sola ley del cambio, la ley natural del espíritu humano».

Pero otra vez aparece la isla: el movimiento de creación-destrucción en las islas volcánicas forma parte de su fundación y no de su fin. La isla se funda por destrucción. La nueva capa volcánica de escombros y excrecencias, surgida desde el fondo, desde un abismo que supera el océano, más antiguo y más hondo, es, estrictamente, *deconstrucción*. Deconstrucción que no separa y que además añade. No se puede comprender la isla sin comprender esto.

Texto y pintura no son, ni mucho menos, *monadológicos*, salvo si aplicamos aquí derivas teóricas o plegamientos deleuzianos. El

asunto es, aunque parezca raro, farmacológico, «platónicamente deconstruido». Fármaco: veneno-y-antídoto. La escritura, en el diálogo *Fedón* tiene que justificarse por su capacidad para potenciar la memoria y el conocimiento o, por el contrario, caer en el oprobio de no ser más que una prótesis imperfecta, un suplemento indigno, algo que lleva a nombrar la «bastardía».



Serie *Casas de los signos*, 2000. Tinta sobre papel

AKEDIA

Acedia

Draguet,
p. xxxvi

Sentimiento, estado del monje que desviste de la ascesis, que no vuelve a investir en ella (≠ que pierde la fe). No es una pérdida de la creencia, es una pérdida de la investidura. Estado de depresión: nostalgia, lasitud, tristeza, tedio, desaliento. La vida (espiritual) parece monótona, sin metas, penosa e inútil: ideal ascético debilitado, sin fuerza de atracción. Casiano (*Instituciones*, X)⁷³: “<...> lo que los griegos llamaban *Akedia*,⁷⁴ y que nosotros podríamos llamar tedio o angustia del corazón (*taedium sive anxietas cordis*).” Fenómeno que suele aparecer en las historias del eremitismo oriental. (Casiano: italiano, 360-335. Vivió en Egipto. Dos monasterios en Marsella.)

Akedia: postración < *kedeua*:⁷⁵ cuidar, ser cuidadoso, interesarse por.

⁷³ “El paradigma que aquí propongo no sigue la división de las funciones; no trata de poner a un lado a los sabios, a los investigadores, y del otro a los escritores, a los ensayistas: sugiere al contrario que la escritura se encuentra doquier que las palabras tienen sabor (saber y sabor tienen en latín la misma etimología)” (*Leçon*, occit, 806).

⁷⁴ Citado por Draguet, *Les Pines du désert*, París, Plon, 1949. Se trata de *Institutions cénobitiques*: la edición más accesible es la de Jean-Claude Guy (París, Éd. du Cerf, 1965).

⁷⁵ *Akēsia* (griego): negligencia, indiferencia.

⁷⁶ *Kedeuo* (griego): ser cuidadoso.

De allí los contrarios: *akedex*⁷⁶ no preocuparse por (justamente la pérdida de investidura); *akédestos*⁷⁷ abandonado; *akédes*⁷⁸ negligente, descuidado. Obsérvese bien la permutación de lo activo y lo pasivo. Abandonar (el objeto investido) = ser abandonado (activo = pasivo; huella de la lógica del afecto: "un niño es golpeado").⁷⁹ En la *akólia*, soy objeto y sujeto del abandono: de allí, la sensación de bloqueo, de trampa, de callejón sin salida.

La montaña
mágica, p. 678

Es un estado (de degradación por bloqueo), más próximo de la *aphánisis* (noción "Jones":⁸⁰ estado de no-deseo, miedo del no-deseo) que de la castración (del miedo a la castración). = Complejo de palabras: *afánisis*, *taedium*,⁸¹ *fading*⁸² (borramiento del deseo y, por ende, del sujeto), "punto muerto"⁸³ (después de años de sanatorio, Hans Castorp ha llegado al punto muerto: ya no inviste en la enfermedad, la muerte misma), "borde del suicidio" (muy diferente de "Suicidio",⁸⁴ cf. *Fragments d'un discours amoureux*). Esto puede venir de un deseo violento, que se extenua a fuerza de ser insatisfecho, pero, en lugar de desaparecer en la "sabiduría", deja una especie de fango: la sombra desesperanza.

Robinson
Crusoe, p. XXV

Proceso bien descrito por Robinson, o más bien por el marino Selkirk: "Pero una vez satisfechos esos apetitos <necesidades>, el deseo de sociedad lo atormentaba, y le parecía que era el menos menesteroso cuando todo le faltaba, pues lo que era necesario para el sosten del cuerpo podía adquirirlo fácilmente, mientras que el ardiente

⁷⁶ *Akadé* (griego): no ser cuidadoso, descuidar.

⁷⁷ *Akédestos* (griego): abandonado sin sepultura.

⁷⁸ *Akédes* (griego): negligente, descuidado.

⁷⁹ [Precisión de Barthes en el oral: "Obsérvese bien la permutación de lo activo y de lo pasivo; pues abandonar el objeto investido, por ejemplo, la ascésis, equivale a ser abandonado. En el momento en que lo activo equivale a lo pasivo, estamos seguros de que hay huellas de una lógica del afecto. Hay que remitirse a todo el análisis freudiano del fantasma "Un niño es golpeado".] Véase *On hat un enfant: contribution à l'étude de la genèse des perversiones sexuales*, trad. fr. de H. Hoelsi, París, Analectes, Théraplix, 1969.

⁸⁰ *Aphánisis* (griego): acto de hacer desaparecer. "Término introducido por E. Jones: desaparición del deseo sexual. Según este autor, la *afánisis* sería, en los dos sexos, el objeto de un miedo más fundamental que el miedo a la castración" (J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 31).

⁸¹ *Taedium* (latín): disgusto, tedio.

⁸² *Fading* (inglés): de *to fade*, marchitarse, borrarse. Barthes ya se ha apropiado de esta noción lacaniana en *Fragments d'un discours amoureux*: "ruses. Prueba dolorosa por la cual el ser amado parece retirarse de todo contacto, sin que siquiera esa indiferencia enigmática sea dirigida contra el sujeto amoroso ni se pronuncie en provecho de quien sea otro, cuando o rival" (ocm, 561).

⁸³ El doctor Behrens ayuda a "Hans Castorp a franquear el punto muerto al que había llegado hacía un tiempo."

⁸⁴ La figura de *Fragments d'un discours amoureux*.

deseo de volver a ver una rostro humano, que se manifestaba en el intervalo de los apetitos corporales devorantes, era apenas soportable. Se volvió sombrío, lánguido, triste, y le costaba contenerse <...>.”

Doy estas referencias a Hans Castorp y a Robinson para sugerir que la acedia no está ligada exclusivamente al estado monástico. No somos monjes y, sin embargo, la acedia nos interesa. Es porque precisamente está típicamente ligada a una “*ascesis*”, es decir, al ejercicio (sentido etimológico) de un género de vida.⁸⁵ El problema de la acedia no es la creencia, la idea, la opción de fe (la acedia no es una “*duda*”), sino la desinversión de una manera de vivir: acedia: momento repetido, extendido, insistente, en que estamos hartos de nuestra manera de vivir, de nuestra relación con el mundo (con lo “*mundano*”). Puedo despertarme una mañana y ver desplegarse ante mí el programa de la semana, en ausencia de esperanza. Se repite, da vueltas: mismas tareas, mismas citas, y, sin embargo, ninguna inversión, aun cuando cada pedazo de ese programa es soportable, incluso a veces agradable.

La experiencia amorosa de la acedia ≠ la desesperanza de amor (no ser amado, ser abandonado, romper, etc.) no es acedia. La acedia es temáticamente una pérdida de la inversión. La acedia es el duelo de la inversión misma, no de la cosa invertida. En efecto, desinversión del objeto amado: puede ser una liberación (¡por fin libre, desalienado!), pero también puede ser un dolor: la tristeza de no ser amado. acedia: duelo no de la imagen, sino de lo imaginario. Es el más doloroso: uno conserva todo el dolor, pero ya no tiene el beneficio secundario de dramatizarlo.

¿Relación de la acedia y del Vivir-Juntos? Históricamente, noción ligada sobre todo al ascetismo eremítico: desinversión dolorosa de la *ascesis* de soledad → retorno del eremita al mundo. Cenobitismo: probablemente concebido en parte como medio de lucha contra la acedia, integrando al monje en una estructura comunitaria fuerte. acedia (moderna): cuando uno ya no puede invertir en los demás, en el Vivir-con-otros, sin poder sin embargo invertir en la soledad. → El desecho de todo, sin que haya siquiera un lugar para ese desecho: el desecho sin tacho de la basura.

⁸⁵ Ficha 220: “*Ascese* sería mejor decir *ethos*, hábito, y también estancia, *estada* (v. *ficha*). Porque rima con *pathos*. Porque oposición nietzscheana entre *ethos* y *pathos* (a propósito de Wagner: ¿Dónde? Programa de Bayreuth y versión manuscrita *Discurso Amoroso*).” Error de Barthes: *ethos* sólo significa “estancia, *estada*”.

ANACHORESIS

ana:⁵ *alejamiento (de abajo hacia arriba)*; chorein:⁶ *ir, alejarse*.

= acto o estado, o concepto (palabra en *-sis*)⁷ de separación del mundo, por una ida hacia una lejanía profunda, íntima, secreta.

¹ Véase p. 79.

² [Precisión de Barthes en el oral: "Me pregunté por qué la palabra *idiorrythmie* se escribía con dos *r*, y supuse, sabiendo en el fondo que me equivocaba, que la duplicación de *r* provenía de la asimilación de la *s* de *idios*. Pero me han señalado certeramente que esa *s*, transformada en segunda *r*, proviene simplemente de la aspiración de *rha*, inicial de *rhythmos*."] Lacarrière escribe la palabra con una sola *r*.

³ *Kodala* (griego): cuidado que se le prodiga a un muerto.

⁴ *Akheia* (griego): negligencia

⁵ *Ana* (griego): de abajo hacia arriba.

⁶ *Chorein* (griego): retirarse, alejarse.

⁷ *-sis* (griego): sufijo que sirve para la formación de sustantivos abstractos.

Fragmento del libro *Cómo vivir juntos*, de Roland Barthes.

≈

La ascesis siempre ha sido la condición del deseo, no su disciplina ni su prohibición. Siempre encontrarás una ascesis si piensas en el deseo (Deleuze).

«El mundo como museo, el Estado como administración del museo, los ciudadanos como vigilantes del museo, para que no olvide la omnipresente «protección de instalaciones»: precios de entrada en lugar de impuestos. Ya ahora se puede reconocer cómo se cumplen las funciones de la memoria y la amonestación: se pretende que determinadas instituciones, ruinas o no sean visitadas. De hecho, porque no hay prácticamente nada para lo que se pudiera fundar una sociedad protectora. Nos ejercitamos protegiendo. Y esto a su vez es tan merecedor de protección que debería ser protegido de cualquier tipo de epílogo (*Natchrede*) que se le intente poner, en especial del difamatorio»⁷. No le faltaba razón a Baudelaire cuando advertía que el gladiador se ha convertido en un viajante de comercio.

⁷ Hans Blumenberg: «Un futuro» en *La posibilidad de comprenderse*, Ed. Síntesis, Madrid, 2002, pp. 148- 149.

En medio de la *hiperfetichización*, estamos incapacitados para abrir la *boite en valise* (duchampiana) y consumir el *display*. La mística del *flaneur* frente a los escaparates, aquella emergencia metamórfica del bazar, encuentra su prolongación patética en el nuevo arte topiaria de las así llamadas «grandes superficies»: en vez de arriates, estanterías infinitas, allí donde los ríos del Paraíso confluían en ornamental fuente, surge la caja registradora. Carros y bolsas por doquier, incluso en la obscena actitud del *homeless* transformado, consciente o inconscientemente, en agente deconstructor de la lógica del consumo, revelando en la logocultura (esa bolsa de El Corte Inglés llena de trapos) una fisura fétida. El sujeto, narcotizado en la cultura de la *exposición neurótica*, buscando escapar del *reality show* encuentra la teletienda. No es necesario volver a exponer, detalladamente, el vínculo entre el *ready-made* y los habitantes de Gran Hermano (sendos *criaderos de polvo*, en los que historia y fama, esto es, eternidad de lo visible y mediación vertiginosa, funcionan como sinónimos)⁸. En última instancia, la estrategia de la obscenidad no solo ha convertido a lo *banal en monumento*, sino que la pulsión fetichista, el mal de archivo, han llevado, valga la paradoja, a la obesidad y la anorexia «estéticas». Sobra y falta de todo, precisamente cuando la aceleración de las exposiciones y la superconexión telemática permiten que *cualquier cosa sea*. Entre el (neo)panoptismo (es disciplina de la vigilancia abismal) y el culto al *patetismo catódico*, cimentado en la lobotomización de la crítica y la institucionalización de la subversión, el *gesto artístico deriva en vomitiva gesticulación*. He señalado, en distintas ocasiones, que la regresión infantil del imaginario contemporáneo ha producido una suerte de *estilo de la transgresión pactada*, resumido en la pronunciación del «caca, culo, pedo, pis» que, en vez de ser aplastada o censurada por la autoridad paterna, consigue una «permissividad blanda», lo que de suyo supone un desmantelamiento de lo *prohibido*⁹. En buena medida, la ya nombrada obscenidad es una

⁸ Cfr. Jean Baudrillard: «La escritura automática del mundo» en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, pp. 77-90.

⁹ Cfr. Rafael Sánchez Ferlosio: «Hacia una nueva estética» en *La hija de la guerra y la madre de la patria*, Ed. Destino, Barcelona, 2002, p. 73.

consecuencia de la profunda penetración de las estrategias *pop* que supusieron la disolución de las vanguardias programáticas junto a una imposición de una tonalidad vital al mismo tiempo lúdica y marcada por la más rara melancolía. La sedimentación de los accidentes automovilísticos, los suicidios o la imagen cruda de la silla eléctrica en Warhol funciona como una parte del *díptico* con Elvis sobre tela vaquera, Mao de camuflaje o los zapatos de polvo de diamante. Fue Jameson el que en lúcido ensayo, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* diagnosticó que la inmersión en la esquizofrenia era cómplice con la entronización del pastiche o la moda de la «nostalgia»¹⁰, en un momento en el que el *todo vale* del kitsch puede travestirse, posteriormente, en el *estilo cuáquero*, curarse con el antídoto universal del «menos es más». La parquedad del nuevo *international style*¹¹ acaso oculte que tampoco hay mucho que decir: la mediocridad lujosa como criterio definitivo. El protagonista de *Fight Club* pronuncia una frase memorable: «antes nos entreteníamos con revistas porno, hoy ojeamos el catálogo de Ikea». Exacto. Minimalismo para las clases medias, *bricolage democrático*, una redecoración *pop* de tu vida (como en esos extravagantes o cínicos anuncios en los que un individuo arregla la casa con zapatos de tacón o una pareja, vestida con las galas demodé del hippismo, piensa en tener un hijo con el éxtasis del sol que ilumina el diseño nórdico).

- ▲ Pero estas son reflexiones que no comprenden (es decir, que no llevan en sí) el adentramiento en el desierto del insular: son solo los peldaños de una escalera olvidada. Fragmentos de recuerdos destinados a tapar la memoria: El Charco, la orilla, antes llamada

¹⁰ Nostalgia decorativa que lleva, inevitablemente al pastiche: «La aproximación al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro, o del pastiche estereoscópico del pasado, confiere a la realidad actual y a la apertura del presente histórico la distancia y el hechizo de un espejo reluciente. Pero esta nueva e hipnótica moda estética nace como síntoma sofisticado de la liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo» (Fredric Jameson: *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, p. 52).

¹¹ Podemos pensar, sin exageración, en el minimalismo como «la *lingua franca* del mundo artístico mundial» (Lynn H. Zelevansky: «Lo local y lo mundial: transgrediendo el minimalismo» en *No es solo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, p. 25).

ribera de El Charco y ahora avenida César Manrique, está cubierto por esos costrones. Pero yo no los miro: solo pienso en meter el azadón con más fuerza para retirar las capas. Recuerdo el poema de Ligia Hansen que describe cuanto se interpone para llegar allí: no atiende al camino, se concentra en el objetivo. El interés por Ikea y el *Fight Club* es el laberinto especulativo: llegar allá, a donde vamos, es la metafísica por acción.

En el poema de Hansen, titulado «Mi hogar», puede leerse:

Hay una isla remota que sólo yo visito,
porque aunque está al alcance de todos
nadie se interesa por ella.
Está en medio del tráfico, en medio de los out-doors
[y las luces de neón
por entre las antenas, los cables y las pantallas.
Para llegar hasta ella tienes que atravesar las gasolineras,
los fast-food, las discotecas, los shopping-centers,
los estadios de fútbol, las pistas de patinaje,
[la academia de aerobic,
tienes que pasar por la estrella de cine, el cantante de rock,
el telepredicador, el político populista,
la sala de visita, el cocktail, la inauguración y
[el día festivo en el litoral,
sólo entonces llegas.
Pero, lo confieso, no hay mucho que ver allí.
Un lago, palmeras y un unicornio.
Es por la sonrisa del unicornio por lo que voy allí.
Voy todos los días.
La verdad es que vivo allí.

≈ Cámara, tabernáculo del desierto, pabellón, campaña.

Volver a las *machines celibataires*.

▲ La cámara se aísla en la casa, como la cabaña se aísla en el traspatio y las cuestiones de la conyugalidad, la mujer y sus diez hijos, la propiedad arquetípica, el espacio del secreto, *keep it to yourself*. Sonny II.

Te contaré el relato de Manuel y Sonny.

≈ El relato imponente y hasta inverosímil de partida-y-retorno, sin que propiamente se produzca una vuelta. Escuchando a Juan Gopar hablar del regreso de su tío-abuelo tras la «peripezia americana» tuve claro que ahí estaba encriptada *una novela familiar*. Un hombre que parece llegar con un «tesoro» (un inmenso baúl) que solamente sirve para que se encarama a él como si fuera un escenario para bailar claqué y tocar la armónica. Lo más anómalo de todo: la incapacidad del canario para volver a hablar español, su cerrazón en el inglés. Cuento (afortunadamente) sin moraleja. Pero sí con *desvelamiento*. Aquella imposibilidad en realidad era fruto de la prohibición materna, valga la paradoja, de usar la lengua materna. Delito, culpa y «penitencia» idiomática.

▲ Escena primitiva, el espacio del tesoro.

Los misterios se encuentran en el traspatio.

≈ El narrador, según Benjamin, que entreteje sus palabras al caer la tarde, combinando la palabra que viene de lejos, la promesa del tesoro, la certeza de la finitud; acariciando cada palabra como si fuera un alfarero, seduciendo a las mujeres que tejen y se demoran (Penélope y Sherezade como arquetipos que evitan que suceda lo peor). El tesoro, como la carta robada, estuvo siempre ante nuestros ojos.

▲ La cámara se separa de la pareja y aparece la cuestión de la celda y la cámara individual como lugar simbólico en la relación con la cabaña eremítica en el desierto.

≈ En 1991, Gérard d' Aboville realizó, en solitario, la terrible travesía del Pacífico en una barca de remos, a su llegada declaraba: «Lo que he hecho no sirve para nada pero lo he logrado... ahora viene el vacío, no sé ya qué hacer con esta vida que me he ganado». «Su *performance* –advierte Virilio- no fue realmente deportiva, pues no se trataba de una competencia ni de batir algún record; no se habría tratado entonces más que de un juego en estado puro, una apuesta, escribió antes de su partida en una especie de testamento. Pero una apuesta en la que apostaba su propia vida, la *salvación* de su cuerpo, al precio de múltiples sufrimientos y de largos días de terror, una especie de moderno alejamiento eremítico, tan inexplicable como aquel de los ancianos estilistas que, apostando por la *salvación de sus almas*, se instalaban entre la Tierra y el cielo, en la cumbre de cualquier columna o pórtico de un templo en ruinas, desde donde contemplaban la agonía de un mundo antiguo en descomposición. Una agonía que se habría convertido en este fin de milenio, para el navegante, en la de la distancia, en la de la grandeza metafísica del Océano. Después de los primeros momentos de exaltación, Gérard d' Aboville, ante los periodistas que los perseguían, se muestra nuevamente circunspecto, incluso muy molesto por el increíble despliegue mediático que suscita su experiencia, una experiencia tan íntima que nadie, al fin de cuentas, podría comprenderla»¹². Los archipiélagos artísticos contemporáneos exigen de un ánimo aventurero comparable al del remero que comprende la maravillosa *inutilidad* de sus logros. Desde *L' amour fou* de Breton, enraizado mágicamente en Tenerife, hasta proyectos de Smithson como su *Map of broken glass* (1969) o su paródica *Floating Island* (1970), del surrealismo caribeño de Wilfredo Lam a las *Surrounded Islands* (1974) de Christo y Jean Claude, no deja de aparecer lo insular como territorio fértil para la imaginación artística.

¹² Paul Virilio: «Sector sin límites» en *Un paisaje de acontecimientos*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997, p. 94.

▲ La celda es la representación de la interioridad y de ahí viene la ambivalencia que es un lugar de combate con el demonio, con el ciclón, con el Triángulo de las Bermudas, su deuda con el mar, el marino que perdió la gracia del mar. Certamen cuerpo a cuerpo cada noche en su cabaña, los exvotos del Guadalhorce, la interioridad pacificante. Como Rilke llevaba su oscuridad en el fondo de sí mismo, el refugio y la tranquilidad de una casa.

≈ «Cuando cae algo feliz». Pasaje descontextualizado de las *Elegías de Duino*.

▲ Toda la desdicha del hombre proviene de no saber quedarse en su propia cámara, en su propia habitación.

La cámara es el lugar de la fantasmaticación, el ámbito de la protección, del estar sustraído a la vigilancia. La desdicha del hombre es un combate por la cámara, por la habitación, por la libertad.

≈ Cabaña en el traspatio en analogía (forzada) con la estancia final de *Stalker* donde se cumplirían los deseos «más recónditos» de los que allí llegarán. Lo malo es que ahí aflorarían pulsiones destructivas.

▲ Solo que a la habitación de *Stalker* se llega por ambición, a la cabaña del traspatio se llega por desistimiento, por renuncia.

≈ La habitación como un *quantum* antigregario y con un espacio de voluntad de poder. ¿Conservamos memoria de las «habitaciones condenadas»? ¿De esas puertas cerradas a cal y canto que deseábamos atravesar? Tiempo detenido del luto, lugar secreto, espacio magnético y fatal.

▲ La cabaña desnuda en la isla desnuda.

≈ Y, acaso, el sujeto «desolado» en el traspatio, tratando de encontrar *revestimiento* en esa imponente «desnudez».

▲ El carácter despojado del desierto.

≈ Malditos los que tienen un desierto dentro de sí.

▲ Bienaventurados los que, para preservar el vergel interior, salen al desierto. El traspasado desnudo, museo de la memoria poblado de objetos de desechos, restos del naufragio de una vida.

