

La pintura que no se dice

Javier Garcerá Ruiz

Universidad de Málaga, Departamento de Arte y Arquitectura, plaza de El Ejijo, s/n,
29071 Málaga, España
garcera@uma.es

Abstract

Partiendo del proyecto titulado *Ni decir* que presenté en el Crucero del Hospital Real de Granada durante los meses de febrero y marzo de 2018, en este artículo propongo una serie de reflexiones sobre el proceso de elaboración de una obra pictórica. En este caso, me referiré a los límites del control racional sobre el hacer y a las condiciones que surgen del contacto íntimo con la materia.

En una sociedad sobresaturada de un tipo de imagen que viene asociada a un determinado e interesado sentido, frente a un acelerado contexto en el que no es fácil filtrar los contenidos opacos que tantas veces recibimos de forma involuntaria a través de las redes sociales y los medios de comunicación, es necesario reflexionar sobre la función del arte y sobre la responsabilidad del artista respecto de la saturación de ese tipo de imagen y los efectos que sus códigos están ejerciendo sobre las posibilidades del ver.

Por ello, en este texto propongo la posibilidad de la práctica pictórica como una ética basada en la distancia y el silencio, conceptos complejos y poliédricos que se abordarán en este trabajo.

Con el fin de concretar esta propuesta, utilizaré como ejemplos la obra de los pintores contemporáneos Qiu Shishua (China, 1940) y Fu Xiaotong (China, 1976), cuyos trabajos ilustran las ideas que aquí se exponen.

Keywords: pintura contemporánea, proceso, artesano, tiempo, silencio.

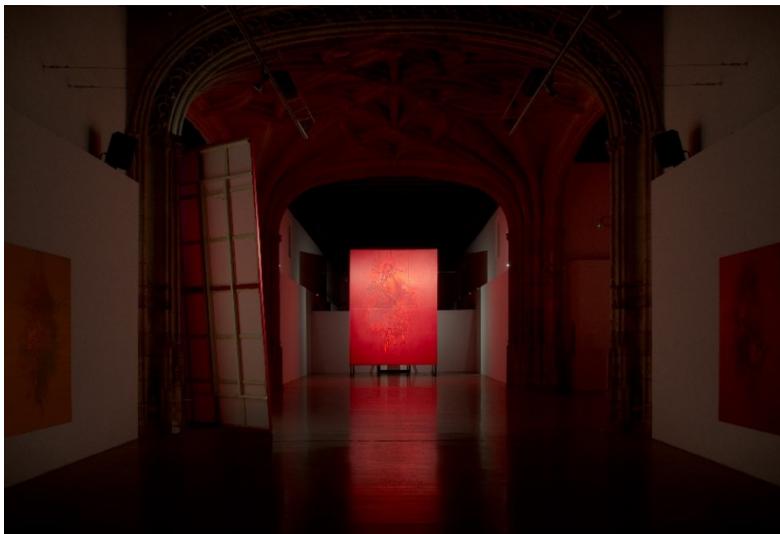


Fig. 1. Javier Garcerá, *Ni decir*, 2017

Con Pocas Palabras

Lo que podemos decir en palabras tal vez sea más limitado que lo que podemos hacer con las cosas. (Sennett, 2010: 121)

En febrero de 2008 presenté en el Hospital Real de Granada un ambicioso proyecto titulado *Ni decir*. Como el título indica, invitaba al espectador a acercarse a la obra con las mínimas defensas. Las palabras no podían arrojar luz sobre el sentido que tenía la obra; su única utilidad se relacionaba con la posibilidad de acompañar al espectador hacia un tipo de conocimiento que abrazara la obra únicamente por lo que esta misma era, desde el abandono, sin apoyos: como un vacío.

Esta invitación daba por hecho que es posible vivir un tipo de experiencia que se manifiesta a partir del mismo límite en el que nuestro conocimiento se extingue. Se trataba de evitar que el *decir* tintara la calidad del encuentro con la obra, que impidiera ese roce con su piel, punto de partida de la experiencia que se buscaba. Porque cuando uno va cargado de argumentos es difícil acercarse al enigma que produce el encuentro con la obra.



Fig. 2. Javier Garcerá, *Ni decir*, 2017

Lo que se pretendía con esta invitación era enfrentar a ese espectador desnudo, sin argumentos, a otro problema aún mayor: a la dificultad del *ver*. En la exposición se proponían espacios en los que el ojo podía sentirse perdido, situaciones que abocaban al espectador a una experiencia de vértigo producida por la dificultad del *decir* y la imposibilidad del *ver*.