≈ ¿Existe un modelo de anticabaña?

Vivimos en la era de la *museografía generalizada* y, sin embargo, no hay apenas memoria. Todo lo que se manifiestan son recuerdos banales, pequeñas anécdotas, travesuras con las que «matar el tiempo». Es como si se hubiera perdido la capacidad para producir sucesos dotados de intensidad, cercados por un horizonte de tedio.

Da la impresión de que hace cuarenta años, en 1966, Kaprow comenzaba a deprimirse al comprobar que toda la historia del arte y de la estética que estaba, literalmente, en los estantes colaboraba en una «momificación de la vida» y en una pantanosa indistinción: «Si no hay una clara diferencia entre un *assemblage* de sonidos y un concierto de ‘ruidos’ con suspiros, entonces no hay una diferencia clara entre un artista y un chatarrero». A lo mejor se trataba de no añadir *más cosas* en el paisaje del arte contemporáneo que estaba repleto¹³. Ben Vautier, presentó, en una obra titulada *El museo de Ben*, entre otras cosas, una concha, algo de madera y un montón de porquería, al lado de las cuales colocó un cartel con el siguiente texto: «Si desde Duchamp es arte todo, ¿significa eso que esto también es arte? Si la respuesta es sí, ¿por qué ir a los museos y no simplemente bajar a los sótanos».

¹³ «Entre las obras más notables del postarte se encontraba la respuesta de Claes Oldenburg a una invitación a «participar en una muestra urbana de escultura al aire libre»; (1) sugiere declarar a Manhattan una obra de arte, (2) propone un monumento al grito en el que un agudo grito sea radiodifundido por todas las calles a las dos de la madrugada, y (3) finalmente, hace que sepulcros sindicados excaven, bajo su supervisión, una zanja de 182x182x91 cm detrás del Metropolitan Museum y luego la vuelvan a rellenar». Douglas Huebler dijo con agudeza: «El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes; no deseo añadir ninguno más». Pero también está lleno de ideas y actividades más o menos interesantes. ¿Para que añadir más?» (Donald Kuspit: *El fin del arte*, Ed. Akal, Madrid, 2006, p. 64).

La prisión, Piranesi, las prisiones, la anticabaña, nótese que son bastas anticelulares donde existe un vuelco demoníaco de los planes, espacio de la crisis, del drama, de lo sublime, calma rodeada de terror, como el día después de la tormenta que presagiaba el sueño del último naufragio.

Piranesi y cómo del terror surge del placer y las ruinas.

«Estoy obsesionado -escribe Kounellis- por la suerte del pequeño hombre de Piranesi»¹⁴, en él se encuentra una imagen de nuestra cultura, pero, al mismo tiempo, habita el momento aberrante que la descentra, su ruina. La abolición del centro condena a errar y a establecer una narración artística que rima con lo kafkiano: comprensión del dolor como itinerario hacia la pureza. La melancolía de Kounellis atraviesa las contradicciones y pasajes de la cultura moderna que llevan a la conciencia del límite. El funeral es el punto de partida tras la decadencia, el llanto expresa la fe en la civilización. Las obras de este artista, autocalificado como «un partisano de la felicidad»¹⁵, son auténticas confrontaciones en las que se establece una distancia: éxtasis y enigma. Froment ha subrayado que Kounellis inventa un lenguaje y reconstruye un tipo estético (el eremita o el hereje) desde la experiencia de la carne¹⁶.

¹⁴ Jannis Kounellis: «Monstruosa sentencia para el monstruo K.» en *Kounellis*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1990, p. 225.

¹⁵ «Busco dramáticamente la unidad, aunque sea inaprensible, aunque sea utópica, aunque sea imposible, y por eso es dramática. Estoy contra la estética de la catástrofe; soy un partisano de la felicidad» (Jannis Kounellis: «Un hombre antiguo, un artista moderno» en *Kounellis*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1990, p. 223).

¹⁶ Cfr. Jean-Louis Froment: «Aproximación» en *Kounellis*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1990, p. 29.

HISTÓRICAMENTE

Inclinación al retiro (≠ ciudades): ya en los paganos.

Festugière, I,
p. 41

Anacoreta: hace profesión de retirarse del mundo. Se convierte en el habitante de una cabaña o de una celda (*kellion*) en la cual, dependiendo o no de una laura (Athos), vive solo o con uno o dos hermanos.

Décarreaux,
p. 29

Anacoresis no se refiere a una soledad absoluta, sino más bien a lo siguiente: rarefacción de los contactos con el mundo + individualismo (ascesis individualista):

Amand, p. 40

1) Alejamiento del mundo. Apogeo de la anacoresis, fines del siglo III, comienzos del siglo IV (Antonio: tumbas de los faraones, luego oasis, montañas de Egipto). Fuga del Estado, del fisco, del servicio militar + independencia preocupada por disminuir los contactos sociales, por protegerse de ellos.

2) Cada uno se gobierna a voluntad: plegaría privada + trabajo manual (cestería, tejido, esteras) con salmodia.

3) ≠ Eremitismo: cohabitación posible de a dos o de a tres. Vinculación con una laura (Oriente y Monte Athos). Visitas mutuas de los anacoretas. Algunos consejos de ancianos para moderar las excentricidades. Reunión los sábados para la sinaxis (liturgia común).

METAFÓRICAMENTE

Anacoresis: fundada por un acto de ruptura, una sacudida inicial. Es necesario que el alejamiento sea simbolizado. Anacoresis = una acción, una línea, un umbral a franquear.

Robinson
Crusoe,
Pp. 47-49, 58

Por ejemplo, simbólicamente, Robinson: arrancamiento del mundo por el naufragio. En un momento, ningún otro compañero (sobrenadan sólo "tres sombreros, un gorro y dos zapatos de distinto par"). Al cabo de trece días, el navío se hunde. = Todo puente cortado con el mundo (el mundo volverá más tarde, bajo la forma de canibales).

Vie de Spinoza,
por
Jean Colerus,
Pléiade, p. 1318

Anacoresis laica: Spinoza, al final de su vida, se retira a Voorburg, cerca de La Haya. Primero en una pensión; pero se da cuenta de que gasta mucho; alquila una habitación en una casa particular (para comer a su gusto). Verdadera anacoresis, pues a veces baja a discutir con sus anfitriones. Allí "vivió a su antojo de manera muy retirada".*

* Ficha 121: "Fuera de la red. *Poë-Bouille*. Todas las miradas están identificadas socialmente. Pero hay una vacancia, un no dicho (término destacado, paradigma): el apartamento del segundo piso: el del escritor.

Esta noción de anacoresis debería ser precisada por tres razones:

1. Históricamente: matriz de la idiorritmia, por representación de una estructura colectiva-individualista.

2. Anacoresis = todo fantasma de retiro sobrio. Imagen apacible de Spinoza. Anacoresis: solución individualista para la crisis de poder. Huyó, no niego el poder, el mundo, los aparatos; quiero crear una estructura de vida que no sea un aparato de vida. De allí, el acto simbólico de ruptura: *anachorein*⁹ = rechazar el poder, objetar el poder (o aun a los demás, como poder).

3. Puede haber una actualidad de la anacoresis (laica). Mundo actual: gregarismo, alienación, formas prevalecientes del poder. → Sueños, fantasmas, actos de alejamiento. Se encontraría allí un simbolismo del arrancamiento (Robinson): "realizar" los propios bienes y comprar una granja en Ardèche para criar ovejas. Más vagamente: ir a vivir al campo (tema de la cultura de masas; publicidad Gervais* – las vacas), aislarse, conservar sólo algunos puntos de almohadillado¹⁰ con el mundo: anacoresis equilibrada (las hay locas).

Fragmento del libro *Cómo vivir juntos*, de Roland Barthes.

- ▲ La cabaña y el traspatio. La cabaña hace el lugar. El traspatio no es la anticabaña, pero sí es el no-lugar. Un espacio en el que el relato no ha sido aún construido. El constructor de cabañas podría acudir al traspatio para crear el lugar: debe extraer las piezas desde la acumulación. Construye el lugar con un relato sacado de allí: de la fenomenal acumulación del mundo. La interacción entre el traspatio y la cabaña es la elucidación de una metafísica (creación de lugar) por acción y no por especulación.

¿Qué tienen en común Heinrich Böll y Joseph Beuys, o Jannis Kounellis y Pasolini, o Oiticica y Ferreira Gullar? La voz de los escombros, las ruinas, las cenizas, la escoria, los solares, el sudor, lo humano.

- ▲ Rauschenberg y la idea del traspatio,
los *combines*,
Monograma,
bed,
los cuadros blancos.
El Charco.
La casa.
El traspatio y los animales.



Monograma, Robert Rauschenberg. 1955-1959.
Fundación Robert Rauschenberg



Odalisca, 2003. Instalación. Gallina, cabaña, traspatio



Herbarium intermareal, 2005-2007

▲ En la web del Whitney Museum of American Art puede leerse¹⁷:

Satellite es una *combinación*, el término que usaba Robert Rauschenberg para una forma híbrida de pintura, escultura y collage que creó entre 1954 y 1964. Las combinaciones son estructuras independientes y relieves en los que Rauschenberg unió la pincelada improvisada del expresionismo abstracto con una exuberante proliferación de elementos de *collage* y objetos encontrados. *Satellite* incluye un faisán pintado y disecado, que se pavonea en el borde superior derecho de un palé de tamaño humano que contiene imágenes y objetos aplastados, como cómics de periódicos, blondas y un par de calcetines. «Un par de calcetines», afirmó más tarde Rauschenberg, «no es menos adecuado para hacer un cuadro que la madera, los clavos, la trementina, el aceite y la tela». Ni en *Satellite* ni en las otras combinaciones Rauschenberg eligió elementos con el fin de transmitir un significado concreto. El significado reside en la combinación de elementos, que expresan su respuesta a la sociedad estadounidense de posguerra. Como explica Rauschenberg: «Me vi bombardeado por los televisores y las revistas, por la basura, por el exceso del mundo. Pensé que si podía pintar o hacer una obra honesta, debería incorporar todos estos objetos, que eran y son una realidad».

Para mí aquello solo era una libre, enérgica y maravillosa prolongación del traspasamiento, donde la expresión «más mierda que en el palo de un gallinero» encajaba a la perfección. Acababa de descubrir todo de nuevo, pero más que el descubrimiento recuerdo esa sensación de punto de partida, de vaciamiento, de la alegría como condición creativa. Ahí quería estar siempre.

Sabemos que la búsqueda moderna de la autonomía del arte conduce, paradójicamente, a una expansión de sus límites. A finales de los años sesenta (cuando las actitudes se convirtieron en formas), las líneas de demarcación rígidas entre géneros y medios empezaron a disolverse. Se ha señalado que el arte pop, y particularmente las obras de Jasper Johns y Robert Rauschenberg, son decisivas en la transformación posmoderna del plano perpendicular de la pintura (correlato del cuerpo erguido del arte renacentista, la ventana abierta al

17 <https://whitney.org/collection/works/7506>

mundo de Leon Battista Alberti) en lo que Leo Steinberg calificó como un *flatbed* (una superficie de trabajo neutral que desplaza el eje de la naturaleza hacia la dimensión de la cultura), un *bricolaje* pictórico, pero también de enorme incidencia crítica.



La espera, 1982 - Técnica mixta s/tabla

- El esperar es el movimiento íntimo de la interioridad, pasividad y actividad.

Esperar, aprender a esperar, a decir en este esperar.

Hacer del esperar.

Quien no sabe esperar no sabe decir (pintar).

Quien se cree que esperar es paralizarse en alguna suerte de quietud no es que no sepa decir (pintar) es que no sabe lo que es esperar.

Esperar no es un simple anhelar que algo venga hacia nosotros, es un moverse hacia ello.

Esperar es salir al encuentro.

Así lo señala María Zambrano en *Persona y democracia*.

El ritmo del esperar es el ritmo del procurar.



The horizon house, 2007. Medias variables

≈ Podría realizarse una genealogía del *dibujo borrado* de Rauschenberg a partir de la *tabula rasa* del *Discurso del método* que es, conviene recordarlo, un «borrado», el límite de la «cultura de la curiosidad», el paso del arte combinatorio del barroco al *ars vivendi*, esto es, a la óptica de la modernidad. Lo que tenemos cuando se borran las «alegorías» de la pintura antigua es la tela inmaculada. De las representaciones de la Inmaculada Concepción nos vamos deslizando hacia la iconografía atea o hasta la fenomenología del minimalismo que tiene algo de «religión de los embalajes». «Los muros son bellos cuando son blancos», dirá Zuinglio en su insistente reivindicación de la desnudez de las iglesias. «La belleza de la antimagen –señala Stoichita- es una de las paradojas de la época moderna, paradoja que debemos a la Reforma».

Gluts, 1986–95

≈ En *Gluts*, 1986–95, su última serie de esculturas, el artista ensambla objetos de metal, tales como señales de tráfico, tubos de escape, rejillas de radiadores o persianas, creando unidades integrales donde el todo es más que la suma de las partes.

«Vivimos en una época de excesos. La avaricia es ilimitada», explicó el propio Rauschenberg refiriéndose a sus *Gluts*, para los cuales se había inspirado en la crisis económica de su Texas natal, derivada de los excedentes (*glut* en inglés) de petróleo existentes en el mercado.

Sí, confesémoslo: la pobreza de nuestra experiencia no es solo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general. Se trata de una especie de nueva barbarie. ¿Barbarie? Así de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de la experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimos y sin mirar ni a diestra ni a siniestra.

Walter Benjamin: «Experiencia y pobreza» en *Discursos interrumpidos I* (Madrid, Taurus, 1973, p. 169).

- ▲ Si el todo es más que la suma de las partes, en el traspatio nada podía aislarse sin amenazar su significado, porque fuera de aquel océano duchampiano ni Santiago ni yo teníamos sentido.
- ≈ Todos los tramperos disimulan sus trampas; hay que aprender a disimular, camuflando las trampas con todas las artes posibles. Fue Diderot quien calificó el «arte del trampero» de ciencia. El artista tiene algo de cazador de presencias, aunque finalmente sedimente, valga la paradoja, *ausencias*. Navegar *al paio* en el océano del arte contemporáneo puede llevar a naufragar en la idiotez sin fondo o incluso a embarrancar en los bajíos de la «especulación» financiera.



Serie *La isla taller*, *Sin título*, 2009-2021

- ▲ La isla taller. El largo taller de incertidumbre que forma el tiempo y la espera. El volcán cultivado.

Sobre esa idea parece crecer un poema de Manuel Padorno, «Nunca serán los días tan propicios», donde se lee:

Nunca serán los días tan propicios:
el aire alegrado,
la granazón de la ceniza, todo
lo que en un tiempo fue ternura.
Quede el amor por testimonio.
Las montañas tendidas, los volcanes,
la amarillenta arena caminera,
tierra oscura atravesé callando;
la trabajosa viña, la hondura
del garbanzo, los sables relucientes
de la cebolla atravesé callando.
Las olas suben dentro de mis ojos,
el jurel afilado,
el rojo cantarero.
Chillan las nubes, las gaviotas grises,
el cernícalo pasa encandilado
bajo celestes aguas luminosas;
tiembla la luz por la caleta clara;
sobre peñas doradas, por las hoyas
blancas entra la luz temblando;
hermoso taller el mío: la isla.

▲ La isla como taller y la isla museo.

¿Cuál es la naturaleza del arte cuando este llega al mar?



Fernando Castro Flórez en el volcán.

≈ No recordaba esto.

▲ Sardinas secándose al sol y un «tenderete-circo» para ahuyentar a las gaviotas.

Siempre me pareció una instalación que podría haber firmado John Cage. Esta era la pesca habitual de mi padre en la que yo participaba. Muchos años antes de que tú lo vieras había pintado estos dos cuadros que presenté en ARCO.

≈ El viento impone su ley. Todo está, aparentemente, fuera de sitio e incluso mi mirada está *al sesgo*.



Detalle de *Un circo para John Cage II*. Arco 86

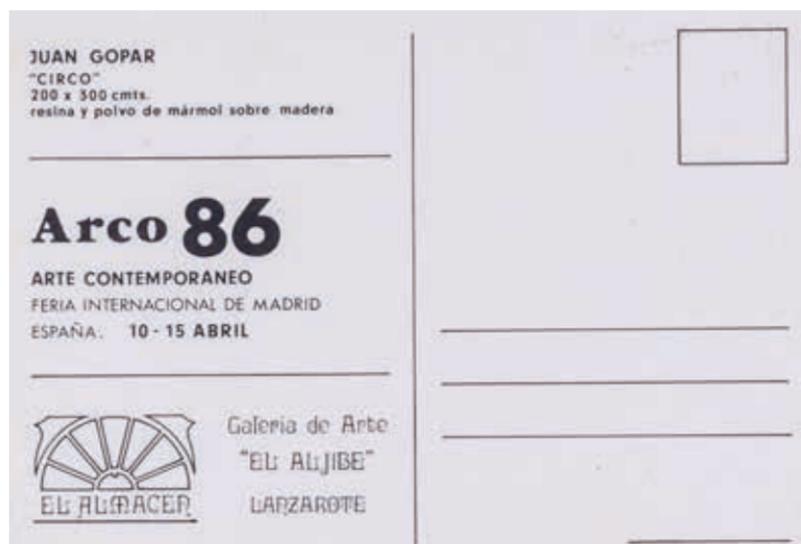
≈

La obligación -la moralidad, por así decir- de todas las artes hoy en día es intensificar, alterar la conciencia perceptiva y, desde ahí el conocimiento. El conocimiento y la conciencia. ¿De qué? Del mundo material. De las cosas que vemos y oímos y saboreamos y tocamos.

John Cage en una entrevista con Richard Kostelanetz: «We don't any longer know who I was», en *The New York Times* (17/3/68).



Anverso y reverso postal. *Un circo para John Cage*, 1985. Polvo de mármol y resina de poliéster sobre madera. 200 × 300 cm



- ≈ La catástrofe no es meramente el último acto de la tragedia.
 «Que todo siga así –escribió Benjamin- es la catástrofe».



Homenaje a John Cage, 1986



Homenaje a Juan Hidalgo, 1986

SEGUNDA PARTE

AL PAIRO.

[Notas para aproximarse a una isla habitable].

Fernando Castro Flórez

«Narrar es el arte de seguir contando. Nunca el relato es el mismo, basta un pequeño giro, un gesto, una actitud distinta en el que escucha, para que el relato gire y aparezcan nuevos matices, nuevas recaladas».

(Juan Gopar en conversación con Estíbaliz Pérez García).

En deuda. (Para iniciar «otra» genealogía de la moral contemporánea).

El concepto de *Homo economicus* está atravesado por una larga tradición de egoísmo. No exageramos si decimos que el «hombre económico» es un sociópata, pero también un sujeto «eminentemente gobernable». Aquello que definimos como «economía» sería lisa y llanamente imposible sin la producción y control de la subjetividad y de sus formas de vida. La tarea de una comunidad o de una sociedad ha sido, ante todo, la de generar un hombre capaz de *prometer*, un hombre en condiciones de «hacerse garante de sí mismo» en la relación acreedor-deudor, esto es, en condiciones de cancelar su deuda. La esfera del derecho de las obligaciones de la deuda representa, de esta manera, el núcleo original del mundo de aquellos «asuntos lúgubres», en expresión de Nietzsche, que constituyen los conceptos morales: falta, culpa, (mala) conciencia, represión o (carácter sagrado del) deber.

La deuda implica una subjetivación, un trabajo sobre sí mismo, esto es, *una tortura de sí mismo*.

El hombre es el animal evaluador que llega a pedir, como reembolso de la deuda, la carne ajena. «El origen de la medida, el origen de la evaluación –según apunta Maurizio Lazzarato en *La fábrica del hombre endeudado* (Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2013)-, de la comparación, del cálculo, de la contabilidad (todas ellas, funciones que serán las de la moneda), no debe buscarse en el intercambio económico o en el trabajo, sino en la deuda». La economía necesita de la mnemotecnia del dolor o, en otros términos, nos tiene que encadenar (a todos) en el mecanismo de la mentalidad sacrificial. Hoy estamos atrapados o movilizados por la llamada «economía de la información» que valora los sentimientos, la confianza y los contactos sociales como valora las acciones y las mercancías. En este mundo de estricta y frenética «comercialización del yo», no conseguimos tanto contactar con el otro cuando hundirnos en una sensación de ansiedad. El sociólogo David Riesman, en 1950, se quejó en su famoso libro *La muchedumbre solitaria* de que en el mundo moderno cada persona se había convertido en un operador de radar de su propia vida.

En el siglo ^{XXI} se ha amplificado el desasosiego en el seno de un mundo ligeramente paranoide dominado por la mutua sospecha, el engaño recíproco y la desconfianza generalizada.

Según un ensayo de 1907 de Freud la obsesión es la repetición compulsiva de un ritual que no cumple con su objetivo. No dejamos de sentir, en la configuración de la sociedad, el temor a estar en contacto con el cuerpo que es siempre el cuerpo del otro, porque el propio cuerpo es otro en relación al yo interior. «Para que la masa conserve su cohesión -escribió Freud- es preciso que alguna fuerza la mantenga, y ¿qué otra fuerza podría serlo si no Eros, que asegura la unidad y la cohesión de todo lo que existe en el mundo?». Las *impresiones inquietantes* de ciertos procesos del arte contemporáneo tienen algo de «trampas visuales» que funcionan como espejos deformantes, sedimentos en los que la identidad está alterada, pieles (materializaciones de la idea de Perniola del sujeto como una «vestidura extraña») que friccionan contra la superficie artística para transmitir un tono sombrío.

Tenemos claro que el «poder pastoral» no nos lleva a ninguna parte o, para ser menos preciso, encamina a todos los «sujetos endeudados» al abismo en el que nada se puede saldar. Hay que ir, más allá de la imposición de la culpa y de la moral del miedo, en busca de lo que Nietzsche calificó como «segunda inocencia». «Sin duda, hablar de estrategia –apunta Jacques Derrida- significa tener en cuenta un «ahora» irreductible. Hacerse cargo de la singularidad de este «ahora» no forzosamente quiere decir renunciar a lo que decía de la disyunción, y de lo inactual. Hay un «ahora» de lo inactual, hay una singularidad: la de la disyunción del presente». Tenemos, sin ningún género de dudas, que reaccionar críticamente en el seno de una «cultura ahorista», tal y como la definiera Stephen Bertman, tratando, aunque parezca imposible, de poner freno a esta *aceleración*. Como advirtiera Virilio, una característica, especial entre otras, que contrapone la civilización contemporánea a aquellas que la han precedido es la velocidad que conduce, literalmente, hasta un segundo acontecimiento «original»: el accidente, esa «generalización

progresiva de acontecimientos catastróficos que no solo afectan la realidad actual, sino que también son causa de ansiedad y angustia para las generaciones venideras».

Sitios tras la catástrofe y bucles de la (cons)paranoia.

En un artículo titulado «The Great Consolidation of Power», que comentaba las múltiples disrupciones del año 2010 –el colapso financiero griego, la nube proveniente de Islandia que cubría los cielos europeos y el gran derrame de petróleo en el golfo mexicano–, Ross Douthat, columnista de opinión para el *New York Times*, escribió:

«El pánico de 2008 sucedió en parte porque el interés público se había vinculado de tal manera con los intereses privados que estos últimos no podían permitirse fallar». Estamos marcados, en todos los sentidos, por las catástrofes, desde el naufragio del *Prestige* al desastre de la central de Fukushima, en un colapso planetario que también tiene consecuencias en la «burbuja estética». El imaginario lúcidamente catastrofista, marcado por la desconfianza frente

al discurrir del mundo, conduce a la conclusión de que *somos una plaga*. Déborah Danowoski y Eduardo Viveiros de Castro advierten que la idea de que nuestra especie es de aparición reciente en el planeta, que la historia tal como la conocemos (agricultura, ciudad, escritura) es más reciente aún, y que el modo de vida industrial, basado en el uso intensivo de combustibles fósiles, «se inició menos de un segundo atrás según el conteo del reloj evolutivo del *Homo sapiens*, parece conducir –tal y como insisten lúcidamente en su libro *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los medios y los fines* (Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2019)- a la conclusión de que la humanidad misma es una catástrofe, un evento súbito y devastador en la historia del planeta, que desaparecerá mucho más rápidamente que los cambios que habrá suscitado en el régimen termodinámico y en el equilibrio biológico de la Tierra». Lo que acontece ya no es un cataclismo lento (aquel desmembramiento gradual del mundo que Mark Fisher analiza en la siniestra película *Hijo de los hombres* de Alfonso Cuarón) sino una catástrofe acelerada.

En su ensayo *Ciudad pánico* (Ed. Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2007), Virilio introduce una cita crucial de Goethe: «cuando me asalta el miedo invento una imagen». El miedo es, ciertamente, uno de los signos de nuestra época, desde la fundación del siglo **XXI** con el atentado-demoledor de las Torres Gemelas hasta la cuarentena «decretada» por la pandemia del covid-19. Según este teórico, la catástrofe más grande del siglo **XX** ha sido la ciudad; de Nueva York a Karachi (con sus innumerables salas de tortura) o de Marbella a Dubai (donde se desarrolló el proyecto *World*: un archipiélago artificial, compuesto por doscientas cincuenta islas semejantes a un mapamundi), asistimos a los desastres del progreso, al balanceo entre la feria de atrocidades y la horterada sin paliativos. Se ha completado la desertificación del mundo, hemos asistido tanto al *black out* de la imaginación cuanto al crepúsculo de los lugares. «¿Qué esperaremos –se pregunta retóricamente Virilio– cuando ya no tengamos necesidad de esperar para llegar? A esta pregunta, ya vieja, podemos responder, hoy: *esperamos la llegada de aquello que se demora*». No parece suficiente

respuesta la de que tendríamos que pasar del *déjà vu* al *déjà là* (de lo ya visto al ya ahí), porque tanto en la claustrofobia cuanto en la agorafobia se produce una suerte de caída libre. La *implosión de los puntos de vista* no puede terminar convertida en mera pirotecnia.

John Berger ha observado que la mayoría de los miles de millones de llamadas de móvil que se producen cada hora en las ciudades y los pueblos de todo el mundo empiezan con una pregunta sobre el paradero del que llama. Los seres humanos necesitan inmediatamente saber dónde están. «Es como si la duda les acosara y les hiciera pensar que no están en ningún sitio. Están rodeados –indica Berger en «Diez notas sobre ‘el lugar’» (*Babelia. El País*, 16 de Julio de 2005)- por tantas abstracciones que tienen que inventar y compartir sus propios puntos de referencia provisionales. Hace más de treinta años, Guy Debord escribió unas palabras proféticas: «... la acumulación de masa produjo mercancías para el espacio abstracto del mercado; del mismo modo que ha aplastado todas las barreras regionales y legales y todas las restricciones empresariales de

la Edad Media que sostenían la calidad de la producción artesanal, también ha destruido la autonomía y la peculiaridad de los lugares». La palabra clave del caos mundial es deslocalización, o relocalización, que no solo hace referencia a la práctica de trasladar la producción al lugar en el que la mano de obra es más barata y las leyes son mínimas, sino que contiene la fantasía enloquecida del nuevo poder sobre lo que está fuera, el sueño de menoscabar la categoría y la confianza de todos los lugares establecidos para que el mundo entero se convierta en un mercado continuo. El consumidor es fundamentalmente alguien que se siente o se ve empujado a sentirse perdido si no está consumiendo. Las marcas y los logotipos son los toponímicos de Ninguna Parte».

Bulent Diken señala que en las ciudades contemporáneas el sitio de la no ley, lo que propiamente llama *estado de excepción*, dentro de la ley tiende a transformar el espacio urbano en un espacio biopolítico dislocado en el que las categorías políticas de la modernidad (tales como izquierda/derecha, privado/público, absolutismo/democracia) están entrando en una

zona postpolítica de indistinción y por ende disolviéndose. La misma apología de la hibridación y del nomadismo no suele reparar en que el poder mismo se ha vuelto «rizomático». Aca-so el arte contemporáneo pueda ser algo más que el ornamento hiperbólico o la consigna patate-ra, generando preguntas críticas, ofreciendo *otros puntos de vista*. De nada serviría que fuera algo «maravilloso» o enigmático, pues todo lo que tiene esas características ingresa, rápidamente, en el olvido, como esa prehistoria neo-bunkerizada. Lo que necesitamos son *operaciones metafóricas* intensas, tenemos que contar historias que generen *sitios*. Contemporáneos del colapso del turbo-capitalismo financiero (sabedores de que su toxicidad tenía que ver con la condición «burbujeante» de los modelos urbanizantes que saquean las esperanzas de los ciudadanos), desplazados o abducidos por las dinámicas de *gentrificación* (empantanados, literalmente, en esa «ciudad revanchista» que describiera Neil Smith), no podemos meramente fantasear por una *huida al campo* (ese neo-transcendentalismo que es una resaca vergonzante del hipsterismo y sus pretensiones

«curatoriales») ni pretender que sabotearemos el sistema *enladrillado* desde «zonas temporalmente autónomas» (derrapando, en algunas ocasiones, hacia una patética estetización del «precariado») cuando hemos sufrido una gran decepción ante la falta de proyecto del *populismo indignado*. Tenemos que volver a pensar, tomando en cuenta radicalmente la *excepcionalidad* de lo que nos pasa (asumiendo que el «estado de alarma» es mayor que el que tenemos ahora *viralizado*), el espacio público, defender lo común y trabajar por una *comunidad verdadera*. Nos va (no exagero) la vida en ello.

Hoy necesitamos, como sostiene Žižek, retomar lo que Kant denominó «el uso público de la razón», distinguiendo los datos de la ideología, asumiendo que necesitamos tomar decisiones políticas radicales. Si queremos tener una «vida decente» será imprescindible pensar en lo común. No basta con censurar, a la manera de Agamben, el «estado de excepción»; es urgente tomar medidas excepcionales para no regresar, como si nada hubiera pasado, al «desastre normal». Tampoco sería razonable abrazar un «comunismo» de duermelvela que es más quimérico que espectral.

La *consparanoía* tiene raíces profundas en nuestro mundo, como si la herencia de la filosofía de la sospecha fuera la «adicción» a las narrativas detectivescas. «Si las historias de detectives –apuntan Ferrán Barenblit y Cuahtémoc Medina en el catálogo de la exposición sobre *Forensic Architecture* que comisariaron en el 2017- tuvieron un rol radical en producir el imaginario de la sociedad de la vigilancia como producto de una especie de magia racional policial, el sistema de gobierno contemporáneo tiene en las escenificaciones mediáticas y de entretenimiento de investigación y de enjuiciamiento forense (como la serie televisiva *CSI*) uno de sus más eficaces teatros de consenso. Refiere al mundo que el proceso judicial (y prácticas como la exhumación pública de restos mortales) se ha convertido en pasajes dominantes de la experiencia del presente, tanto como la extendida privatización de la violencia como modo de producción alrededor del mundo». Como advirtiera Walter Benjamin en las consideraciones finales de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el hombre ha convertido su autodestrucción en un es-

pectáculo de primera magnitud. Nosotros tenemos que navegar en una época de tsunamis *post-truistas*, tratando de sobrevivir a una pandemia que ha convertido la información en sistema de *encubrimiento* de la muerte (presentación obsesiva de gráficos, porcentajes herméticos, retórica camufladora en pleno pánico y, a la postre, confusión reinante y desgobierno «alarmado») y hasta la filosofía está «obligada» a precipitarse en el vértigo del tertulianismo.

Tras la congestión y la ruina metropolitana.

Es obvio que nosotros somos los habitantes de la arquitectura de la *congestión*. «El manhattanismo –señala Rem Koolhaas en *Delirio de Nueva York* (Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004)- es la única ideología urbanística que se ha alimentado, desde su concepción de los esplendores y las miserias de la condición metropolitana (la hiper-densidad) sin perder ni una sola vez su fe en ella como fundamento de una deseable cultura moderna. La arquitectura de Manhattan es un paradigma para la explotación de la congestión». Si el

aire de la metrópolis se volvió irrespirable y no nos proporcionó la libertad prometida, la expansión mutante de los espacio-del-consumo no ha sido otra cosa que la imposición de un «enmarañado imperio de confusión –tal y como es descrito en el mencionado *Espacio basura* que funde lo elevado y lo mezquino, lo público y lo privado, lo derecho y lo torcido, lo atiborrado y lo famélico, para ofrecer un mosaico ininterrumpido de lo permanentemente inconexo». El «mundo interior del capital», en término de Sloterdijk, es una variante del Palacio de Cristal, un invernadero-consumista que pretende ofrecernos placeres paradisiacos. «Para cualquier estado fenoménico –advierde Thomas Metzinger-, el grado de transparencia fenoménica es inversamente proporcional al grado de disponibilidad atencional introspectiva de las fases del proceso anterior». La transparencia, de manera paradójica, es así una forma especial de oscuridad. La retórica de la «levedad» arquitectónica o de la «transparencia», desplegada por medio de *a new wow factor*, ha revelado su absoluta opacidad. *Less is more* deja de ser la divisa «minimalista» para nombrar el momento en el

que se toca fondo. «El principio de ‘menos es más’ corre el riesgo –según advierte Pier Vittorio Aureli (*Menos es suficiente*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2016)- de convertirse en una celebración cínica del espíritu de la austeridad y de los recortes presupuestarios de los programas sociales».

Pensábamos que pronto viviríamos todos en Detroit, en la esplendorosa ruina de la ciudad que diseminó automóviles por todo el mundo y, sin embargo, nuestro destino ya está edificado en la ciudad de Songdo, el supremo manifiesto del urbanismo «desalmado» que es a la vez el escaparate de la «economía verde» y la sublimación de nuestros desastres continuados. En plena catástrofe, lo imposible se vuelve posible. «Cuando un suceso se experimenta por primera vez como imposible pero no real (la perspectiva de una inminente catástrofe que, por probable que la consideremos, no creemos que vaya a ocurrir y la tachamos de imposible) se vuelve real pero ya no imposible (en cuanto ocurre la catástrofe, queda normalizada, se considera parte del discurrir normal de las cosas, como si «ya siempre» hubiera sido posible). Lo que hace que estas paradojas sean posibles es la brecha

que separa el conocimiento de la creencia: *sabemos* que la catástrofe (ecológica) es posible, incluso probable, y sin embargo no *creemos* que vaya a ocurrir de verdad» (Slavoj Žižek: *El coraje de la desesperanza. Crónicas del año que actuamos peligrosamente*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2018). Después de la tragedia y cuando la farsa se ha *viralizado* lo que nos resta no es otra cosa que la abismal precarización.

Tenemos que pensar la paradoja de cómo (volver a) vivir juntos después de habernos (mantenido) separado(s), generando más que una «nueva normalidad», una forma de convivir «guardando las distancias». Tras el *estado de alarma* necesitamos construir otras formas de la comunidad, para lo que sin duda será crucial activar el imaginario utópico. José Esteban Muñoz sostenía, en su apasionante libro *Utopía Queer* (Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2020), que la utopía es un modo idealista de la crítica «que nos recuerda que hay algo que falta, que el presente y la presencia (y su contrario, la ausencia) no bastan». Sabemos, ciertamente, *cómo no queremos ser gobernados* y tampoco ignoramos que el más destructor virus que amenaza la vida en el planeta somos

nosotros mismos: hemos consumado el colapso y solamente una inmensa «pulsión de muerte» explicaría un deseo de *volver* a una «normalidad» devastadora. Si nuestros tiempos son «interesantes», por recordar aquel (presunto) proverbio chino que recitaron como título de la última Bienal de Venecia, es porque han revelado la magnitud del desastre (ecológico) que hemos perpetrado. Ni siquiera podemos, a la manera edípica, arrancarnos los ojos para escapar de la abismal experiencia de la desmesura.

La utopía, afirma el artista Dionisio González (que ha realizado fotografías en las que somete a *permutaciones* elementos arquitectónicos desde las favelas brasileñas a los proyectos no realizados por Le Corbusier), puede ser entendida como aquello que nos vincula no con lo útil o lo inmediato «sino con algo más propio, más primordial del hombre, que es el sueño y la ficción que se establecen en *otra parte* o incluso en *ninguna parte*». Marc Augé que considera que lo fundamental de la utopía era que nos mostraban una «tendencia» y nos invitaban a transformar lo cotidiano. La (posible) realización de la utopía nos obliga a tratar de reflotar los restos oscuros del naufragio.

Imaginario distópicos.

Como apuntan Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro *las distopías proliferan* y también se generaliza un pánico perplejo, una retórica catastrofista con la que puede colaborar ese entusiasmo entre macabro y delirante del «aceleracionismo»: «De repente, el famoso *no future* del movimiento punk se ve revitalizado –si es este el término que conviene–, a la vez que reemergen profundas inquietudes de dimensiones comparables a las presentes, como aquellas suscitadas por la carrera nuclear de los años –no tan distantes– de la Guerra Fría. Por ello, resulta imposible no recordar la conclusión seca y sombría de Günther Anders, en un texto capital sobre la «metamorfosis metafísica» de la humanidad después de Hiroshima y Nagasaki: «La ausencia de futuro ya comenzó». La *picnolepsia de lo peor* puede llegar a ser una canción de cuna y el discurso crítico cumplir, en la tonalidad de la letanía, la función de mero acompañamiento para el despliegue de lo siempre igual. Mark Fisher, señalaba que la distopía del siglo *xxi* no es algo que simplemente nos impusieron, sino que fue construida a partir de nuestros propios deseos cap-

turados. La *hauntología* tiene algo de *duelo fallido*: nos han robado el futuro. El club de snobs hipertecnológicos ha reivindicado e incluso convertido en marketing ese *fracaso* que ofrece el «camuflaje perfecto».

«Solo somos –dijo Günther Anders- apocalípticos para poder estar equivocados». Tenemos el deber de ser pesimistas o, por lo menos, evitar la lamentable complicidad con el desastre que se llama *happycracia*. No podemos meter la cabeza bajo esa tierra que está ya arruinada; tenemos que asumir que la catástrofe ya ha sucedido, situados, aparentemente, en un presente sin porvenir: «sea lo que sea que hagamos –escribe Bruno Latour en *Face à Gaïa* (Ed. La Découverte, París, 2015)-, la amenaza permanecerá con nosotros por siglos, o milenios». De acuerdo con Fredric Jameson, parece que hoy en día nos resulta más fácil imaginar el total deterioro de la Tierra y de la naturaleza que el derrumbe del capitalismo, tenemos la *obligación ética-y-estética* de trazar utopías o, por lo menos, intentar abrir brechas para que podamos tener algo mejor. «La larga y negra noche del fin de la historia –apunta Mark Fi-

sher en *Realismo capitalista* (Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2016)- debe considerarse una oportunidad inmejorable. La generalidad opresiva del realismo capitalista implica que hasta las más tenues alternativas económicas y políticas cuentan con un potencial enorme. El evento más sutil es capaz de abrir un enorme agujero en el telón gris y reaccionario que ha cubierto los horizontes de posibilidad bajo el realismo capitalista. Partiendo de una situación en la que nada puede cambiar, todo resulta posible una vez más».

El ensueño contemporáneo, sometido a la lógica del 24/7 (tiempo continuo del trabajo «desterritorializado» y rasgo de la vivencia ultra-conectada en las redes) nos empantana en la espectacularidad que no ofrece otra cosa que un *paraíso del aburrimiento*. Fredric Jameson ha apelado, para comentar la arquitectura postmoderna, a la ironía e incluso ha hablado del *realismo sucio* que aparece en el paso del parque de atracciones al centro comercial. Una de las «raras noticas» que me sacaron, momentáneamente, del embotamiento-confinado fue que los canales venecianos, ausente la marabunta-turística, por fin te-

nían las aguas claras y hasta se había podido ver una medusa. Petrificado por esa *anécdota medusea* tuve la impresión (mínima) de que acaso se estaba produciendo un retorno de lo reprimido. Venecia estaba «planificada» para morir por saturación turística y nuestra nueva normalidad de «sujetos enmascarillados» precisamente tendrá que sobrepasar la aduana del pánico colectivo para que los viajes vuelvan a ofrecernos una experiencia *pre-digerida* y habitualmente indigesta. «No va más» es la frase que marca el *final de partida* civilizatorio y, tal vez, ya no tenemos lecciones que recibir de Las Vegas, aquel desierto en el que edificaron *The Venetian* el casino que monumentalizó la cursilada. James G. Ballard dijo que Las Vegas nunca ha sido nada más que «la mayor bombilla eléctrica del mundo». «Si prescindimos de los anuncios –puede leerse en el mítico ensayo de Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown (*Aprendiendo de Las Vegas*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997)-, nos quedamos sin lugar». Es evidente que *nos vamos a quedar sin muchas cosas*.

Habitamos en una saturación asfixiante, afectados por el sín-

drome de Blade Runner y hemos cobrado conciencia de que todo va a terminar. Recordemos la frase «Entonces somos estúpidos y moriremos» que dice Pris, uno de los cuatro replicantes de la película de Ridley Scott que escapó de la colonia extraterrestre y vino a la Tierra para conocer a la única persona que podía extender su vida, el dios de la biomecánica, el director ejecutivo de la corporación Tyrell, que creó el cuerpo y el cerebro de la generación Nexus. Pensar hoy la *catástrofe múltiple* que nos afecta (en el medioambiente, en el bienestar social y en la educación ya estamos experimentando una devastación inimaginable y un indescriptible sufrimiento) requiere de nuevas metodologías. «El semi capitalismo –indica Franco «Bifo» Berardi en *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva* (Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2017)- se está infiltrando en las células nerviosas de los organismos conscientes, inoculándolos con una lógica tanatopolítica, con el sentimiento mórbido que penetra en el inconsciente colectivo, la cultura y la sensibilidad; esto es un efecto obvio de la privación del sueño y una consecuencia evidente del estrés

impuesto sobre la atención». El frenesí de *socialización forzada* reconfigura o, mejor, «mantiene disponible» las *subjetividades*. La obsesión económica provoca un sentimiento de permanente movilización de la energía productiva. Según Jonathan Crary, esta es la forma del progreso contemporáneo: la implacable apropiación y dominio del tiempo y la experiencia, la implacable colonización del sueño. «Es una zona de insensibilidad, de amnesia, de aquello –señala Crary en *24/7. El capitalismo al asalto del sueño* (Ed. Ariel, Barcelona, 2015)- que destruye la posibilidad de la experiencia. Parafraseando a Maurice Blanchot, «es tanto del desastre como del después del desastre, un mundo caracterizado por el cielo vacío, en el que ninguna estrella o signo es visible, en el que se pierde el rumbo y es imposible orientarse». Es, en concreto, como un estado de emergencia, cuando un conjunto de focos se enciende de manera repentina en medio de la noche, al parecer como respuesta a alguna circunstancia extrema, pero en la condición permanente de nunca desconectarse ni normalizarse».

Nadie sabe. (Y, sin embargo, aceleramos).

Las emociones o afectos aparecen como encarnación subjetiva o gestual que acaso puedan intensificarse desde una filosofía de la «afirmación pura» que vendría a replantear la pregunta sobre lo que puede un cuerpo. En su *Ethica more geometrico*, Spinoza subrayaba que «toda potencia entraña el poder de ser afectado». Puede que tengamos que «apresurarnos despacio» para *incorporar el arte*, aunque sea para dar cuenta del pasar de las cosas que nos pasan. Tenemos, más que saber lo que podemos, activar nuestras potencialidades antes de que se produzca el colapso definitivo, poniendo freno o fracturando la «invocación hipersticial» que solamente nos destina a lo peor.

El arte tiene una extraordinaria capacidad para detectar lo que *pasa* y nos ofrecerá *imágenes-sintomáticas* de esta experiencia traumática. Salimos del confinamiento agotados de la «conectividad *zoom(biforcada)*», encasillados en horas sin fin de clases on-line, video-conferencias, chats inerciales y hasta inevitables «congelamientos digitales». Las caminatas frené-

ticas de la llamada «desescalada» revelaban una urgencia por hacernos visibles, aunque propiamente no fuéramos a ninguna parte. Algunos amigos del «mundillo» del arte (maltratado, como de costumbre, por unos políticos abominables, aparentemente fóbicos a la cultura) han confesado en las redes que sufren una suerte de agorafobia. La incertidumbre e incluso el miedo marcan el ritmo (picnoléptico) de nuestras vidas. El miedo funciona constituyendo a los otros como temibles en tanto *amenazan con absorber al yo*. Como apunta Sara Ahmed el miedo es una «política afectiva» que «preserva únicamente cuando proclama amenazar la vida misma».

La *escena del crimen* se ha vuelto «ubicua», como si el mundo entero imitara aquellas fotografías que Atget hiciera de París deshabitado, todavía con aura, pero casi sin aire, el (no)lugar que fascinara a Benjamin, un miope que tenía nostalgia de la *flânerie* cuando estaba a punto de empezar la persecución totalitaria. Sabemos que la *urbanización total*, anunciada por Henri Lefebvre, se ha cumplido planetariamente, y los «bobos» (aquellos bohemios burgueses

que describiera David Brooks en el retrato de la «nueva clase triunfadora» que publicó en el año 2000) no han construido un paraíso sino más bien una zona infernal. «Una década más tarde, «este juicio tolerante y despreocupado sobre la benigna clase ascendente de los «bobos» –según Martha Rosler- se revela efímero, en tanto que aquellos ricos ostentosos nos han llevado a guerras abrumadoramente costosas, han destruido los mercados financieros, han restaurado el nepotismo y han movilizado a la antigua clase trabajadora y a los moradores rurales valiéndose de una peligrosa cruzada de cuestiones entre idiotas y odiosas para tomar el control político, y todo eso mientras se volvían cada vez más ricos».