En este artículo propongo unas reflexiones sobre un tipo de obra cuya comprensión pasa por *no decir*: un *no decir* que no se corresponde con un callar estéril sino que apunta a una previa condición activa que, sabiendo de las limita-

ciones del *decir* y apoyándose en esa dificultad del *ver*, habita en la demora y el silencio como medio para fomentar la escucha.

1. En el Hacer

La imaginación no se esconde solo en nuestros cerebros, (...) toda nuestra constitución corporal tiene sus fantasías, sus deseos y sus sueños. (Pallasmaa, 2012: 14)

Es frecuente encontrar en los foros del arte contemporáneo artistas que reivindicar la materia, el proceso y el oficio como ejes de su trabajo. Junto a propuestas heredadas del conceptual que proponen la minimización o eliminación del objeto artístico, conviven lenguajes contruidos en base a un esmerado dominio de la técnica y a una manualidad que les permite recuperar la sensualidad de la materia como modo de estimular nuevamente el *ver*.

Qiu Shishua (Zizhong, China, 1940) y Fu Xiaotong (Shanxi, China, 1976) son dos pintores que dan cuenta de ello. Ambos artistas, utilizando una técnica cuidadosa y minuciosa, manipulan la materia desde el respeto y la escucha; ambos desafían los límites de la representación buscando una cierta negación de la imagen y una obstaculización de la mirada que plantea interesantes vínculos con la dificultad del *ver* que acabamos de mencionar.

Un ojo poco entrenado podría pasar inadvertido por delante del trabajo de Qiu Shishua. Sus obras casi monocromáticas representan una suerte de paisajes abstraídos de la realidad que el artista sitúa en los límites de lo reconocible. Su pintura, deudora de la tradición pictórica oriental del paisaje, parece estar detrás de un velo. Como Françoise Cheng identifica en la pintura tradicional china, también en las pinturas de Qiu Shishua *el vacío favorece la interacción, y aún la transmutación entre cielo y tierra, y por ende entre espacio y tiempo* (2010: 48). Una sola mancha ligera de pintura de aceite extendida sobre un papel o lienzo de gran formato le es suficiente al artista para evocar la condición cero, el *rostro original del alma* que el artista persigue.



Fig. 3. Qiu Shishua, *Sin título*, óleo sobre tela, 63,78 x 112,40 cm., 2013

Por sus condiciones físicas, estas imágenes se revelan de forma gradual únicamente a un espectador concentrado y paciente. Aun siendo figurativas, no siguen una búsqueda conceptual y sistemática de los fundamentos de la tradición pictórica occidental. El artista afirma que en sus paisajes el norte, el sur, el este o el oeste no cuentan para nada; pero tampoco el pasado, el presente y el futuro: sus obras son intemporales en el más profundo sentido que en oriente se le da a la palabra, una cualidad temporal que aparece cuando la experiencia del *haver* o del *ver* surge bajo unas condiciones en las que el instante no se vincula ni a los recuerdos del pasado ni a las proyecciones hacia el futuro. Y es sólo a través de este acceso cuando el artista puede olvidarse de cuestiones tan pictóricas como el motivo, la técnica o la emoción, cuando logra alcanzar una sensualidad pura, sin argumentos, en el espacio vacío del que debe surgir la imagen. No hay aquí voluntad premeditada de construcción sino capacidad de entrega al proceso y a la escucha de la materia. [1]

Sus sencillos universos invitan a un proceso de percepción que invalida cualquier previsión intelectual. Como indica Max Wechsler, *las pinturas de Qiu Shibua mantienen una ambivalencia entre forma y no-forma, entre imagen y no-imagen. Son literalmente sensaciones más allá de la comprensión racional que se revelan únicamente en la contemplación de un vasto campo perceptivo que elude con persistencia toda comprensión conceptual.* (2016)

Son obras que hacen visible un ritmo que intensifica la percepción y destruye la continuidad del tiempo encadenado. [2] El autor trabaja desde esa experiencia temporal que Bachelard (2002: 94) dice que es *un tiempo detenido, un tiempo que no sigue el compás, un tiempo al que llamaremos vertical para distinguirlo de un tiempo común que corre horizontalmente con el agua del río y con el viento que pasa.*

Su trabajo exige de procesos de creación y recepción en los que la voluntad de artista y observador se repliegan paulatinamente hasta dejar finalmente de intervenir. Desde la unidad temporal del *hacer* y el *ver* nacen unas obras que pretenden mantener al espectador en los estados de tiempo y silencio que el artista ha heredado de su tradición cultural. Sus abstracciones nos invitan a vivir la experiencia mística que se busca en el zen y que según Amador Vega (2002: 58) tiene como objetivo *recuperar un estado anterior a la creación, pues ésta marca el inicio de la condición fragmentada de la existencia (...). Salir del tiempo, huir del mundo, superar el acto de la creación (...), con una clara intención de retorno a este mundo para dotarlo de sentido y salvar la naturaleza creada y caída.*