Acaso lo que tengamos que asumir sea la *desesperanza*, tener la voluntad de pensar conscientes de las catástrofes acontecidas sin dejarnos llevar por la sensación de que nada se puede cambiar. En 1937, George Orwell apuntó que todos despotricamos contra las distinciones de clase, pero muy pocos son los que desean abolirlas de verdad: «Aquí es cuando te topas con el importante hecho –escribe Orwell en *The Road to Wigan Pier*- de que toda

opinión revolucionaria extrae su fuerza de la secreta convicción de que no se puede cambiar nada». Es difícil pensar que podamos encontrar *remedio en el mal*, aunque hoy todas nuestras esperanzas se encuentren en las investigaciones aceleradas para conseguir *la vacuna*. Recordemos que Paracelso se anticipó a las teorías microbiológicas del siglo XIX al proponer inocular con función terapéutica una dosis del mismo veneno contra el cual se quiere proteger. El motivo literario, presente por ejemplo en Teruliano, del incendio que se pretende apagar con otro fuego no nos sirve cuando vivimos sobre *tierra quemada*. Aquel oximoron latino que Debord utilizó como título de una de sus películas nos sigue interpelando: *in girum imus nocte et consumimur igni*. «Se ha vuelto ingobernable –escuchamos en esa película hacia el final- esta «tierra quemada» en la que los nuevos sufrimientos se disfrazan con nombre de viejos placeres, y donde la gente tiene tanto miedo».

La fórmula, repetida obsesivamente, de que «vamos a tener que convivir con el virus», la jerga de la «batalla» contra la enfermedad, tienen algo de inercia retórica de aquella *nosopolítica*

definida por Foucault como una ilimitada medicalización estatal.

Tanto el modelo (medieval) de la cuarentena cuando el mecanicismo (epocalmente ilustrado) del *quadrillage* fueron articulándose en las modernas normas político-administrativas que, como recuerda también Roberto Esposito, van más allá de las exigencias higiénico-sanitarias: «La impresión –advierte en un pasaje de *Immunitas* (Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2005) que ciertamente es una revisión de las tesis foucaultianas sobre el nacimiento de la medicina social- es la de un tránsito continuo –y un potenciamiento recíproco- entre medidas de tipo sanitario como la vacunación obligatoria y medidas de inclusión/exclusión de carácter socioeconómico». Para convertirse en objeto de cuidado político, la vida tiene que ser separada y encerrada en espacio de progresiva de-socialización que inmunicen de toda deriva comunitaria. La obsesión por la seguridad tiene que ver con lo que Paul Ehrlich denominó *horrer autotoxicus*, intentando defender de todo al organismo se produce un «vuelco» o incluso una «guerra civil».

La «anarquía» auto-inmunitaria es «cosa del pasado» en un mundo *pandémicamente-confiado*. Incluso la gran metáfora (ultra-sedentaria valga la paradoja) de *El ángel exterminador* ha retornado para volver a mostrarnos que hay una estancia de la que no se puede salir, aunque, aparentemente, nada lo impide. La *cuarentena-surreal* antecede al *pánico-viral-infrordinario*. Esta catástrofe dificultará que en vez de la hostilidad podamos, por retomar una idea de Jacques Derrida, ofrecer hospitalidad. No podemos tampoco confiar en el enigma dulce porque, en medio de la abyección social (sintomáticamente descrita en la siniestra película *El hoyo* Galder Gaztelu-Urrutia, un éxito absoluto de Netflix durante los meses del «estado de alarma» provocado por la covid-19) de «la panna cotta no es el mensaje». Debemos evitar que la experiencia de *llegar al fondo* sirva como pre-texto para la sublimación, en un delirio de nostalgia infantil. Tenemos que asumir lo acontecido, sabedores que no hay desierto ni música, como indicaba Sloterdijk en su magnífico libro *Extrañamiento del mundo* (Ed. Pre-textos, Valencia, 1998), a los que podamos

huir para refugiarnos en la piadosa meditación. Precisamente en el comienzo de la pandemia que hemos sufrido, en el mes de febrero del 2020 se inauguró en el Guggenheim de Nueva York *Countryside. A report* un intento de pensar o, mejor, «interrogar» en torno a lo *real ignorado*: el campo vaciado tras la urbanización planetaria. Rem Koolhaas, el visionario arquitecto que impulsó ese proyecto formulaba, en la última página del catálogo (Ed. Taschen, Colonia, 2020), la siguiente pregunta: «How should we think about earth?». Esa pregunta es punzante y puntual, urgente e inoportuna. La catástrofe no es meramente el último acto de la tragedia. «Que todo siga así –escribió Benjamin– es la catástrofe».

Elogio del arte cartográfico y del «enmascaramiento» estratégico.

Los mapas de trayectos son, como señaló Freud, esenciales para la actividad psíquica, por medio de ellos se expresa la identidad del itinerario de la experiencia que lo recorre; en última instancia, la libido no está formada por metamorfosis sino por trayectos. Deleuze

recordó como los aborígenes de Australia unen itinerarios nómadas con viajes que en sueños que componen juntos una red de recorridos, situados en un inmenso corte del espacio y del tiempo que se debe leer como un mapa. Conviene tener presente que una concepción cartográfica de los procesos subconscientes es muy distinta de la perspectiva arqueológica; ésta última vincula profundamente inconsciente y memoria, tendiendo a lo monumental o conmemorativo, esto es a un dominio de objetos y personas que pueden identificarse o legitimar su situación en base a la noción de «autenticidad». El proceso es, en este caso, vertical y descendente, mientras que por el contrario los mapas proponen un juego de retoques que supera la idea de verdad como localización del origen: «de un mapa a otro, no se trata –advierte Deleuze (*Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996)- de la búsqueda de un origen en los anteriores, sino de una evaluación de los *desplazamientos*. Cada mapa es una redistribución de callejones sin salida y de brechas, de umbrales y de cercados, que va necesariamente de abajo arriba. No solo

es una inversión de sentido, sino una diferencia de naturaleza: el inconsciente ya no tiene que ver con personas y objetos, sino con trayectos y devenires; ya no es un inconsciente de conmemoración, sino de movilización, cuyos objetos, más que permanecer sepultados bajo tierra, *emprenden el vuelo*». Toda obra de arte comporta una pluralidad de trayectos, que solo son legibles coexistiendo en el mapa. «Al arte-arqueología, sigo retomando ideas deleuzianas, que se hunde en los milenios para alcanzar lo inmemorial se opone un arte-cartografía que se fundamenta en «las cosas de olvido y en los lugares de paso»». La cartografía dinámica impulsa a la mirada a liberarse de lo monótono de aquella banalidad narcótica que adquiere en el presente una proporción imperial.

Como Chatwin señalara en *tiempos desesperados* la alternativa nómada era una tentación irresistible. Al desplazarse por el país, cada antepasado totémico de los aborígenes australianos, esparce palabras y notas musicales, sus huellas y pisadas eran rastros del Ensueño: recorreremos un mapa de canciones, nos adentramos en la geografía totémica. La máxi-

ma «moral» y religiosa era la de *no herir la tierra*, ajenos a aquella canción de la tierra que nos hacía cobrar conciencia de que cuando la heríamos nos hacíamos daño a nosotros mismos. El sentimiento oceánico retorna a mi imaginación como el lejano sonido del silbo gomero. El nomadismo, según Burton, cubría la melancolía. El placer de cambiar de aires, vagabundear en una y otra dirección, como los zalmohenses tártaros. El placer de caminar o, incluso, el vértigo feliz al girar sobre uno mismo, como los derviches. «El propósito del derviche consistía en convertirse –apunta Chatwin en *Los trazos de la canción* (Ed. Península, Barcelona, 2000)- en un «muerto caminante»: un ser cuyo cuerpo permanece vivo en la tierra, pero cuya alma ya está en el Cielo. Un manual sufí, el *Kashf-al-Mahjub*, dice que, al aproximarse al final de su viaje, el derviche se convierte en el camino y no en el caminante, o sea, en un lugar sobre el cual transita alguien, no en un viajero que sigue su propio libre albedrío». Hemos olvidado el *arte de caminar*, el profundo don de la deambulación, obsesionados por llegar, negándonos a «perder tiempo». El sueño y la poé-

tica de la errancia encuentran su límite en la crudeza del «todo incluido», en el sedentarismo de una época dominada por el pá-nico. «El sedentarismo contemporáneo –apunta Paul Virilio en *La administración del miedo* (Ed. Pasos Perdidos, Madrid, 2012)- se encuentra en cualquier sitio como si estuviera en casa gracias al teléfono móvil, y el nómada es el que no tiene lugar propio, el excluido. El desterrado. Exiliado de todo. Pero, al mismo tiempo, entre las masas de los exiliados (mil millones de seres humanos se verán obligados a desplazarse en las próximas décadas) y los turistas están empezando a operarse una fusión. Los turistas están transformándose en los inmigrantes de la inercia móvil». Como bien advierte Fernando Estévez, la obra de Juan Gopar no reincide en los *tópicos maniqueos* sobre el turismo, pensando el paisaje de forma «politeísta», pero sobre todo evitando la sublimación «mesiánica».

Heterotopía insular y «realidad» desquiciada.

En cierta medida, en la cultura *super-espectacular* pasamos de la apatía estetizada a diversas

jugarretas o jugadas que oscilan entre la perversión y el orden, la manipulación y el gozo. Asistimos extasiados al onanismo de las máquinas célibes, no tenemos ya apenas recuerdos de nuestra curiosidad infantil cuando ni siquiera el canon frenaba los impulsos «insurgentes». La huella del pie desnudo del indígena, antes de que sea bautizado como Viernes, provoca en Robinson pensamientos desquiciados (*fluttering thoughts*), extravagancias (*whimsies*) y terror. Un hombre fuera de sí, con la mente entregada al pánico, aguarda la llegada del otro que es, inevitablemente, un caníbal. El rastro bestial de la alteridad ha sido completamente domesticado, cartografiado folclóricamente, rediseñado como escenario de un *reality show*. Cuando el tiempo está, por emplear la famosa sentencia shakesperiana, *dislocado*, se activan mediáticamente las pasiones y las sensaciones son excitadas hasta el desafuero por la «cultura digital». Nos hemos quedado, literalmente, atrapados en una especie de parque de atracciones, rodeados por huellas de otros que también desorientados. En la globalización todo gira intentando conseguir beneficios «de

vértigo», nada puede demorarse, «¡Todo de inmediato!» es el imperativo de la época. Y no es nada fácil resistir a este imperativo de la «participación veloz» porque incluso han conseguido que Bartleby parezca «productivo» en los *business* contemporáneos. A pesar de todo, podemos intentar no disolvernó del todo en este clima de *evaporación estética* cuando el Estado intenta protegernos incluso de nosotros mismos, especialmente si comprendemos la necesidad de que haya «sujetos». Una época delirante *nos interpela* y tenemos que hacer acopio de mucha energía para responder a su desafío sin pánico.

Nuestra isla no tiene ya el diseño de la utopía sino aquella materialidad ruda de la *Concrete Island* que describiera James G. Ballard. En cierta medida no puede existir utopía en el ciberespacio; según Andreas Huyssen, en esta era de proliferación ilimitada de imágenes, discursos y simulacros, «la misma búsqueda de lo real se ha vuelto utópica y esta investida fundamentalmente de un deseo de temporalidad». Por otro lado, la televisión consigue su *cumplimiento literal* con la dimensión obvia del *reality show*

que en el colmo de lo obtuso genera sub-productos como *La isla de los famosos*. De la utopía no queda otra cosa que una «perversa» *encriptación* o la retórica apelación a lo heterotópico, en esa clave foucaultiana que nos advertía que no se vive en un espacio neutro y blanco, ni siquiera en el mítico rectángulo de una hoja de papel. Recordemos que el barco puede tener condición heterotópica, siendo siempre una reserva de la imaginación. Nosotros nos hemos ido, en todos los sentidos, a pique, un naufragio patético que nos obliga a encontrar una vía de escape para la frustración: transformar la debacle en una indignación capaz de transformar la *vergonzosa (indi)gestión del presente*.

«La forma moderna de la Utopía –señala Massimo Cacciari en *El archipiélago* (Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1999)- aparece ciertamente como lo opuesto a la *atopía* del peregrino. Lo que ella imagina y piensa se refiere a las «condiciones trascendentales» del Estado como soberanía efectiva, y por lo tanto, a la superación perfecta y plena de todo «nomadismo». Y sin embargo la enemistad se revela una vez más como la relación esencial: sin la *decisión* de Ulises con respecto a

la tierra firme, sin la indiferencia «soberana» de los grandes peregrinos por todo lugar que no sea indicación, signo, símbolo de meta, sin su manía superante, ni siquiera la efectualidad de la forma utópica sería concebible». A pesar de la mentalidad funeraria (de esa inercia que lleva a «un cierto tono apocalíptico» tanto en la filosofía como en la historia, en la experiencia artística o en la realidad social), el pensamiento utópico ha sido capaz de sobrevivir a los entierros prematuros. Tenemos tanto la memoria, en clave freudiana, de una gratificación arcaica, cuanto el deseo de las que las cosas no sigan así, esto es, de mostrar que el desastre puede ser evitado. El mapa, valga la apelación borgiana, no es ni mucho menos el territorio. Necesitamos no tanto una brújula infalible, cuanto el coraje para desplegar, en términos de Michel de Certeau, relatos inevitablemente «delincuentes».

Tenemos para soñar nuevas utopías que traspasar las fronteras de la banalidad cotidiana, ser capaz de partir hacia lo inaudito. «Aquel que, entre una tierra ingrata y un cielo sombrío –escribió Albert Camus en el prefacio a *Les îles* de Jean Grenier-, se afana con dureza, puede soñar con

otra tierra donde el cielo y el pan serán ligeros. Espera. Pero aquellos a quienes la luz y las colinas colman a cualquier hora del día no esperan. No pueden soñar más que un lugar imaginario. Así, los hombres del norte huyen a los ríos del Mediterráneo, o los desiertos de la luz. Pero los hombres de la luz, ¿a dónde huirían sino a lo invisible?». La *metoikesis* es, para los contemporáneos, algo peor que una «rareza», puede formar parte del «turismo de autor», incapaz de entender la radicalidad de aquellos modos antiguos del *apartamento del mundo*. Tendríamos que aprender a nadar de nuevo, renunciando a la seguridad de las piscinas, adentrándonos en el pavoroso océano, dejando atrás las playas insulares. Hay que saltar como ese hombre representado en el interior de un sarcófago de piedra descubierto en 1968 en Paestum o esperar a que zarpe algún velero para continuar el trayecto por el archipiélago que es la verdad del mar. «En las civilizaciones sin barcos –remataba Foucault su breve mediación sobre las heterotopías- los sueños se secan, el espionaje reemplaza a la aventura, y la policía a los corsarios». Sin las islas nos faltaría la posibilidad *radical* de pen-

sar el trayecto hacia lo deseado, la utopía poética, el contrapunto urgente a un tiempo de indigencia. Lo que necesitamos es pensar y generar nuevas formas de habitar, abriendo, literalmente huecos en el muro de la desesperanza. Sin duda, Juan Gopar se ha empeñado en habitar los *repliegues insulares*, trabajando en un taller de incertidumbres que le permite desplegar relatos que *modelizan* seductoras formas de vida, reverberaciones de Afrodita en un mundo dañado. Fernando Estévez «rescató», más allá de la dicotomía de lo apolíneo y lo dionisiaco a esa femenina divinidad de la belleza para corresponder a las metáforas del paisaje, el tiempo y la memoria de Juan Gopar que remiten a los universales humanos, al habitar: «Por un lado –escribe el antropólogo en el catálogo de la exposición *Juan Gopar. Era así, no era así* (TEA, Tenerife, 2011)-, fragmentos de casas, casetas, patios, puertas, objetos domésticos; por otro, barcos, redes, instrumentos de navegación... También aquí, contraintuitivamente –las casas permanecen en el lugar y los barcos se mueven- Gopar nos hace ver que los barcos, aun moviéndose, mantienen su integridad haciendo

posible una vida a bordo, son móviles inmutables; y que, por su parte, las casas, aun ancladas en tierra, albergan un constante movimiento de personas y cosas, son inmuebles cambiantes. Pero ambos están involucrados en el habitar, en las múltiples maneras de estar en el mundo, en el continuo flujo de la vida. Pero los móviles inmutables y los inmuebles cambiantes colapsan; el barco se hunde y la casa se derrumba. Aun así, persisten en las constantes reverberaciones del pasado, como en los cientos de «maquetas» de Juan Gopar –que son otros tantos fragmentos de memoria de múltiples vidas y de formas de habitar- o en las réplicas de un mismo barco naufragado que su abuelo hacía quizás para dejar patente que un mismo evento, una misma historia, puede ser contada mil veces de mil maneras diferentes. Una y otra vez se nos aparecen como reminiscencias, haciendo presente algo que está ausente». El eco de los cuentos de Sherezade (afortunadamente) no nos abandona.

TERCERA PARTE

LA ISLA SE MUEVE

2 OCTUBRE | 19:00
Juan Gopar
Arquitectura itinerante



 Colegio Oficial de Arquitectos de
Tenerife, La Gomera y El Hierro
Plaza Arquitecto Adriano Lachaux, nº1
38001 - U.C. de Tenerife
www.coactfe.org

 SA10
Sociedad de Arquitectos
Tenerife

«Arquitectura itinerante. Apuntes para una conferencia en el COAC», de Juan Gopar, a partir de comentarios, citas, imágenes y preguntas.

- ▲ Todo en la isla se mueve. Los sismógrafos, situados en zonas estratégicas del volcán, marcan una vibración constante e ininterrumpida de 0,1 a 0,2 en la escala de Richter durante todo el año. Este movimiento es percibido por los habitantes de la isla, llegando a veces a interrumpir el sueño de los que sienten esa energía.

En una isla que se mueve todo es arte vehicular, arquitectura itinerante. Nada puede escapar a ese desplazamiento.

Eso me lleva a pensar en Beuys, en el Bentley de Beuys. ¿Puede un Bentley ser una plástica social? Beuys condujo un Bentley durante veinte años, y en el acto mismo de conducirlo había una paradoja premeditada. A los cuarenta y cinco años compra Beuys el coche en Düsseldorf, a principios de 1966, un coche que había tenido como anterior primer propietario al barón Oppenheim, quien lo había adquirido en 1959. Ese coche era por sí solo un paradigma de lo que Beuys pretendía con su arte. Estamos ante una limusina de seis cilindros fabricada por Bentley Motors Limited en los años cincuenta, en Crewe, Inglaterra. La carrocería original del Bentley era idéntica a la del Rolls-Royce Silver Cloud, y estaba hecha de acero a excepción de las puertas, mientras que el capó y la tapa del maletero eran de aluminio. La diferencia esencial con un Rolls-Royce era el diseño del radiador y el emblema. El Bentley S1 fue



El Bentley de Beuys

restaurado por Karl Heinz Siegner en Berlín, en 1978, cuando llevaba doce años en manos de Beuys, y con esa restauración se adaptó el techo plegable, se utilizó una pintura especial, verde y negra, y se tapizó de cuero beige. La estética pobre de Beuys y la posesión de un coche de lujo no parecen entenderse. Sin embargo, el Bentley es una parte de la obra de Beuys.

Quizá el Bentley no sea una obra de arte, pero esconde la esencia de una obra, la naturaleza potencial para transformarse en escultura, siempre que se someta a un proceso de resignificación. Beuys se propuso transformar un coche de lujo en una plástica social, y en su visión esa transformación estaba en el coche mismo, en su uso.

Beuys denominó a sus primeras obras *arte vehicular*, y eso nos desliza hacia el ámbito del arte en movimiento, hacia un pensamiento estético que aspira a convertir las esculturas en objetos que se desplazan, que sueña con entregarle movimiento y energía a lo que está detenido.

El arte en movimiento es una forma de arte de acción. Conducir un Bentley se nos presenta entonces como una acción en sí, mientras el conductor es el ejecutor de esa acción. Para Beuys el arte y la vida son órganos de un mismo cuerpo: no hay nada que pueda separarse. Decimos que el S1 pertenece a la obra de Beuys, que son parte del mismo universo expresivo, y aún resulta más nítida esa afirmación si comparamos esta relación con la que tenían con sus coches algunos de sus colegas artistas, como Marinetti, Picabia o Lüpertz.

¿Qué sonido imposible, no físico, tenía ese coche? Beuys debió escucharlo como se escucha una voz en un sueño cuando lo compró. Enseguida reconoció que la calidad del coche era también un valor plástico y no solo económico, porque para Beuys la intuición es una forma superior de la razón, como lo fue para Camus.

Tras la muerte del artista el Bentley acabaría allí donde Beuys lo compró: en Auto Becker. Helge Achenbach adquirió allí el coche, y no es absurdo pensar que lo amaba a su manera,



La firma de Beuys en el motor del Bentley

como amaba un cuadro o una escultura. Con los años el coche acabó formando parte del patrimonio de la quiebra de su propietario junto a otras dos mil obras de arte. En la subasta de esas obras, Frank Rickert, fundador y único accionista de Mechatronik, adquirió el Bentley. Desde entonces, el coche está a la venta en Pleidelsheim.



Pensaba Beuys que «la obra de arte es el más grande enigma posible, pero el hombre es su solución». Esa solución tiene algo de liquidación y algo de superación.

El arte de Beuys es parte de un proceso espiritual, y eso le llevó a la ampliación de los estrechos límites del concepto tradicional de arte y a la búsqueda de nuevas perspectivas para imaginar una sociedad más humana.

En ese esfuerzo sus materiales preferidos fueron las sustancias orgánicas, la grasa, el fieltro, la cera, la miel y el vapor de agua; también objetos insignificantes, sin valor estético propio, como aparatos científicos, baterías, tinturas químicas y naturales, sangre, cobre, hierro, oro, pizarras de escuela, bañeras y férretros.

Sus temas no responden a un gozo epicúreo por lo artístico: la herida, el sufrimiento, la muerte, los escombros, los objetos de desecho, los campos de concentración, las ruinas, las plantas, los procesos científico-naturales, los animales o los símbolos enigmáticos.

Son los mismos materiales que encuentras en el traspatio, con la diferencia de que en el traspatio no existe ningún deseo de posteridad, y es justo en ese abandono, en esa insignificante desolación, donde radica su grandeza. Los traspacios son mundos heterogéneos, desculturizados, sistemas múltiples, inadvertidos y caóticos para los extraños. Aquello que a primera vista puede parecer pobre o arbitrario, como un tambor de lavadora Samsung reconvertido en una maceta para geranios, o una copa de champán con tres puros de la boda de Tina Betancort, son arquetipos para mí, objetos cargados de una resonancia asombrosa.

El traspatio nos habla de la interacción entre los habitantes de la casa, de la vida diaria, pero también de una forma de entender el proceso creativo, porque el traspatio conserva su propio relato y a la vez es una explicación del mundo. Los vasos de yogurt Danone donde los niños han plantado, como les dijo la maestra Adelaida Díaz, las semillas de tomate para la próxima primavera. La tabla de Riga y el cuchillo de desescamar



El rincón. Archipiélago de fragmentos, 2004

pescado que ha perdido tres cuartos de su hoja con la que se han cortado dos generaciones de Betancores. El clavo oxidado de la pared que aún conserva cinco centímetros de un retorcido cable plastificado que sostenía las cuerdas para tender la ropa, cuerdas donde se colgaron las sábanas en las que María bordó para siempre las iniciales MR y SB. Todo en el traspatio se hunde en una arqueología de potencia incesante. Con cualquiera de estos efímeros objetos del traspatio se podría indagar en la vida íntima de cada uno de nosotros, pero también en la macroeconomía. El traspatio es a la vez una radiografía íntima y antropológica.

Beuys afirmó en 1979: «He de decir que hay un mundo visible y otro invisible. Al mundo invisible pertenecen los campos de fuerza, las interrelaciones formales y los procesos energéticos imperceptibles; y también pertenece aquello que se llama habitualmente lo interior del ser humano».

El pintor tan solo existe para ser testigo de su propio naufragio, para renovar esa mirada en la que se cumple su destino. El pensamiento mismo es para Beuys un proceso escultural o un discurso plástico. Nunca se cansará de repetir que toda transformación revolucionaria de la existencia ha de presuponer la libertad, pero que lo importante no es la libertad en sí, sino lo que hacemos con esa libertad.

Beuys trabaja con un concepto ampliado del arte. Se introduce en el mundo de los materiales y de las conexiones psicológicas y alegóricas que conllevan, y eso le convierte en una parte esencial del desarrollo del arte objetual de nuestro siglo. Dentro del conceptualismo opta por una solución que combina arte y antropología, y por el uso heterodoxo de los materiales más pobres, materiales con los que experimenta transformaciones de diverso tipo, algo que aproxima su trabajo a los presupuestos del arte povera.

Beuys reclama para el arte una dimensión profunda, política y arcaica, una dimensión que puede transformar la sociedad si cada individuo, dentro de sus capacidades, se emplea en esa transformación, que no puede ser solo algo pensado. Para

conseguirlo Beuys emplea muchas veces objetos insignificantes y vulgares que son resignificados por el acto de voluntaria elección, por la descontextualización que ejerce el artista sobre ellos.



Volcán-batterie en el centenario de Joseph Beuys, 2022

¿MONOGRAMAS DEL TRASPATIO?



Escultura del traspatio, 2007. Madera y pintura de casa. 60 × 15 × 15 cm

Beuys aboga por una transformación del hombre en un ser espiritual, recuperando con ella el dominio de la propia vida por parte de cada individuo. Esto exige una comprensión de nuestra realidad a través del binomio espíritu-materia y la conciliación de ambas.

En el caso de Valente era fundamental la idea de memoria como material, la pervivencia de lo espiritual en lo físico. Esta idea de lo material es doble, porque la naturaleza está presente todo el tiempo en las culturas y su conocimiento es una clave de iniciación. Las ramificaciones de esta tesis son interminables. Es Bachelard y la imaginación material. Es San Juan de la Cruz y su idea del todo en la nada. Es la condición de la luz a la vez como partícula y como onda (la luz es dios). Es Andrés Sánchez Robayna en los poemas de su libro *Palmas sobre la losa fría*. Es John Cage y su anhelado desierto de silencio. Es Oteiza y su mundo de tizas. Es Chillida y el vacío. Es el poema «Espacio», de Juan Ramón Jiménez, «porque los dioses no tuvieron más sustancia de la que tengo yo».

La materia no es estable ni permanente, y en la concepción de Beuys es una sustancia animada, dotada de una dimensión espiritual común a todas las criaturas.

Al igual que la materia, la forma tampoco es un concepto estático y definido. Beuys considera que la forma se define a través del movimiento. Se trata de una forma cambiante, flexible y termosensible.

Me interesa Beuys, en relación con el traspasado, por su descenso a la materia, como sucede en *Dos señoritas con pan brillante*, donde consideró que había una apelación directa a la naturaleza espiritual de la materia. Ahí está toda la simbología del pan como sustancia espiritual. Una vez que se ha compuesto la idea de que la materia es a la vez tiempo y espacio contemplado desde el ser, todo parece más nítido. Tenemos un espacio y un tiempo que son previos al ser, mientras el ser es el que genera el acontecimiento.

Ese acontecimiento no puede ser mudo: lo crea la conciencia y en ella reside la voz. De esta manera hago un descenso para

llegar a la materia de la isla, a Lanzarote, al Charco, a la cabaña del abuelo, al traspatio, a la cuchara.

Beuys defendía que la auténtica obra de arte se gesta en la transformación de la conciencia del espectador, que pone en funcionamiento la asimilación de la realidad misma y el pensamiento individual.

La creatividad, en este concepto ampliado del arte, permite la creación de un organismo social como si de una obra de arte se tratara, una obra que no representa al mundo, sino que se inserta en él y mueve a la reflexión para poner en práctica el mejor modo de habitarlo.

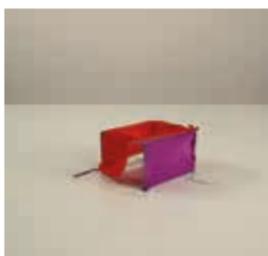
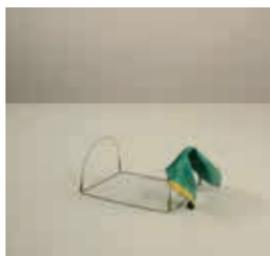
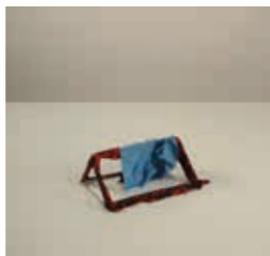


Mesa. Archipiélago de fragmentos, 2004



Botánica insular, 2005







Escultura del traspatio, 2007. Cuerda, tela, escayola y discos de aluminio. 140 × 60 × 40 cm



Árbol, red, bolsa, Botánica insular, 2016. 167 × 80 × 70 cm



Aforismo del solar, 2007



Aforismo del solar, 2007

ESTANCIA INSULAR.

間



Un viejo estanque
salta una rana
¡plof!

Matsuo Bashoo



Cabaña en el saladar del Janubio, 2000

A la vuelta a Lanzarote, en 1984, aún seguía trabajando con las resinas, en *Lo hondo del estanque*, y en el mural del Hospital Universitario, *Paisaje para un zahorí*, *Imagen du môme*. Junto a este trabajo se inició un proceso nuevo que terminaría fructificando a principios de los años noventa y materializándose en una obra de difusos límites entre pintura, escultura, arquitectura y paisaje.

Sometido a una severa depresión en el reencuentro con la isla, adquirí el hábito terapéutico de andar como práctica estética. Andar sin descanso. Andar, andar, andar...



Inicié entonces los primeros trabajos de lo que luego se llamaría *Estancia insular*. Comencé a diseccionar la memoria y las orillas a través de objetos encontrados, túmulos y muros de piedra, casas en ruinas, construcciones anónimas, espontáneas, cabañas inacabadas en el litoral, en el volcán, en los solares, en el malpaís, objetos efímeros. Me apropiaba de todo lo contingente, todo lo que estuviera sometido a un proceso de cambio o transformación, todo cuanto me ayudara a entender y a entenderme en la tormenta en la que me hallaba inmerso en mi regreso con la isla.



Bodegones de la orilla

En el 83 realicé *Invitación a Beuys a tomar el té en el barco de mi padre*. Fue una invitación desesperanzada en busca de un diálogo que me ayudara a repensar la isla y mi lugar en ella. En el año 1986, en plena crisis, llegó la noticia de la muerte de Beuys, e hice una serie de dibujos que titulé *Flores para una tumba*, iniciando otra también de dibujos y esculturas que aún continúa, con el título *Euráfrica*, en un guiño a su trabajo *Eurasia*.

Beuys no llegó, pero, paradojas de la vida, sí llegó su coche, el Bentley de Joseph Beuys. El consulting de arte Helge Achenbach, para el que trabajaba entonces, adquirió una gran parte de la colección privada de Beuys, y entre sus objetos personales estaba su coche, que había restaurado, pintado y firmado en el motor como si fuera una obra de arte. Muchas de las performances de Fluxus de Beuys, así como sus viajes a la Academia para asistir a las clases, las hizo en este coche.

El Bentley llegó a Lanzarote en 1997, así que tuve el Bentley en mi taller casi dos años. La compañía del Bentley y de alguna forma de Beuys (los asientos de piel aún conservaban la huella de su cuerpo) fue un incentivo para iniciar un camino de observación e indagaciones topológicas, un diálogo íntimo y secreto sobre la isla, diálogo que se vería reflejado en el trabajo de esos años.

Todo el imaginario que tenemos asociado a la cabaña, donde cabe la soledad, el silencio, la esencialidad, respondía a una necesidad vital de aislamiento que por entonces atravesaba, y también era una invitación a pensar y a pensarme en mi nueva y elegida condición fronteriza, en el espacio del límite. Estas pequeñas construcciones, que iba fotografiando en diferentes puntos de la isla, manifestaban mi realidad ausente, como bien ha sugerido Gaston Bachelard. La cabaña es la soledad centrada, y justo era eso lo que yo necesitaba.



El Bentley y Diego en el estudio.



Ma. Primer momento 4, 1997-2003.

Acrílico sobre madera, cuerda, plástico y malla metálica. 100 × 47 × 37 cm

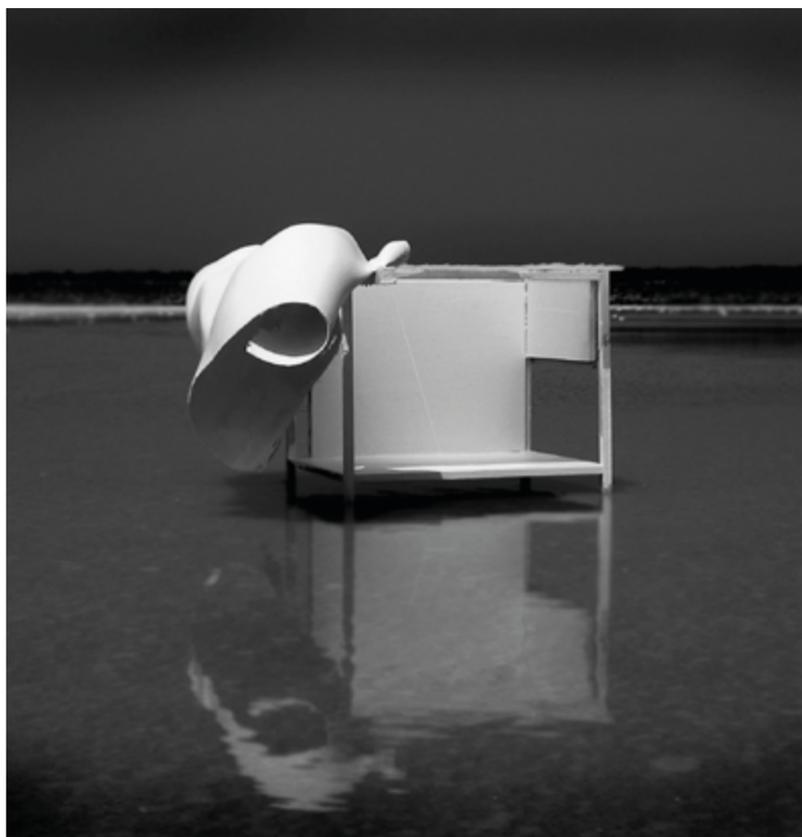
La obra es la escultura de una casa y su ámbito, el cual no se corresponde con el de la casa. El ámbito sin la casa no es más que una extensión infinita que se convierte en nada. La casa es la que funda, porque el ámbito con la casa cobra sentido. El ámbito se convierte en un espacio vacío que da sentido a la forma, en este caso a una «cosa» plagada de fragmentos, contaminada de referencias simbólicas, antropológicas y míticas.

Esculturas, pinturas, fotografías, dibujos y cuadernos de notas, exploran esa relación entre la memoria (personal, histórica y geográfica) y el lugar.

Muchas de las obras son «ruinas» que indican que este objeto ha pasado por sequías y hambrunas, que ha vivido y ha sobrevivido. Son ejemplos de persistencia, presencia y supervivencia. En las fotografías las cabañas habitan un mundo desierto y una vaga sensación de pérdida, de vacío e ingravidez que contrasta con la presencia material de las esculturas, materia fuera de lugar, materia sin relato.

Es como si las actividades de un grupo de personas hubieran cesado de repente: «jalando por la cala», varando los barcos, niños riendo y bañándose en la playa, jóvenes jugando a la pelota, la venta de pescado, las jareas tendidas al sol, las partidas de dominó. Todo se ha detenido.

La idea que quieren trasladar algunas de estas esculturas es: a pesar del silencio y de las nuevas leyes de costa, ¡aquí estamos, seguimos aquí!







Detalle de las casas derribadas en el poblado pesquero de Cho Vito, 11 de octubre de 2008. Fotografía de Carlos A. Schwartz



Formaremos parte de los escombros



A toda costa, Tenerife

Es una arquitectura anómala, silenciosa y abandonada, vista por las administraciones públicas como una patología social, como una realidad peligrosa y una amenaza al modelo de urbanismo que se considera «moderno y civilizado», cuando en verdad son testimonios de la lucha de los desfavorecidos, del espíritu y la vitalidad extinguida que los mapas no explican.

Construidas con materiales cotidianos, rudimentarios, restos de madera encontrados en las orillas para crear réplicas semiabstractas o, a veces, para reconstruir las pocas cabañas que aún sobreviven.

Me interesa la relación entre paisaje y cultura. Con la ayuda de mi amigo, el antropólogo Fernando Estévez, he intentado cartografiar el litoral de las Islas Canarias, pero su inesperada muerte solo nos permitió colaborar en el primero de los proyectos, *A toda costa*, un proyecto que Fernando describía así:

En unas costas sometidas a la clonación turística, unos pocos lugares y prácticas sociales sobreviven como mutantes, con anárquicas arquitecturas, híbridas costumbres y heterogéneos estilos de vida. Resultado mismo de la avidez por el litoral inducida por la industria turística, su presencia resulta ahora, sin embargo, extraña y anacrónica. Pequeños poblados que, de hecho, no dejan de ser pliegues, hendiduras, en el aparentemente plano paisaje de nuestro presente turístico y que, vistos en un mapa, resultan incomprensibles

e intolerables para planificadores y gestores. Pero los mapas, tras su higiénica objetividad, -siempre actuales, limpios, claros, precisos-, colapsan el tiempo, suspenden la historia y anulan su narración.

Nuestra ambivalente relación con el turismo, lo que nos nutre y lo que nos devora, requiere ver su paisaje desde esas dos perspectivas. Quizás esos diminutos enclaves costeros encierren algunas claves de la complejidad de nuestra vida de y en el turismo y nos ayuda a entender cómo el presente, global y turístico, exige borrar el pasado, local y comunitario, eliminándolos de las costas como un exorcismo de purificación. Más allá de la razón cartográfica, que nos impondría otro aplanado mapa del presente, habría que explorar esos pliegues en el paisaje, esas particulares combinaciones espacio-temporales de nuestro cronotopo insular. Iniciar aquí una expedición, no por la superficie del pasado, sino a las profundidades del paisaje.

En lugar de tomar el paisaje como un contenedor inerte en el que se despliegan nuestras acciones, como algo que puede ser visto, como un objeto cuya presencia necesita ser explicada, podemos considerarlo como una presencia cuya apariencia de objeto necesita ser pensada. Cualquier territorio, con su superficie, con sus pliegues, con sus ondulaciones, nos da un paisaje visible -vistas, perspectivas, sensaciones- que hacen emerger distintas subjetividades. El paisaje, como una inflexión de «lo que puede ser visto», llega a ser posible en tanto inicia, más que construye, las operaciones de un llegar a ser sujeto. Paisaje y sujeto son, entonces, ontológica y sociológicamente constitutivos. La cuestión no sería, entonces, qué es el paisaje, sino para qué el paisaje, para qué se usa.

Ciertamente, ahora vemos el paisaje como una representación de la cultura y un reflejo de sus mecanismos más profundos. Esto es, admitimos que el paisaje existe en tanto que creado y sustentado por la cultura y simbolizando y expresando su esencia más oculta. Pero ¿qué ocurre si dejamos de ver el paisaje como un reflejo, como una manifestación de algo dado y primario y lo consideramos como algo en sí mismo, como algo que solicita y provoca, que inicia y conecta, como algo que crea sus propios efectos y afectos?

El proyecto «A toda costa» se concibe, así, no como un recorrido espacial por la actual geografía del litoral de las islas en busca de lo que fueron sus primigenios usos y enclaves, sino como una exploración por las distintas memorias y subjetividades que han dado lugar al presente de sus costas, por los paisajes que son el resultado de diferentes tiempos materializados, de distintos tiempos materializándose.

La cita pertenece al tercer volumen de la *Segunda Bienal de Canarias. Arquitectura, arte y paisaje. Memoria y tiempo*. Las palabras que siguen, en cambio, pertenecen a la publicación *Souvenir, souvenir. Un antropólogo ante el turismo*, de Fernando Estévez, en el texto «Pielés, pliegues, paisajes. Un panorama desde el poblado marinero de Cho Vito, Candelaria, Tenerife», de la Editorial Concreta.

Así para la ideología dominante sobre el territorio y su gestión, basada en la higienización y en la uniformización del paisaje a partir de determinados juicios estéticos, la forma de vida de las gentes de Cho Vito, expresada primariamente por sus viviendas, es vista como la antítesis de los valores sociales considerados respetables.

La Ley de Patrimonio Histórico no es un instrumento jurídico-político para la conservación de la cultura popular, sino para la preservación de sus ruinas; esto es, esta ley solo sirve para conservar la cultura popular que ya ha dejado de estar viva, la que ya no forma parte del presente.

Considero mis esculturas de cabañas autoconstrucciones comunitarias, una forma plástica social donde el espíritu aparece a través de las formas, y donde las formas, esquemáticas y simbólicas, reflejan cómo están construidas y cómo eran las personas que las construyeron. Las cabañas son espejos en múltiples direcciones, y a la vez contienen en sí un testimonio y una antropología.

Las arquitecturas de los bordes, las cabañas en ruinas que jalonan las orillas de Canarias representan la identidad del lugar y la persistencia de la memoria, al tiempo que sirven de testimonio de la resistencia humana frente a los burócratas y la ortodoxia urbanística y paisajística. Según Estévez: «Es un proceso de creación de objetos que se relacionan con el mundo físico a través de la percepción y no de la reproducción».

Habría que añadir que esas arquitecturas del límite también actúan como un recordatorio de la volatilidad y la fugacidad de las comunidades reales. Además son un modo de vida que sin descanso nos recuerda que si no hay testigos, si crece la amnesia de estos lugares, si no hay historia, tampoco hay futuro.

Las esculturas de *Estancia insular* residen en un intervalo, un purgatorio, entre lo hecho y lo no hecho, entre el relato y la historia, en el *Era así, no era así*. Con la misma facilidad con la que las cabañas y los traspáticos se construyeron a partir de restos hallados en la franja intermareal, entre la marea baja y la marea alta, pueden volver a un estado de ruina y desaparecer.

La importancia del lugar, de la arquitectura y su relación con la memoria son temas permanentes en mi trabajo, algo que ya estaba presente en las primeras exposiciones de la Galería Conca, recorridas por casas en ruinas, fantasmas, escombros, solares abandonados, flora vascular.

Las esculturas de cabañas (que comparten algunas características con el *Land Art*) incluyen fotografías que documentan aspectos de la producción que podrían describirse como performativos, pero también como conceptuales. Estas obras están inspiradas en las cabañas reales de pescadores, en cabañas de agricultores que en los años de sequía se veían obligados a acudir a las orillas para pescar, y solo en algunos casos son inventadas.



La última cabaña. Playa del cochino. Timanfaya



Cabaña de aperos en Zonzamas



Cabaña de aperos en Zonzamas

Cuando fotografiaba esas cabañas en los mismos escenarios que hoy ocupa el turismo comprendía que esas construcciones estaban desafiando, con su sola existencia, las exigencias de nuestra historia inmediata. Se me aparecían como fantasmas que nos recuerdan la proximidad del pasado y el profundo silencio con que ese pasado le habla a nuestro presente.

Cho Vito significaba para Fernando Estévez lo que para mí el Charco de San Ginés. Ahí se daba una identificación que iba más allá de la reivindicación, una presencia que era también certeza. Era una relación que implicaba pieles, pliegues y paisajes.

El trabajo físico que conlleva la construcción de estas cabañas está en consonancia con sus ubicaciones, que a menudo están relacionadas con la tensa historia de las relaciones de un tiempo amenazado por la llegada de una nueva industria, el turismo.

¿Cómo documentar las obras de *site-specific* y dar un sentido al entorno general a través del cual se deriva gran parte de su significado? La pregunta aquí sería no tanto ¿qué es el paisaje?, sino ¿para qué es el paisaje? ¿Cómo van a usarlo?



Estancia insular, 1995. Plástico, cuerda y madera. 50 × 85 × 70 cm



Momentos en la orilla. Patio en el Charco de San Ginés, 1997

RECLAIM

RECLAIM // RECLAMAR // RECUPERAR // GANAR // RECOGER //
REFORMAR // REGENERAR // SANEAR // AMANSAR // DOMESTICAR

En 2010 *La arquitectura como aire*, un proyecto para una casa en la costa del arquitecto japonés Junya Ishigami, y *La arquitectura de la gente*, un proyecto contra la transformación de la costa de Baréin, se hicieron con el León de Oro de la XII Bienal de Arquitectura de Venecia dirigida, por primera vez, por una mujer, Kazuyo Sejima. Se trataba de galardones a obras que atendían a lo poco visible, a lo escasamente ruidoso, a lo extraordinario, por decirlo a la manera de Georges Perec. Una arquitectura para la palabra.

El Reino de Baréin acudía por primera vez a la Bienal. Llevaron un pabellón capaz de responder al tema elegido por Sejima, que era necesariamente abarcador: *People meet in architecture (La gente se encuentra en la arquitectura)*. La gente se conoce, pero también se descubre, mutuamente y a sí misma, y ese giro interior, psicológico, estaba latiendo en su propuesta. La muestra de Baréin se llamaba *Reclaim*, y en su catálogo se leían estas palabras de su ministro de cultura: «¿Dónde están las costas que viven en nuestra memoria pero han desaparecido de nuestros mapas, devoradas por el desarrollo urbano que nos ha robado nuestro amado mar?».

¿Es posible volver al mar, regresar a lo perdido? ¿Es necesario hacerlo? ¿Seremos capaces de combinar el progreso y la conservación? Esas preguntas gravitaban sin remedio aquella propuesta.