También Fu Xiaotong se sitúa en la misma perspectiva, en este caso realizando sus obras sobre papel, un material imprescindible en el arte de su tradición cultural. Sin embargo, si en la pintura tradicional china la tinta cubre la belleza del papel, el objetivo del artista es ahora revelarlo sin ninguna interferencia: ni pinta ni escribe en él; tan sólo crea imágenes mediante la acumulación de incontables agujeros que meticulosamente realiza con una aguja y con los que consigue obtener unos enmarañados acabados que evocan tapices u otras texturas textiles. [3]



Fig. 4. Fu Xiaotong, detalle

Desde 2017, como consecuencia de un cambio en el tratamiento técnico, se ha



producido una transición en sus imágenes: ha abandonado las referencias a los motivos paisajísticos y su trabajo presenta ahora claves de lectura más ambiguas y abstractas; ha desarrollado un proceso técnico más casual y aleatorio que



le permite obtener formas que evocan estructuras orgánicas o celulares. Si la presencia material de su lenguaje ha cuestionado desde el principio la dualidad forma-contenido, el desinterés de estas últimas obras por lo icónico hace que dicho enfrentamiento se disuelva totalmente. *No otra cosa entendió acaso Nietzsche al decir que para ser artista ha de sentirse como contenido lo que el habla ordinaria llama forma* (Valente, 1991: 20).

Los dos artistas están interesados en crear un tipo de obra que suscita una escucha de la materia/forma en torno a conceptos propios de su cultura oriental: contemplación, vacío, silencio... Ambos desarrollan una elaboración artesanal que les permite vivir una experiencia de fusión entre el *hacer* y el *ver* en la que las maniobras de la razón no tienen peso, aprendiendo así a convivir con la incertidumbre que surge en el proceso de transformación de la materia.

Fig. 5. Fu Xiaotong, *1,400,940 Pinpricks*, perforaciones sobre papel hecho a mano, 486 x 160 cm., 2018

El trabajo se convierte así en una entrega, en un dejarse llevar por soluciones cuya existencia ni siquiera se hubieran intuido antes de haberse dejado guiar por el trabajo de la mano, la imaginación y esa actitud fundamentada en la

escucha. Ambos han aprendido a través de la práctica y el contacto con la materia que *la mano no es sólo un ejecutor fiel y pasivo de las intenciones del cerebro, sino que tiene intencionalidad y habilidades propias* (Pallasmaa, 2012: 16).

2. Desde el Hacer

En *El aroma del tiempo* el escritor coreano Byun Chul Han reflexiona sobre la evolución de la experiencia del tiempo en la sociedad contemporánea. Según el autor, la crisis temporal no es una consecuencia de la aceleración sino un síntoma de la dispersión que impide que la experiencia del tiempo posea un ritmo ordenador. Desde su punto de vista, las actividades de nuestro día a día consumen el tiempo y se suceden sin obedecer a un objetivo final. El sentimiento generalizado de que la vida se acelera sería una consecuencia de que la percepción del tiempo se diluye en esa sucesión de fragmentos temporales sin rumbo alguno.

Frente a la cultura del consumo que impide detenerse y disfrutar de la permanencia, frente a los ritmos dispersos que anulan el espacio para la reflexión, el autor propone la revitalización de un tipo de vida que llama *vita contemplativa*: un modo de estar que, frente a la caducidad, propone una relación con *lo otro* en base a su duración, permitiendo así recuperar el *aroma del tiempo*.

El tiempo se desintegra en una mera sucesión de presentes. La época de las prisas no tiene aroma. El aroma del tiempo es una manifestación de la duración. (Han, 2015: 72) El autor piensa que, como consecuencia de la industrialización, el tiempo humano se ha contaminado del tiempo de las máquinas y ha perdido su estabilidad. Defiende la idea de que las exigencias del capitalismo han arrastrado la vida humana a un proceso de trabajo cada vez más invasivo: *La vida guiada por el trabajo es una vida activa, que está absolutamente apartada de la vida contemplativa. Si el hombre pierde toda capacidad contemplativa se rebaja a animal laborans.* (2015: 132)

También Richard Sennett en *El artesano* se refiere al *animal laborans*. En su caso despreciando la diferencia que Hannah Arendt marcó entre el *animal laborans* y el *homo faber* porque, según Sennett, esta visión menosprecia a la persona práctica volcada en su trabajo: *el animal laborans tiene capacidad de pensar.* (Sennett, 2010: 18)

Sennett cree que no tiene ningún sentido mantener las falsas líneas divisorias que la historia ha trazado entre práctica y teoría, entre técnica y expresión o entre artesano y artista. Según Sennett, la sociedad contemporánea debe acabar con estas distinciones y plantear una reflexión necesaria en torno al reconocimiento de lo que nos enseña de nosotros mismos el proceso de producir cosas concretas.