La muestra *Reclaim* presentaba las cabañas precarias de los pescadores levantadas en las orillas o sobre el agua. Era una frágil arquitectura sin arquitectos, una construcción que nos



La isla nómada

habla de la relación entre el tiempo y el espacio, del diálogo milenario entre una cultura y el mar. Mediante la reconstrucción de esas arquitecturas la muestra permitía experimentar, convertir en vivencia la obra, ir un poco más allá de la mera observación, de la arquitectura misma.

El reclamo sería ese: aprehender intuitivamente el sentido profundo de la memoria de las orillas y del agua con la que han crecido los niños de una isla en la que se aprendía a nadar antes que a montar en bicicleta. La pesca, y una reputada industria de perlas, eran los pilares económicos de ese país, hasta que en los años veinte del siglo pasado se descubrió que además de pescado, la ubicación estratégica en el golfo Pérsico de Baréin le convertía en un país con inmensas reservas de petróleo. El dinero llevó enseguida a la transformación de la costa en costra. Los constructores volcaron en la tierra toda la fe depositada durante siglos en el mar.

Algo similar sucedió en Canarias, donde la costa era el lugar de la pesca, de la pura supervivencia, un espacio sin valor, donde la mayoría no quería vivir. Era también un lugar del que alejarse, un espacio temible, porque los peligros más comunes, los piratas y las epidemias, procedían de la costa. El turismo fue nuestro petróleo, y eso cambió la costa para siempre.

Así nacen las nuevas cabañas y sus relatos.



Estancia insular



La isla entrópica







ESTANDARTES DE LUZ

El espacio en construcción es justo el espacio inevitable, porque es allí donde nos construimos. En el libro *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Félix Ruiz de la Puerta, doctor en Filosofía y licenciado en Ciencias Exactas, nos aproxima a dos ideas esenciales en la arquitectura japonesa: el espacio y la luz.

Durante el verano la casa tradicional japonesa se abre, y al hacerlo se dirá que se desnuda, porque abre sus paredes correderas de papel y deja que el jardín la invada, que la naturaleza se entienda con la casa. De esta forma se diluyen los límites entre interior y exterior. La casa queda reducida a dos superficies planas donde los pilares sujetan la cubierta, como los troncos sujetan las copas de los árboles. Si nos movemos con libertad por una casa japonesa tendríamos una sensación similar a la de quien camina por un bosque: cambia la luminosidad, se abren y pierden los contrastes de luz y sombra, y en algunos ámbitos, los más recogidos, domina la penumbra. El tratamiento de la luz en la casa tradicional japonesa fue y es el punto de partida en la obra arquitectónica de Ando.

Las raíces de su propuesta son visibles, por ejemplo, en la poesía de Matsuo Bashoo, cuando escribe:

Montaña y jardín
se van adentrando
hasta mi habitación en verano.

Ruiz de la Puerta explica con precisión esa relectura del espacio en estas líneas:

Esta difusa condición espacial tiene su origen en un elemento típico de la arquitectura japonesa: el *engawa*. Un *engawa* se tiene cuando se construye un corredor continuo que envuelve a la estructura debajo de la prolongación de los aleros. De forma general, se llama *engawa* a todo aquello que funciona como una zona de tránsito que lleva del interior al exterior, del edificio a la naturaleza, de lo privado a lo público, y viceversa. El *engawa* es llamado tercer espacio, ya que no queda claro que sea un espacio interior o un espacio exterior. Cuando se cierran

los paneles de la casa y se mira hacia el jardín, el *engawa* parece un espacio exterior, pero visto desde el exterior con el suelo de madera y por tejado el alero, resulta extraño considerarlo como un espacio exterior. La naturaleza de este espacio, que no debe ser considerado como un espacio independiente de los otros dos, depende del punto de observación. El *engawa* permite concebir el espacio como un flujo continuo entre dos contrarios: el interior y el exterior.

La filosofía taoísta considera el mundo como un juego de fuerzas opuestas. Este juego de fuerzas llamado *ying-yang* revela los pares de opuestos como aspectos inseparables y distintos de una misma realidad. Todo elemento de un par de opuestos está en movimiento hacia el otro elemento del par y en este proceso va perdiendo características propias y adquiriendo cualidades del opuesto. La teoría del *ying-yang* presenta todos los fenómenos del universo en una relación antitética que en su desarrollo adquieren características opuestas a su propia condición original. Esto, en el campo de la arquitectura, hizo que el espacio se considerara cambiante y dinámico.

Probablemente fue a finales del año 2007 cuando, por primera vez, visité el edificio en ejecución de TEA Tenerife Espacio de las Artes; topografía construida entre el barranco de Santos y el Mercado de Nuestra Señora de África.

El proyecto aprobado por el Cabildo Insular de Tenerife, y redactado por los arquitectos Herzog & de Meuron y Virgilio Gutiérrez Herreros, contemplaba una partida presupuestaria para procurar la intervención de dos artistas, cuyos trabajos pudieran reinterpretar y enriquecer los espacios en los que se insertaran.

Y fue por aquel entonces, casi siete años tras el inicio de las obras en el año dos mil, cuando Jacques Herzog, después de ver los dibujos del proyecto que entregué, tomó la decisión de dónde y a quién invitar para la realización de ambas tareas.

Por un lado optaría por elegir el alto testero de la biblioteca como lugar para que Thomas Ruff, fotógrafo alemán cuya colaboración con el estudio de Basilea había tenido enorme trascendencia con el diseño de las «serigrafías» que definen las fachadas onduladas de la Biblioteca en Eberswalde.

Y por otro, el inmenso muro de contención que acomoda la biblioteca con la Calle San Sebastián a cota más alta, y que adecúa el ceñido «patio inglés» contiguo al espacio acristalado de lectura, para que por mi parte propusiera el qué hacer.

De la primera visita a las obras del Instituto Óscar Domínguez recuerdo, al entrar, encontrarme con unas casetas dispuestas en torno a unas estrechas huertas de las que florecían unos ¡espléndidos tomates rojos! Y junto a los tomates una antigua silla que usaba el atento vigilante saharauí que cuidaba, durante las horas y los días de descanso, simultáneamente obra y hortalizas.

Aquella solitaria silla de estera al sol se ocupaba de dibujar en su espera, sobre el árido solado, unos oscilantes puntos de luz sobre una piedra y las colillas.

Y de pronto, esa imagen, inicialmente insustancial, pasó a ser sorpresivamente recurrente al discurrir por los continuos y extensos espacios del edificio en construcción. Escenarios sombríos desbordados por el juego fascinante de los destellos y los haces de luz en un baile tejido de la mano con bandejas de andamios taladradas, rejas metálicas, chapas y mallas caladas, y muros perforados de hormigón.

Y estos espacios evanescentes, contruidos esencialmente por los reflejos de esa luz, me condujeron de una manera «casi» intuitiva a proponer para ese enorme lienzo del patio una difusa superposición de manchas y puntos de color profundizando en la hondura de esa reverberación.

El patio, en la frontera que separa el orden artificial y la naturaleza, recibe la invasión del mundo natural. El patio simboliza la naturaleza intrínseca del lugar, y el patio de TEA (Tenerife Espacio de las Artes) es una sala de estar al aire libre entre la biblioteca y el mercado donde los cambios de luz se perciben con especial crudeza a lo largo del día. Es un espacio exterior autónomo, una parte de la naturaleza que ha sido aislada y se ha convertido en algo hecho por el hombre.



Engawa. Patio de la biblioteca del TEA con apertura hacia la calle y al mercado de Nuestra Señora de África







Luz proyectada por la silla del guarda en la construcción de TEA

La luz es el elemento decisivo en la obra de Tadao Ando. He dicho la luz, pero he querido decir la relación entre la luz y la sombra, los contornos de la oscuridad cuando se entienden con la luz, tal y como la definía Tanizaki en su exquisito libro *El elogio de la sombra*. Desde esa tesis nace la visión arquitectónica de Ando. A ese fundamento habría que añadir consideraciones religiosas que tienen su origen en una percepción del mundo natural donde predomina esa relación entre luz y sombra sobre cualquier otro requerimiento arquitectónico.

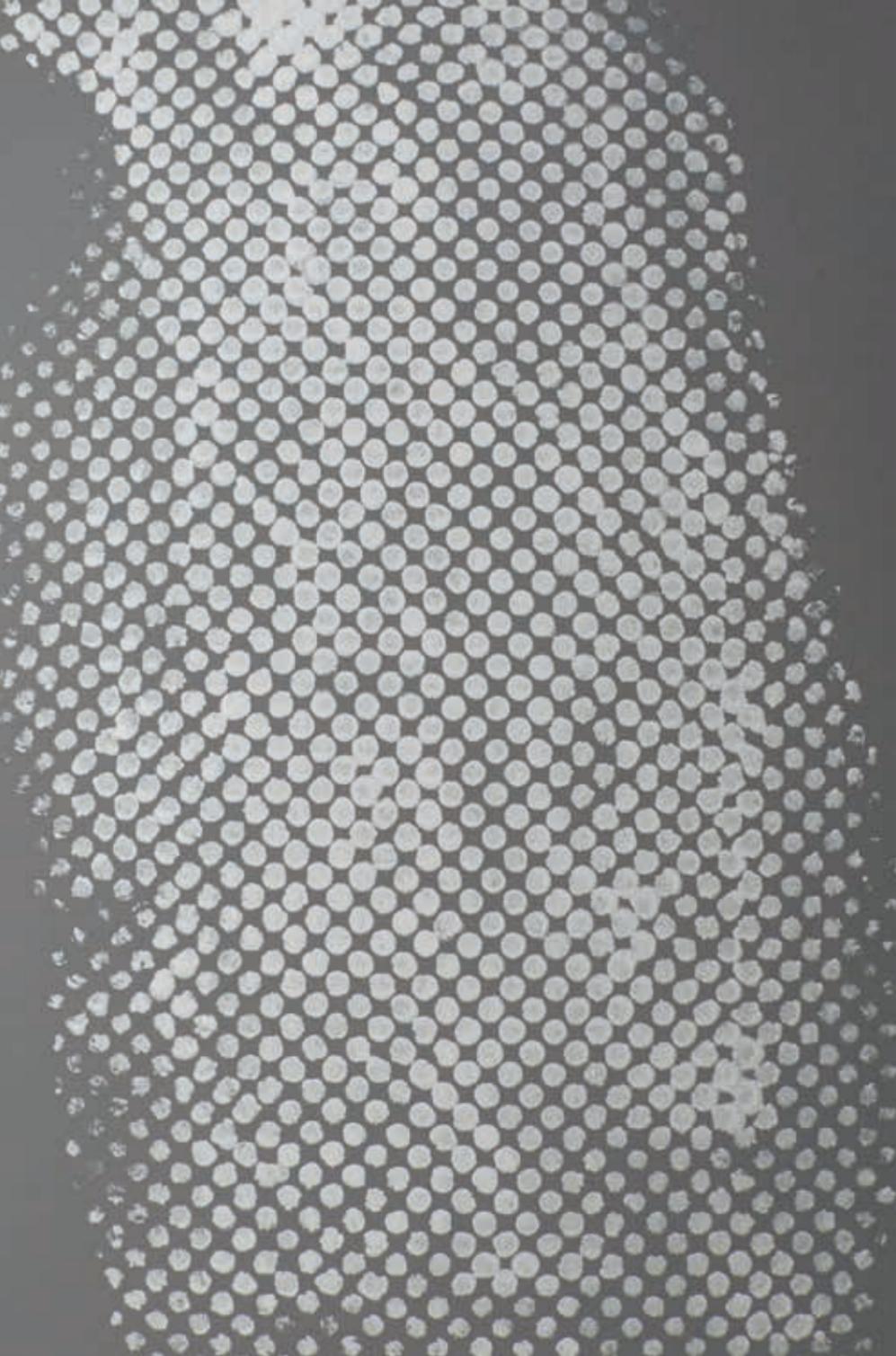
En 1965, en un viaje a Roma, Tadao Ando visita el Panteón y queda asombrado ante la luz que atraviesa el óculo sagrado de la gran cúpula y dice estas palabras: «Vi la luz que entraba».

De la misma forma que Ando, yo pintaba la luz en el patio de TEA, pintaba el proceso, pero no lo estaba viendo. Al final terminó interesándome más el proceso que lo pintado.

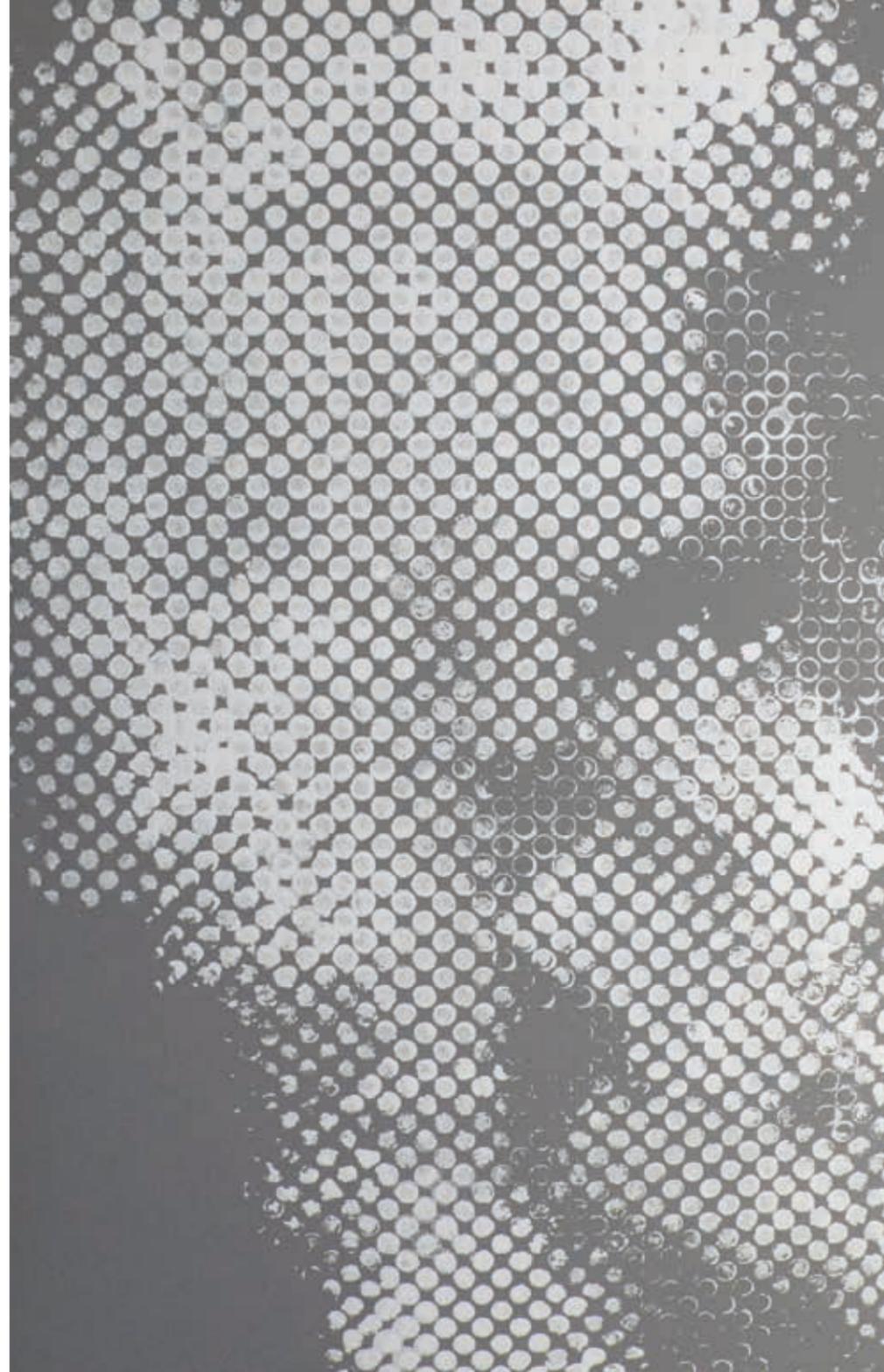


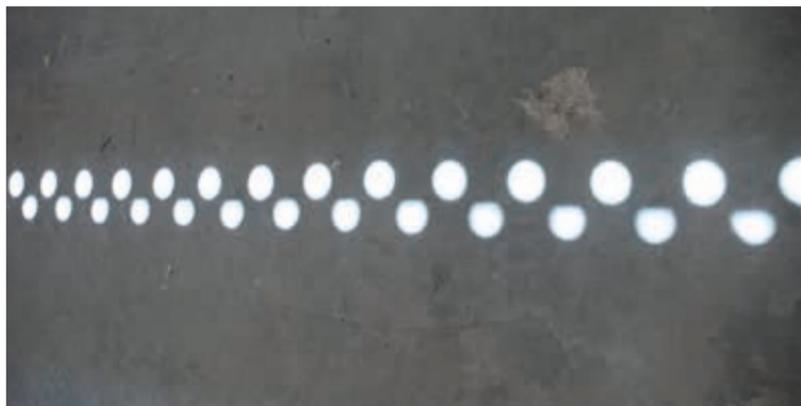






Bocetos para estandartes de luz, 2009. Pintura de casa sobre cartón. 140 × 110 cm





Primeras pruebas en el *engawa* de TEA



Para Tadao Ando el concepto de belleza está unido a lo no permanente, al *mujo*, concepto budista que vindica que todas las cosas y todos los seres están en constante cambio y flujo. La belleza en el pensamiento japonés está unida al cambio. Si las cosas no cambiasen perderían su atractivo para conmovernos. Lo más precioso de la naturaleza es el cambio, y esta idea de cambio conecta con la vida diaria del japonés, que ha decidido incorporar estos deseos y sensaciones a los espacios arquitectónicos.

La penumbra como elemento de iluminación de un espacio es un motivo decisivo en la estética japonesa. Además de utilizarse para crear ambientes invoca una filosofía, exige un programa

















estético, formula una tesis social y sugiere una relación entre los seres humanos. En la penumbra no vemos la frontera entre la luz y la sombra, es decir, el dualismo luz-sombra se pierde en favor de una concepción donde los pares de opuestos no están ni enfrentados ni separados. La concepción del mundo abandona la división en dos grandes categorías opuestas e irreconciliables, porque en la penumbra el mundo se presenta como un flujo continuo entre elementos opuestos donde no cabe decir dónde termina uno y empieza el otro.

La concepción clásica del espacio japonés está unida de esta forma a un evento, a un suceso. La existencia del espacio en la arquitectura de Ando está condicionada por la luz, y en los cambios de esa luz esa arquitectura se recrea sin descanso.

La luz es el evento principal: es lo que sucede, lo que da significado al espacio, aquello que permite que un ámbito adquiera la categoría de espacio.

Es inevitable volver al maestro de esta estética, Jun'ichirō Tanizaki, y a su principal argumento: «Encontramos la belleza no en las cosas sino en los contornos de las sombras, en la luz y la oscuridad que una cosa crea contra otra».



Ma o el sentido japonés del lugar

Ma es un ideograma japonés compuesto de dos partes. Las dos exteriores juntas representan las hojas de una puerta, ventana o portón. La parte interna representa la imagen de la luna. Las dos partes juntas muestran la visión de la luna que se filtra a través del intersticio de una puerta. Es justo en ese instante, cuando la luz de la luna atraviesa la grieta de la ventana, cuando *Ma* se manifiesta. El *Ma* no es simplemente un vacío o la ausencia de contenido sino que se trata de una pausa, como los espacios en blanco en la pintura japonesa, como ciertas formas del silencio. Es un espacio consciente entre objeto y objeto, que permite poner en valor las otras partes de la estancia aportando nuevos significados.

En medio del espacio, entre sonido y sonido, nacen los silencios. Según la filosofía japonesa, ese intervalo lleno de energía se llama *Ma*, y está en todas partes y tiene más valor que el propio espacio.

Ma puede inducir a un estado contemplativo en el cual sea posible apreciar el encuentro y la expansión del espacio y el tiempo.

En los años 50 del pasado siglo, Aldo van Eyck hablaba de que este concepto, el espacio-tiempo, tiene para el occidental un carácter eminentemente intelectual, y que la forma de acercarse a él, de experimentarlo, se definía con estas palabras: «cuanto quiera que espacio y tiempo signifique, lugar y ocasión significa mucho más». El espacio en la mente del hombre es lugar y el tiempo en la mente del hombre es ocasión.

En cambio, como sostiene Ruiz de la Puerta: «el espacio japonés no se percibe como algo que surge del uso de unos determinados materiales, o de un medio delimitado por muros. El espacio tradicional japonés se presenta, como en la obra de Ando, identificado con los sucesos o fenómenos que ocurren en él, es decir, solo cobra sentido en relación al tiempo que fluye».

Es el escenario de cambio y transformación continua que simboliza la relación del hombre con la naturaleza. Este escenario es inseparable del tiempo.

El significado literal de *Ma* sería: un lugar en un determinado momento. Por lo tanto tenemos un espacio y un tiempo, o bien una realidad objetiva dada por el ámbito y una realidad subjetiva marcada por lo que ocurre en ese momento.

La tradición sintoísta, en su esfuerzo por explicar los fenómenos naturales, creó modelos en los que el espacio y el tiempo permanecían ligados. Posteriormente estos modelos evolucionaron y aparecieron nuevos conceptos, pero conservaron el del espacio-tiempo. Desde el comienzo, el espacio no fue considerado como tal hasta que los Kami, deidades que dispensan la vida, no penetran en él. El arte de esperar la llegada del Kami, generó la unión del espacio y el tiempo, pero lo esencial no fue la sustancialidad del espacio, sino el fenómeno que en él ocurría, la llegada de la divinidad. De este modo, el espacio solo tuvo sentido en relación con los sucesos y fenómenos que acontecían en él: el espacio fue percibido solamente en relación al tiempo que fluye.

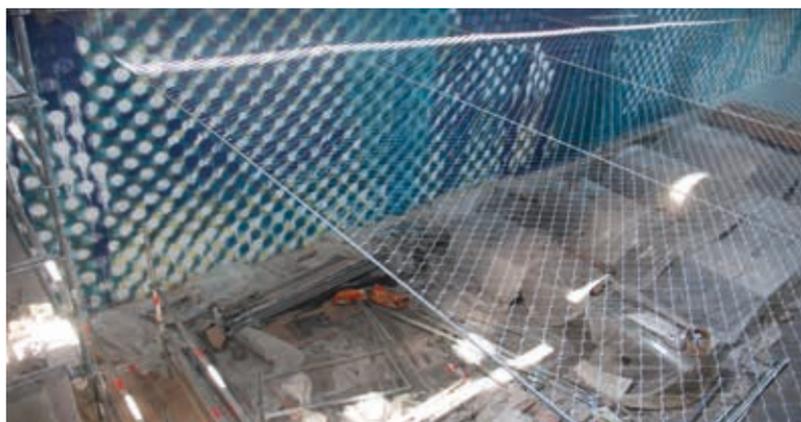
Esta manera de percibir el espacio denota dos cualidades del mismo que son desconocidas en el mundo occidental. La primera liga la existencia del espacio a lo que sucede en él, es decir, si en un momento determinado no ocurre nada, no hay espacio, y solo tendríamos un ámbito, pero nunca un espacio.