Para Sennett el artesano es la prueba de que en el trabajo el sujeto puede verse enriquecido por sus habilidades y dignificado por el espíritu de la artesanía. Su propuesta es contundente: sólo podremos lograr una vida material más humana si comprendemos mejor la producción de las cosas. *La actividad corporal repetida y la práctica permiten a este animal laborans desarrollar la habilidad desde dentro y reconfigurar el mundo material a través de un lento proceso de metamorfosis.* (Sennett, 2010: 360)

Este tipo de práctica no se valora sólo por lo que el proceso de aprendizaje significa para el sujeto. Su propuesta tiene mayor calado: el comportamiento individual que nace de la aplicación de este modelo da lugar a una reconfiguración del mundo que tiene repercusiones sociales y políticas transformadoras. En base a esa convicción Sennett defiende la posibilidad de generar otras sociedades basadas en el conocimiento del *hacer*, de construir un proyecto de sociedad alternativo que pasa por la superación de algunos de los antagonismos estériles propios de las proyecciones dualistas que nuestra cultura occidental ha esclerotizado.

Lo que interesa destacar es que ambos autores entienden que la sociedad necesita un cambio de actitud en su relación con el trabajo y que ese cambio debe nacer desde la transformación del individuo. Desde distintas perspectivas, coinciden al definir la alternativa que ambos proponen. Por un lado, Sennett ve en la figura del artesano el modelo ejemplar y, al describirlo, presenta los elementos que caracterizan la idea de *vita contemplativa* de Han: vacilación, serenidad, demora y espera. Y, del mismo modo, al proponer la recuperación de la *vita contemplativa*, Han no la plantea únicamente como condición para devolver la integridad al individuo: la *vita contemplativa* debilitaría el sentimiento de individualidad narcisista a la vez que estimularía la solidaridad y la compasión con el resto del mundo en el sentido más profundo del término. Por tanto, la propuesta de recuperación de la *vita contemplativa* que el artesano conoce se formula en Han desde la conciencia de la necesidad de provocar un cambio social.

A Modo de Conclusión

El tipo de proceso creativo que hemos abordado exige del *tempo* y la atención propia de los trabajos artesanales. Los autores que así trabajan, huyendo de marcos conceptuales y relacionándose con la materia, mantienen la misma actitud de escucha que la que experimenta el artesano de la seda cuando se une a su telar o el alfarero cuando se hace uno con su torno. Su *hacer* exige del vaciamiento y la entrega y pasa necesariamente por un *no decir*. En sus métodos prima el proceso frente al resultado y desconfían de la dualidad *hacer/pensar*. Son testigos de lo que en cada momento está ocurriendo y se dejan llevar por su intuición sin saber ni dónde ni cómo terminarán. Su objetivo se centra en acercarse de forma experiencial al conocimiento que otorga la mano.

Tanto Sennett como Han encontrarían en estos artistas las características del individuo-artesano y de la *vita contemplativa* que posibilitan un modelo alternativo a la sociedad de consumo. Desde el silencio del *hacer*, y sin pretenderlo, estos artistas estaría llevando a la práctica el modelo ético que estos autores proponen para construir una sociedad alternativa.

[1] Para un mejor conocimiento de su trabajo, *vid.*

<https://www.youtube.com/watch?v=idBEibEtj78>

[2] Para una mayor comprensión de esa idea de ritmo que el artista propone en sus paisajes, *vid.* Santamaría (2015: 139)

[3] Para una mejor comprensión de su proceso de trabajo, *vid.*

<https://www.youtube.com/watch?v=9f49TrVr9TQ>

Bibliografía

1. Bachelard, G.: *La intuición del instante*. Fondo de Cultura Económica, México (2002)
2. Cheng, F.: *Vacío y plenitud*. Ediciones Siruela, Madrid (2010)
3. Han, B.: *El aroma del tiempo*. Herder, Barcelona (2015)

4. Pallasmaa, J.: *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona (2012)
5. Santamaría, A.: *El arte del ritmo del bosque: un camino de retorno*. En: Aizpún, T., Ibáñez, C. y Fernández del Campo, E. (eds.): *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*, pp. 139--158. Abada Editores, Madrid (2015)
6. Sennett, R.: *El artesano*. Anagrama, Barcelona (2010)
7. Valente, J.A.: *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Tusquets Editores, Barcelona (1991)
8. Vega, A.: *Zen, mística y abstracción*. Trotta, Madrid (2002)
9. Wechsler, M.: *Qiu Shibus: The Image as an Epiphany*. Galerie Urs Maile, Lucerna (2010)