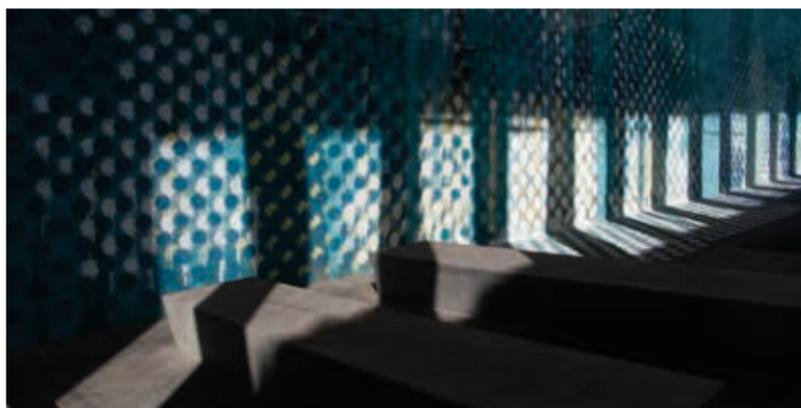
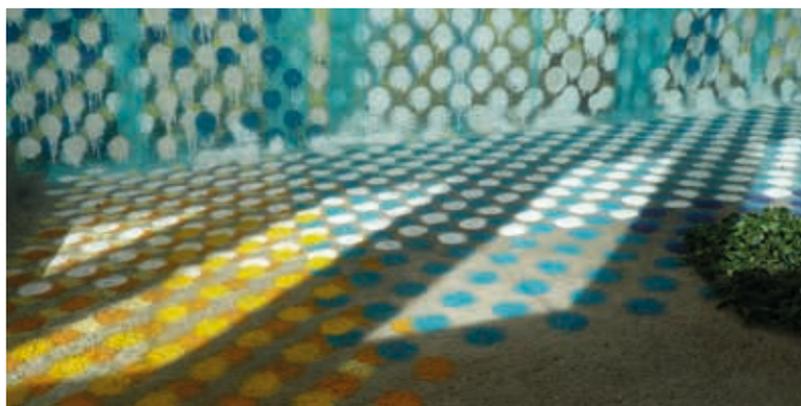
La otra cualidad del espacio es que no tiene entidad propia, es decir, solo existe espacio si en él se encuentra un observador. La ausencia del individuo en el espacio hace que éste pierda sus cualidades. Aquí existe un posible hilo de unión entre esta idea japonesa del espacio y el idealismo subjetivo de Berkeley, su inmaterialismo, donde lo real solo es real como cosa percibida, y donde una cosa solo existe en tanto que idea. En Berkeley, en su metafísica monista, en su constructivismo ontológico, habría un puente occidental hacia el *Ma*.

El espacio sagrado depende de la percepción del individuo; el mismo espacio tendrá tantas interpretaciones subjetivas como individuos lo contemplan. *Ma* puede comprenderse como una conciencia del lugar, pero nunca como un objeto físico.

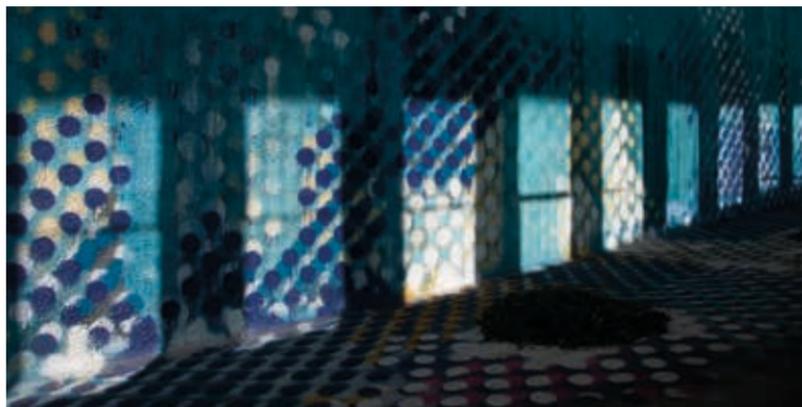
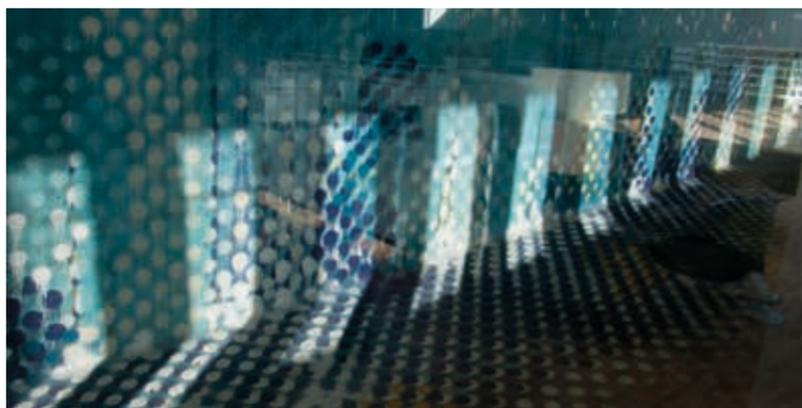






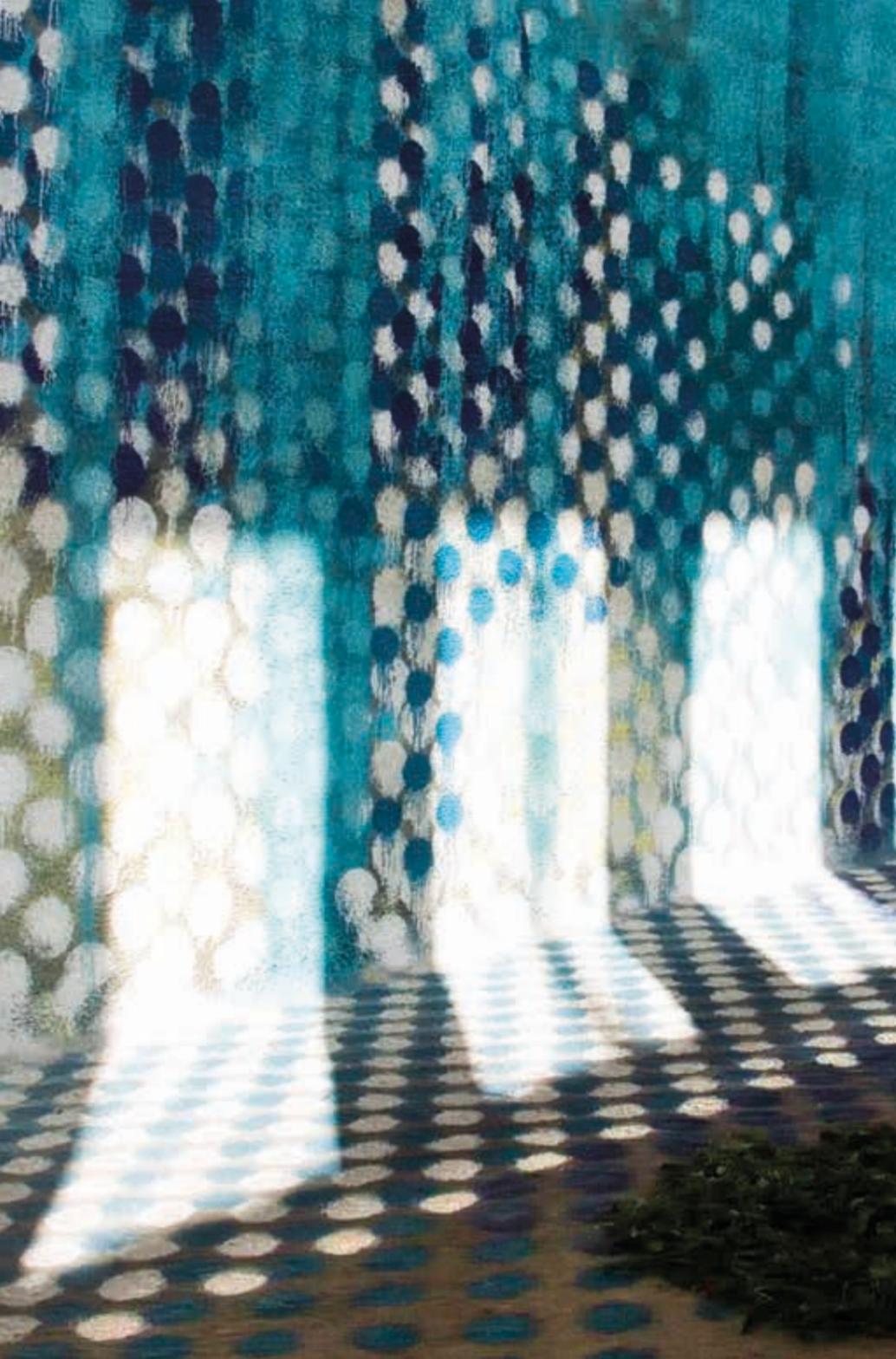


Estandartes de luz en TEA siempre en movimiento















CARTA A UN AMIGO ARQUITECTO

Querido amigo:

Quería hablarte de otra arquitectura, de una arquitectura pensada para la gente, como una playa, de todos y de nadie, íntima y colectiva, que diga lo que está pasando, que haga preguntas. Una arquitectura que sea un espacio móvil, travesía sin límite. Una arquitectura desinhibida, espontánea, feliz, que le dé voz al deseo y lo vuelva convicción, que nos obsequie con un poco de tiempo. Una arquitectura que no se oiga hasta que no se escuche hablar, y cuando se escuche hablar, ya quede para siempre en la memoria. Una arquitectura de la delicadeza, desenfadada y lúdica, contaminada por la proximidad del otro, poblada de relaciones ambiguas y vulnerables. Una arquitectura que no pretenda salvar al mundo. Una arquitectura que no haga, que esté en el espacio entero del estar. Una arquitectura anonadada que inaugure otro universo y otra atmósfera, capaz de crear vínculos entre lo vivo y lo inanimado, entre lo nombrable y lo innombrable. Una arquitectura que entregue lugares a la ciudad para que converjan los destinos de quienes los habitan, que no tome la palabra en lugar de los otros, que cree condiciones para que se escuche la voz de los vencidos. Una arquitectura abierta, útil y común que ofrezca espacios a la ciudad para que se crucen los destinos de quienes los habitan. Una arquitectura de la acción que se manifieste en los gestos y en el mirar, capaz de imaginar otro paisaje de pensamiento y plástica. Una arquitectura que dance y cante para espantar al miedo. Una arquitectura desacralizada y real. Una arquitectura ubicada fuera del poder

económico, no pensada para las almas sino para los cuerpos, donde se manifiesten los procesos individuales y colectivos. Una arquitectura imprevisible, que sepa escuchar. Sensible a los comportamientos y las prácticas de sus huéspedes, como una voz que acompaña. Una arquitectura polifónica, palimpséstica, hecha del lenguaje, los ritmos, las creencias y las obsesiones de este o aquel arquitecto, de este o aquel vecino, de esta o aquella cultura. Una arquitectura sosegada, que no detenga el tiempo, sino que lo contradiga y lo transfigure. Una arquitectura azarosa, orgullosa de pertenecer a su tiempo, que no sea melancólica ni nostálgica, que no sueñe con un futuro perfecto que deshumanice el presente. Una arquitectura que sea instrumento de medición, suma de saberes, destinada a organizar el tiempo y el espacio de la ciudad, que nos permita medirnos con el ambiente natural. Una arquitectura humilde, pero a la vez poderosa. Que no tenga nada que ocultar, transparente. Que vaya por la vida con la cabeza alta, sin esconderse, sin bajar los ojos. Que sepa más de sí misma que el arquitecto que la parió. Una arquitectura que nos ayude a construir el relato de nuestras vidas, que nos ayude a contarnos, a recordarnos cómo somos ahora y cómo seremos entonces. Una arquitectura incierta como nosotros mismos, que envejezca como una puerta expuesta al sol, siempre dispuesta a abrirse. Una arquitectura sin verdad absoluta, razonable y esperanzada, que mejore los ahora de nuestras vidas. Una arquitectura que dude, que balbucee, que, más que sede o ámbito, reciba la voz del lugar y se convierta en murmullo, algarabía, silencio, y así sucesivamente. Una arquitectura que no sea discurso de nadie, alejada de toda crispación. Como una estructura abierta, intencionalmente

incompleta, que solo se complete en quien la reciba y recree. Una arquitectura que traduzca la intuición pura del instante sin necesidad de encarnarse: a la que baste con que ondee el aire, como el vuelo de una sábana, como un tañido de campanas, como el pañuelo con el que saludaba a los barcos Agustín Espinosa. Una arquitectura donde se articule lo común y se tramiten las diferencias. Que no se constituya en una realidad dada, sino que se trate más bien de una construcción laboriosa, frágil y variable. Que exija un continuo trabajo de representación y argumentación. Una arquitectura agradecida que nos haga sentir orgullosos de pertenecer a una cultura, a una comunidad, donde se haga la noche y el mediodía. Una arquitectura bella, pero no complaciente, hermosa, pero no agradable: capaz de obrar una experiencia integradora. Una arquitectura que proponga una vida móvil, como una playa sometida al ritmo de las mareas, no fosilizada, no momificada, no museificada. Una arquitectura de los pasos, activa y vibrante, productora autónoma de afectos y relaciones, que proponga espacios vivos a las amnesias urbanas, que sea capaz de construir aventuras. Una arquitectura entrelazada con la vida, de pasos inciertos, a la deriva, que navegue en el silencio de la noche. Una arquitectura sin urgencias. De alegría renovada. Actualizada por cada narrador, transparente y misteriosa, hecha de sombra, materia y vida. Una arquitectura que sea metáfora incompleta y que solo se complete en quien la reciba y recree. Una arquitectura que nos ayude a salir del coma que nos propone este mundo teledirigido para volver a experimentar a qué huele el mar o la tierra mojada. Una arquitectura desalojada y expuesta a la eventualidad del afuera, que sea capaz de transformar el espacio en un estado de ánimo.



Casa, 1992. Resina de poliéster y pigmentos. 20 × 19 × 16 cm

FARNSWORTH FAVELA

El 13 de diciembre de 2013, en un titular de *El País*, podía leerse: «La selección alemana de fútbol manda construir un exclusivo campo deportivo para concentrarse de cara al Mundial». En la nota, firmada por Enrique Müller, se explicaba:

Los alemanes son precavidos, tienen una gran disposición para planificar eventos con meses y años de antelación y, casi siempre, no dejan nada al azar. Esta imagen de la perfección germana volvió a quedar en evidencia este viernes, cuando el popular e influyente periódico *Bild* reveló a sus 10 millones de lectores que la selección alemana de fútbol, una de las favoritas para coronarse, por cuarta vez, campeón mundial de fútbol, había despreciado la gran oferta hotelera de Brasil y optado por vivir en un campo deportivo propio.

La idea de construir el exclusivo campo nació después de que un enviado especial de la Federación Alemana de Fútbol (DFB) inspeccionara cientos de hoteles recomendados por la FIFA. La oferta, al parecer, no impresionó a los ejecutivos de la DFB, ni tampoco al entrenador de la selección, que buscaron el apoyo de la empresa privada para dar vida a Campo Bahía, un exclusivo y lujoso centro deportivo donde la selección alemana y el equipo técnico podrán disfrutar del lujo de un hotel de cinco estrellas, privacidad, soledad y la cercanía del mar.

Más importante aún, el campo, que ya está siendo construido en la localidad de Santo André, en el estado de Bahía, está ubicado a solo 30 kilómetros de un aeropuerto, desde donde la Mannschaft podrá volar, sin tener que recorrer grandes distancias, a las ciudades de Recife, Salvador y Fortaleza, donde deberá jugar sus tres primeros partidos contra las selecciones de Estados Unidos, Portugal y Ghana.

Campo Bahía contará con 14 casas de dos plantas, piscina, un restaurante, dependencias deportivas y la selección podrá entrenarse en una cancha de fútbol que será construida a solo un kilómetro de distancia. En ese lugar también se levantará el centro de prensa. «Durante la Copa del Mundo 2010 en Sudáfrica vimos que la proximidad de las instalaciones, entre las casas del equipo, el campo y el centro

de prensa fue algo muy importante para todo el mundo; los jugadores, los técnicos y los periodistas», dijo Oliver Bierhoff, el mánager de la selección, en un comunicado publicado en la página de Internet de la DFB. «Debido al tamaño del país y para intentar minimizar el cansancio de los desplazamientos, la adaptación de los jugadores al tiempo y la recuperación, esta localización ofrece las condiciones ideales», añadió.

El Campo Bahía se encuentra actualmente en construcción y está previsto que los trabajos finalicen en el mes de abril de 2014. El área de 15.000 metros cuadrados contará con 14 casas y un total de 65 habitaciones. Las casas, según el proyecto, formarán un anillo alrededor del complejo central del campo que contará con una cocina abierta, una piscina y dependencias para conferencias y gimnasio.

El consulting Helge Achenbach me invita a participar junto a siete artistas europeos y siete brasileños en la construcción de la sede de la selección alemana de fútbol. Mi espacio era la zona de los jardines (zonas comunes, comedor, piscina...). Lo que planteé fue una escultura pabellón que tenía una referencia clara a Mies van der Rohe y las favelas brasileñas. La idea era construir un diálogo entre estas dos arquitecturas.

En 2014 aún tenía mi taller en Lanzarote, en la zona comercial de Playa Honda, donde cada semana llegaban, a la puerta del taller, diez o doce contenedores, que apilaban montañas de palés que dificultaban el tránsito en la calle. La mayoría de estos palés de madera llegaban de Brasil. Esos son los primeros materiales con los que empiezo a trabajar.

En su trabajo «Antropofagia cultural y tecnología» escribió Horst Nitschack que «los grandes cambios culturales de la época de la modernidad, y del siglo xx en especial, están todos vinculados, y desde una cierta perspectiva podría sostenerse, provocados, por innovaciones técnicas».



Farnsworth favela, 2013

Brasil para mí es el *Manifiesto antropófago* de Oswaldo de Andrade, es Hélio Oiticica, son los hermanos de Campos, tropicalismo, neoconcreto, es Caetano, es su arte ambiental en el que se diluye la frontera entre arte y vida, entre obra y espectador.

Escribe Horst Nitschack en el ensayo antes mencionado:

Sin duda, el «Manifiesto antropófago», con sus formulaciones ingeniosas, divertidas, irreverentes -a veces cínicas- e irónicas, se ha convertido en el más exitoso de todos los manifiestos de la época. El slogan «Tupí or not tupí, that is the question» -cuya apropiación y transformación de la cita del Hamlet shakespeariano en sí mismo es un ejemplo de una práctica antropófaga-, se ha convertido en el lema del movimiento. El

enunciado debe ser leído en múltiples niveles, pero la transformación más significativa radica en la sustitución del «to be» por «tupí», el nombre de una tribu antropófaga. En él, la cuestión fundamental no es la interrogación por el ser abstracto –como lo formula Hamlet– sino por una práctica que organiza la convivencia social al nivel ritual, es decir, corporal, simbólica y religiosamente, y al nivel de las relaciones de poder político, como la antropología entiende la antropofagia. Esta antropofagia, «Única lei do mundo», tiene vigencia universal, pero fue reprimida y suprimida en las culturas occidentales «civilizadas» por un universalismo idealista y abstracto. En la cultura brasileña, sin embargo, según la argumentación de Oswaldo de Andrade, aún está presente. Gracias a ella los colonizados resistieron durante siglos contra los colonizadores y lograron finalmente transformar su inferioridad en superioridad. Antropofagia aparece entonces como la unidad aún no cuestionada entre naturaleza y cultura. En ella las leyes de la naturaleza se convierten en leyes de la cultura. De esta identidad entre naturaleza y cultura resulta su superioridad como estrategia cultural. Así, antropofagia no sería solamente la práctica cultural con la cual el subalterno mantiene su identidad frente a las culturas hegemónicas; antropofagia sería también el procedimiento de la renovación cultural con validez para toda la humanidad.

¿Dónde está el manifiesto antropófago de Canarias? ¿Cuándo nos comimos el horizonte? Observo algunos momentos que, sin llegar a una consecución explícita de la «comunidad salvaje» (en el mismo sentido en que lo utiliza para la mística Michel Hulin), componen nuestro particular sistema de canibalismo forjador. Esos momentos serían:

La maldición de las islas, encarnada en La Palma y en las «Endechas a Guillén Peraza», en concreto en estos tres versos:

Tus campos rompan tristes volcanes

No veas placeres, sino pesares

Cubran tus campos los arenales

Las octavas reales que Cairasco de Figueroa incluye en su traducción de la *Jerusalén liberada* de Torcuato Tasso.

La *Historia Natural de Canarias* de Viera y Clavijo, donde el ilustrado devora el paisaje y a Europa en un solo movimiento.

Lancelot 28º-7º de Agustín Espinosa.

Entre los actos de antropofagia sustancial estarían:

La *Cueva de guanches* de Óscar Domínguez: todo lo que las islas podían recibir de Occidente está encerrado ahí. Quizá también todo lo que las islas podían ofrecer al mundo. Una mirada hacia el secreto de la isla, al fuego interior.

La revista *Syntaxis*. La antropofagia suprema, porque todo volvió a pensarse ahí: las islas y los continentes, la pintura y la poesía, el conocimiento material y el conocimiento por misterio. Como ha dicho mi amigo Alejandro Krawietz:

Syntaxis mostraba una tradición distinta de la que señalan los manuales, amparada en la voz de creadores que no renunciaron nunca a la modernidad, a la acción como misterio y como conocimiento, al ejercicio de la imaginación poética, a la experimentación. Una tradición sustentada, así pues, en un espacio de reflexión que no se contentaba con un realismo decaído, con el premio a la banalidad, con la confusión entre experiencia y ebriedad comercial. Desde Juan Ramón Jiménez hasta Ràfols-Casamada, pasando por Francisco Pino, Anzinger, Joan Brossa, José Ángel Valente, Ángel Crespo, hay una línea de asimilación: de digestión profunda de los procesos modernos. No solo eso, de la lectura de esos signos no puede sino inferirse que la tradición de la lengua es mucho más rica cuando se contempla desde perspectivas ajenas a procesos nacionales: sumemos entonces a Borges, a Paz, a Sarduy, a Vallejo, a Darío, a Watanabe, ¡a Lezama! ¿Sabe usted con cuánta alegría pronuncia un poeta pequeño como yo los nombres que delatan la presencia en su misma tradición de esas voces? ¿Sabe qué hermoso don nos ha sido dado? Más aún, cuando la creación dialoga con otras tradiciones, con la gran tradición universal: sumemos ahora a Stevens, a Valéry, a Elytis, a Montale, a Sophia de Mello, a Andrade. Y todavía más: sumemos la filosofía, la pintura, el cine, las revistas (que son un género creativo), la danza, la música. Más: la historia, la mitología, la ciencia. *Syntaxis* crea un territorio nuevo: un centro: una aleación para la estiba.



La cabaña de Alejandro



Existe una estética de la contenerización. ¿Qué sentido tiene el contenedor? ¿Qué relación tiene el contenedor con el arte contemporáneo? Habrá que responder sin miedo que el contenedor es una de las dos innovaciones más importantes que tiene la economía y la logística de finales del siglo xx y comienzos del siglo xxi, pero también que el contenedor está íntimamente relacionado con la transformación del territorio, y es una parte esencial de la riqueza y de la cultura de nuestro tiempo. Pocas cosas han influido tanto en los cambios en la topografía y el paisaje como el contenedor y la paletización.

El contenedor fue creado en 1956. Una década más tarde sale el primer barco lleno de contenedores. Ese viaje es el principio de múltiples transformaciones. El contenedor modifica las formas de trabajo y la comprensión del puerto, altera por extensión la eficacia portuaria, la labor de la estiba y de los estibadores, crea un sistema de producción deslocalizado, cambia los centros de producción y funda la logística del sistema comercial contemporáneo.

El contenedor tiene forma de caja y un carácter claramente estético. Tenía claro que iba a utilizar el contenedor, que iba a utilizar el palé, ahora que necesitaba un vínculo entre Alemania y Brasil para mi proyecto.

Debía enlazar la casa Farnsworth de Mies van der Rohe, y la mano de obra indígena de Campo Bahía. ¿Cómo poner en relación estas dos ideas?

¿Cómo construir un Mies van der Rohe con una motosierra?

Antes de contestar a esa pregunta deberíamos formular otra: ¿cuál es el origen de los palés? O, aún más: ¿qué es un palé? ¿Cómo se define un palé?

Por suerte no es nada complicado: un palé es una plataforma horizontal que se emplea para almacenar, transportar y distribuir mercancías. Otra definición más concreta la tenemos en la norma UNE ISO 445 que lo define como: «plataforma horizontal rígida, cuya altura está reducida al mínimo compatible con su manejo mediante carretillas elevadoras, transpaletas o cualquier otro mecanismo elevador adecuado, utilizado como base para agrupar, apilar, almacenar, manipular y transportar mercancías y cargas en general».

El contenedor es una materialización intercambiable de la circulación abstracta del capital.

Malcom McLean, el creador del contenedor, como Duchamp, consiguió que un objeto cambiara de función, hizo que la carga de camiones se volviera mecánica y veloz, y de esta forma modificó la gestión y las estructuras logísticas. Ese cambio de la estructura y la logística es fundamental no solo para el puerto y la movilidad de la mercancía sino también para la transformación de la riqueza y de la cultura.

El modelo del mundo es el modelo del contenedor, es el modelo del paisaje logístico que fotografía Andreas Gursky, otro de los artistas invitados a Brasil. En la mirada de Gursky el contenedor crea un paisaje manufacturado, un lugar regulado y en movimiento perpetuo, un espacio donde la mercancía es la protagonista absoluta.

¿Qué es lo que transporta en realidad el contenedor? ¿Qué oculta el contenedor?





Cabaña Farnsworth favela - Clarice Lispector





Fernando Castro Flórez lo explica bien cuando dice:

El contenedor oculta el capitalismo, la economía, la nueva mercancía, oculta lo que le sucede a la cultura y al arte, oculta el fetichismo de la mercancía, el fetichismo en sus tres versiones: la versión antropológica, los rituales, la manifestación de lo sagrado, lo simbólico; el fetichismo a lo sexual, como diría Freud, el miedo a la castración, y el fetichismo de la mercancía que describe Karl Marx: la mercancía sirve para generar hipnosis y sirve para ocultar.

En *El capital*, se dice: si las mercancías hablaran; qué es lo que oculta la fascinación que tenemos por la mercancía. Lo que oculta es nada más y nada menos que las relaciones sociales dominantes, la forma de dominación social, lo que nos ocultan las mercancías son la extracción de las plusvalías. El contenedor genera una naturalización de las formas de intercambio dinerario para no mostrarnos la mano esclava que se encuentra detrás. ¿Qué es lo que se oculta en esa caja minimalista? Lo que se oculta es la dominación económica.





Farnsworth Favela, 2013

LA ISLA TALLER

En 1962 el poeta Manuel Padorno redacta en Lanzarote las páginas de su libro de poesía: *A la sombra del mar*. Premiado en 1963 con un accésit del premio Adonais, el poemario ve la luz ese mismo año en Madrid. *A la sombra del mar* es un libro por el que siempre he sentido el mayor interés. En cierto modo porque, aunque previo a la obra de Manrique, su lectura me sirvió para comprender el modo en que César interpretó el paisaje de la isla que compartimos. Padorno construye su libro no alrededor de unos pocos elementos, sino alrededor de aquellos elementos mínimos que sistematizan el territorio insular: Lanzarote es una isla de lo sencillo, de lo vacío, de lo sobrio, de lo árido, de lo ardidado. Además, Padorno arma su imagen insular sobre un concepto imprescindible para comprender la determinación de Manrique y su inquebrantable fe en Lanzarote: la idea de la isla como taller. «Hermoso taller el mío: la isla», dice en uno de sus poemas más recordados.

Frente a la idea de la isla como museo, como lugar «acabado», como estación final en el viaje en la historia, la idea de la isla como taller implica la necesidad de experimentar, de alentar, de transformar, de indagar, de tentar, de jugar y de crear. Creo que César vivió siempre Lanzarote como taller. Esa idea me enseñó a admirar la infinita capacidad de Manrique para enfrentarse al *hacer*, para vivir el *hacer* como una forma de privilegio en el marco de la simple existencia. Esta idea de la isla como taller, frente a la isla como museo, es, a mi modo de ver, decisiva. Se trata de un argumento capaz de sustentar una moral creativa en el espacio completo y nítido de una isla.

En cierto modo creo que puede afirmarse que la edificación definitiva del argumentario de Manrique en torno a la concepción de esa isla-taller se encuentra en la inauguración, en 1969, del *Monumento al Campesino*. Ese espacio supone, por sí mismo, la entrada de Lanzarote en un nuevo momento histórico: Manrique finiquita el viejo orden insular e inaugura una nueva concepción que abarca ámbitos diversos. Lo que antes estaba en manos de cronistas y de la consabida «historia oficial», ahora se transforma

en un asunto que concierne a los que guardan en sus manos los secretos del obrar, los saberes del taller. César nunca se cansó de repetir esa consigna sencilla —pero llena de sentido— según la cual el de Lanzarote era un paisaje con firma, un paisaje que llevaba impregnado el signo fundador del campesino y su voluntad creativa.

Comparto con Manrique la idea de que el acto de creación decisivo en la isla de los volcanes es la invención de La Geria. Y añado que esa invención posee en su seno todo el imaginario del volcán, de la tierra que surge y brama, así como los ensueños convergentes del herrero y el arado. Yo mismo soy hijo y nieto de pescadores, pertenezco a una familia instalada en el continuo hacer. Algo de esa voluntad del taller —los tejedores de redes, los carpinteros de ribera, los pescadores de bajura, los hacedores de cabañas— se encuentra en el modo en que concibo el mundo. La génesis de esa concepción la comparto con Manrique.

Actualmente estoy preparando una serie de exposiciones-homenaje a Manrique con motivo de su centenario. En ese trabajo, que opera bajo el título *100 años: Lanzarote y César*, he tenido la oportunidad de volver a reflexionar en detalle sobre su obra. De ese recorrido que he emprendido he sacado algunas impresiones objetivables. Por ejemplo, me ha maravillado, otra vez, la capacidad de César para dialogar, para sentarse a todas las mesas, para no desdeñar nunca al otro, para no cerrar las vías del entendimiento. Creo sinceramente que su sueño era algo parecido a una estrategia del compartir: él deseaba que en su isla disfrutaran de espacio Agustín Espinosa y Néstor de la Torre, los senderos de Santorini y la universalidad de Nueva York, la amistad de Manolo Millares y la de Pepe Dámaso, el ojo abigarrado del mirafondos y la piedra de rofe negro. Por más que me esfuerzo, no logro imaginar a César en una isla museo: solo puedo verlo en el taller. En ese hermoso taller, su isla.

Texto leído en la ceremonia pública con motivo del Premio Internazionale Carlo Scarpa per Il Giardino Fondazione Benetton Studi Ricerche al Jardín de Cactus, Lanzarote, el 20 de mayo de 2017, en el Teatro Comunale Mario Del Monaco, en Treviso.

CUARTA PARTE

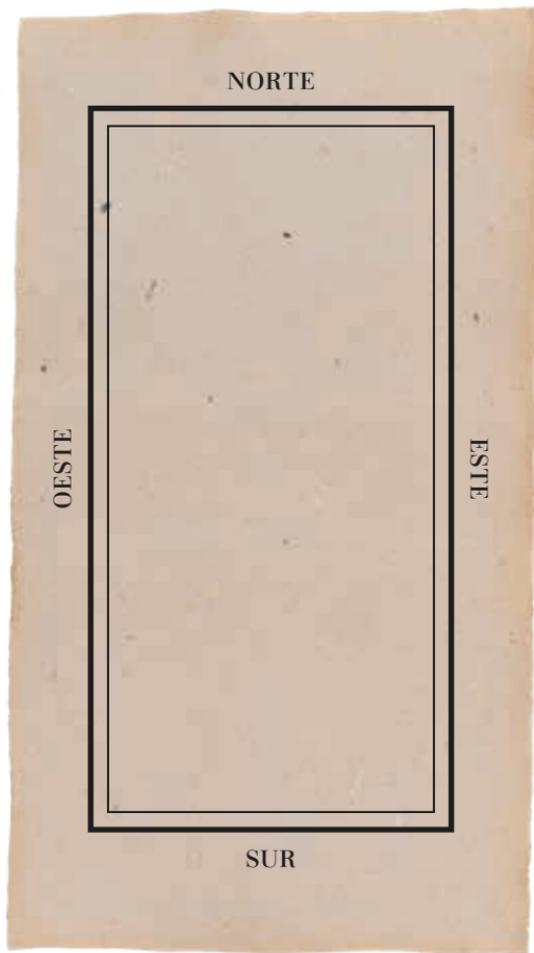
PECIOS

I

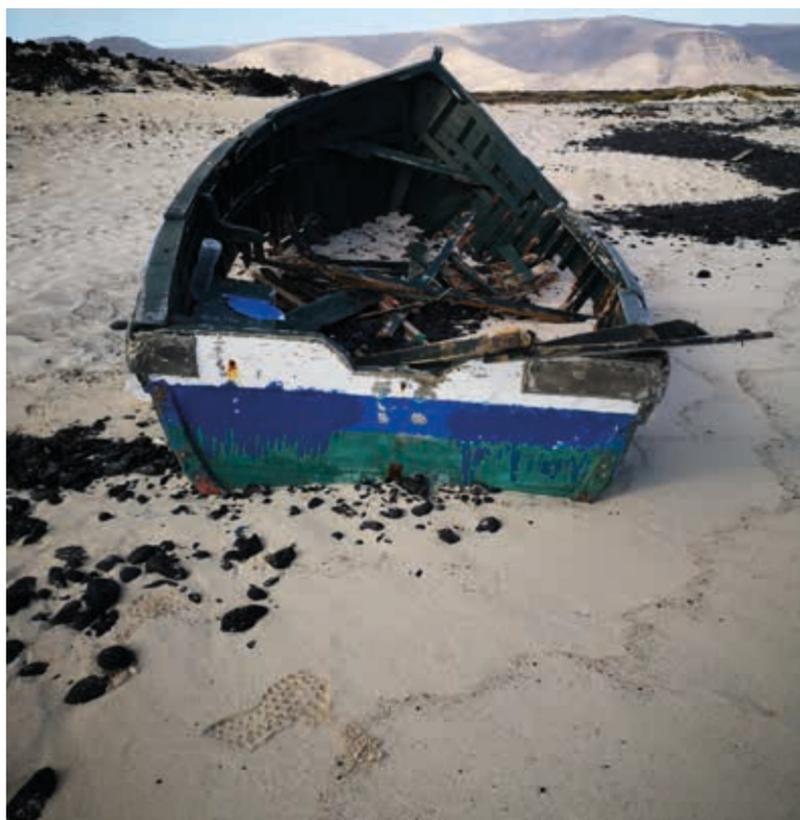
▲ Como afirma Federica Gordon:

El libro *Especies de espacios*, de Georges Perec, se abre con una ilustración de Lewis Carroll: un mapa del océano en el que no encontramos olas, ni islas, ni rastro de tierra. Solo un vacío con algunas indicaciones que sitúan el ecuador, el norte y el sur. Y poco más. El espacio vacío de ese mapa también representa a la página en blanco, su potencialidad y su horror. Unos cuantos creadores notables han escogido no seguir escribiendo, son la escuela del no, como relata Vila-Matas en su *Bartleby y compañía*; un exhaustivo repaso por las circunstancias de aquellos que «preferirían no hacerlo», los que eligieron lidiar con el lenguaje a través del silencio. En el ámbito artístico, el caso emblemático de esta actitud es el de Marcel Duchamp. El francés simplemente dejó de hacer y se dedicó a «respirar» y, eventualmente, a jugar al ajedrez.

Valente decía que la poesía no se lee, se habita. Lo mismo sucede con la pintura, no se ve, se habita.



≈ No merece la pena vivir en un mapa del mundo en el que no esté dibujada la utopía. (Apropiación-tergiversada de una frase de Wilde). Sin brújula, sin coordenadas, todo por hacer [sin miedo].



II

- ▲ El desierto está desierto, bienvenidos al desierto de lo real.
El desierto del océano es un lugar cuya inmensidad alberga un horizonte infinito por donde siempre irrumpe lo imprevisible.
- ≈ No quise confiar mi voz a la «lira del desierto», desertor de la poesía y, a la postre, obsesionado con la tentativa ensayística. Comenzó a crecer un desierto (nihilista) en mi pecho. [Tal vez esa sea la honra del pensamiento].



III

▲ En el fondo no hay fondo.

En el fondo lo que hay es una huella.

Ausencia de una presencia que se fue.

≈ Mañana es Viernes (nombre del salvaje que siempre «acaso fantasmáticamente» al burgués) y no puedo dejar de pensar en ese límite del trabajo en el que soñamos con los placeres de la ociosidad. El limes marino, dibujado y borrado sin fin nos reclama y rechaza. [Nostalgia visual de los dibujos beuysianos en la playa de Kenia].

IV

- ▲ En su cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (*Ficciones*, 1944), escribe Jorge Luis Borges:

El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial. No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas «actuales» y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. Surgió la luna sobre el río se dice «hlör u fangaxaxaxas mlö» o sea en su orden: «Hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció». (Xul Solar traduce con brevedad: «Upa tras perfluyue lunó». «Upward, behind the onstreaming it mooned».

Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal (de cuya *Ursprache* hay muy pocos datos en el Onceno Tomo) la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice *luna*: se dice «aéreo-claro sobre oscuro-redondo» o «anaranjado tenue-del cielo» o cualquier otra agregación.

≈ ¿Cómo decimos mar sin usar el sustantivo?





V

- ▲ Un barco es el lugar de la reclusión por excelencia, imagen del dominio más absoluto sobre todas las cosas existentes, puesto que no hay nada fuera de él sino la homogénea superficie del mar.

- ≈ A bordo nunca he sabido dónde quedaba la popa o la proa, babor o estribor. Mi obsesión por orientarme queda en nada cuando estoy en un barco, sin temor pero con la certeza de que mis «coordenadas» han quedado atrás.

- ▲ La pintura es una experiencia de lo imposible.
- ≈ La pintura es la experiencia de lo posible. (O, por añadir pedantería: dunaton, possibilitas, anastasis, traducciones de «lo irreal de lo real»).



Boceto para estandartes de luz

VII

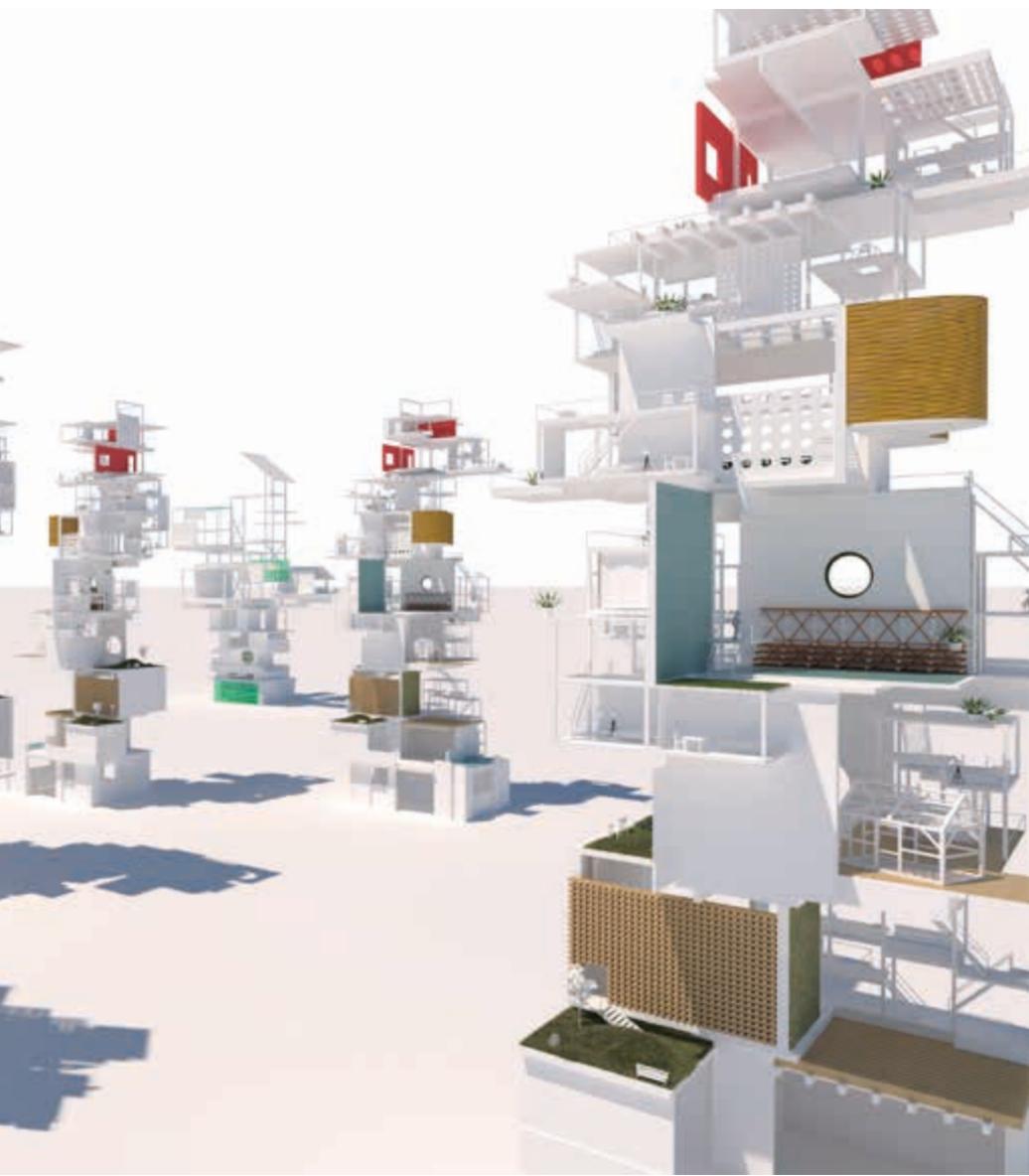
▲ Rescato esta línea del *Taller de la incertidumbre*:

«Nada intensifica más la verdad que el descubrimiento de una pregunta».

≈ La pregunta reclama un emplazamiento, es lugar que, valga la paradoja, nos pone en camino. Sabemos que no hay un único método, pero también que tenemos que recoger los restos del mundo para componer, aunque sea caóticamente, nuestra «metodología».







CABILDO INSULAR DE TENERIFE

PRESIDENTE DEL EXCMO. CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Pedro Manuel Martín Domínguez

CONSEJERO INSULAR DEL ÁREA DE CARRETERAS, MOVILIDAD, INNOVACIÓN Y CULTURA

Enrique Arriaga Álvarez

DIRECTOR INSULAR DE CULTURA

Alejandro Krawietz

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN DE TEA

José Carlos Acha Domínguez,
Ruth Acosta Trujillo, Liskel Álvarez
Domínguez, Enrique Arriaga Álvarez,
Carmen Luz Baso Lorenzo, María José
Belda Díaz, Verónica Meseguer del Pino

EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

DIRECTOR ARTÍSTICO

Gilberto González

GERENTE

Jerónimo Cabrera Romero

CONSERVADOR JEFE DE LA COLECCIÓN

Isidro Hernández Gutiérrez

DIRECTOR DE MANTENIMIENTO

Ignacio Faura Sánchez

DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES Y AUDIOVISUALES

Emilio Ramal Soriano

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN

Paloma Tudela Caño

DEPARTAMENTO DE PRODUCCIÓN

Adelaida Arteaga Fierro

Estíbaliz Pérez García

CONSERVADOR DE EXPOSICIONES TEMPORALES

Néstor Delgado Morales

ÁREA JURÍDICA

M^a Mercedes Padilla Quintana (ATF)

DISEÑO GRÁFICO

Cristina Saavedra (S.A. de Cultura del
Cabildo Insular de Tenerife)

JEFE DE MANTENIMIENTO

Francisco Cuadrado Rodríguez

ASISTENCIA A LA GERENCIA

María Milagros Afonso Hernández

CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE TENERIFE (CFIT)

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO CFIT

Rosa Hernández Suárez

DEPARTAMENTO TÉCNICO CFIT

Emilio Prieto Pérez

SERVICIOS EXTERNALIZADOS

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y CFIT

Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

ÁREA DE REGISTRO COLECCIONES

Vanessa Rosa Serafín (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

COMUNICACIÓN

Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

PROGRAMAS PÚBLICOS

Estefanía Martínez Bruna (A.E.G.B.)

PUBLICACIÓN

PRODUCCIÓN EDITORIAL

TEA Tenerife Espacio de las Artes

PROYECTO EDITORIAL LIBROS DE ARTISTAS

Gilberto González

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Alicia Cárdenes Delgado de Molina

TEXTOS

Juan Gopar

Fernando Castro Flórez

CORRECCIÓN DE TEXTOS

Bruno Mesa

FOTOGRAFÍA

Rubén Acosta

Carlos de Saá (pp. 13, 118)

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Litografía A. Romero S.L.

© TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

© de los textos, sus autores

© de las imágenes, sus autores

ISBN: 978-84-124928-6-6

DEPÓSITO LEGAL: TF 211-2022









Libros de artistas

TEA
tenerife espacio de las artes

